

Andréa Soares Santos

**O CÂNONE VIA TRADUÇÃO:
Dos concretos aos contemporâneos**

Andréa Soares Santos

**O CÂNONE VIA TRADUÇÃO:
Dos concretos aos contemporâneos**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura Comparada
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2010

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

S237c Santos, Andréa Soares.
O cânone via tradução [manuscrito]: dos concretos aos contemporâneos / Andréa Soares Santos. – 2010.
286 f., enc. : il. color.

Orientadora: Myriam Corrêa de Araújo Ávila.
Área de concentração: Literatura Comparada.
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 212-223.
Anexos: f. 224-286.

1. Campos, Augusto de, 1931- . – Crítica e interpretação – Teses. 2. Campos, Haroldo de, 1929- . – Crítica e interpretação – Teses. 3. Tradução e interpretação – Teses. 4. Cânones da literatura – Teses. 5. Poetas brasileiros – Crítica e interpretação – Teses. 6. Tradutores – Teses. 7. Poesia brasileira – Séc. XX – História e crítica – Teses. 8. Poesia concreta brasileira – Séc. XX História e crítica – Teses. 9. Vanguarda (Estética) – Teses. I. Ávila, Myriam Corrêa de Araújo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.109

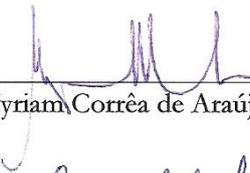


Faculdade de
Letras da UFMG

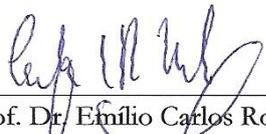


pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

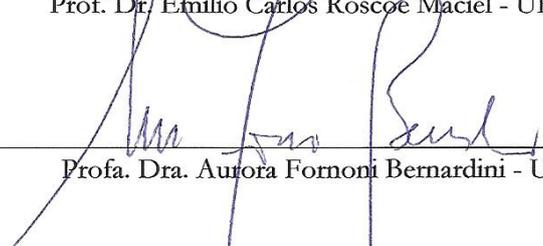
Tese intitulada *O cânone via tradução: dos concretos aos contemporâneos*, de autoria da Doutoranda ANDRÉA SOARES SANTOS, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



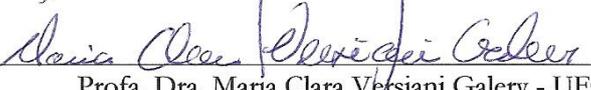
Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila - FALE/UFMG - Orientadora



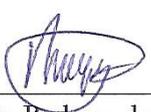
Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel - UFOP



Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini - USP



Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery - UFOP



Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva - CEFET/MG



Profa. Dra. Leda Maria Martins
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 3 de setembro de 2010.

Ao Antônio e à Terezinha
À Flávia e à Fernanda
À Renata, amor que dá sentido a tudo

Agradecimentos

À professora Dra. Myriam Ávila, pelo estímulo e confiança desde o primeiro momento, pela orientação sensível, arguta e precisa e por toda uma série de aprendizados, frutos do percurso de nossa convivência, incapazes de serem eles todos materializados apenas nas páginas desta tese.

Aos professores Dra. Maria Clara Versiani Gallery, Dra. Maria Esther Maciel e Dr. Rogério Barbosa da Silva, membros da banca do exame de qualificação, pelas leituras atentas e pelas sugestões.

À Diretoria de Ensino do CEFET-MG, à chefia do Departamento de Linguagem e Tecnologia e à Coordenação de Língua Portuguesa pela concessão da redução de encargos didáticos que me favoreceu a elaboração deste trabalho.

Aos colegas do Departamento de Linguagem e Tecnologia do CEFET-MG, pelo apoio, pela torcida, pela compreensão e pela escuta nos momentos difíceis deste percurso.

Ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG.

Ao poeta Carlos Ávila pelas conversas iluminadoras.

Aos poetas-tradutores que gentilmente me cederam seu tempo respondendo ao questionário objeto deste trabalho.

À Renata, que me apoiou incondicionalmente ao longo de todo o percurso e me auxiliou na preparação e inclusão dos quadros e figuras que integram este trabalho.

RESUMO

Esta tese relaciona dois momentos recentes da trajetória, na literatura brasileira, da prática tradutória em sua associação com a prática poética, bem como a atuação das duas gerações que os representam, a concretista e contemporânea, a fim de investigar, tendo em vista os diálogos estabelecidos, via tradução, entre poéticas e poetas de diferentes tempos e nacionalidades, os reflexos dessas atuações nas configurações canônicas vigentes nos dois momentos. Partindo do pressuposto de que uma dos traços mais marcantes do legado de Augusto e Haroldo de Campos é a defesa da visibilidade do tradutor, examina-se, no caso de um grupo de dez poetas-tradutores tomados como representantes do modo contemporâneo de traduzir, um conjunto de seus textos – entrevistas, depoimentos, notas, ensaios explicativos e teóricos – nos quais essa visibilidade se manifesta, procurando delinear a partir daí o modelo, sempre em contraste com o concretista, da atuação contemporânea. Revela-se então uma forma de ação que, apoiada, tal como no caso dos irmãos Campos, na tradução como dispositivo operatório de diálogos, mas liberada dos compromissos com um programa e com uma estética grupal típicos da atuação de viés vanguardista dos concretos, instaura mecanismos diferenciados de funcionamento do campo literário e gera configurações canônicas marcadas pela maleabilidade, pela diversidade, pela mescla e pela transnacionalidade.

ABSTRACT

This thesis relates to two recent moments in the history of translation practices in association with poetical practices in Brazilian Literature. This association is approached in regard to two generations that represent it in each moment - the one of the concrete poets and the supervening one, here referred to as contemporary. The thesis consists of the examination of the reflexes of the translation activities of both generations on the canonic configurations within the poetry realm, considering the dialogues established between poets and poetics in different spaces and times. Taking as starting point the presupposition that one of the major traits of the concrete poets Augusto e Haroldo de Campos's legacy is the defense of the translator's visibility, the thesis presents a group of ten translator-poets who embody the contemporary trend of translation in Brazil and proceeds to examine an assembly of texts - interviews, testimonies, notes, essays - in which this visibility manifests itself and in view of which a model of contemporary translation practices could be drawn, always in contrast with the concrete poets' work. A pattern of action is thus revealed which, supported – the same way as it does in the brother Campos's case – by translation as a operative device promoting dialogues, but freed from the literary group agenda typical of the concretes' vanguard approach - establishes differentiated mechanisms in the working of the literary field, giving rise to canonic configurations marked by malleability, diversity, merging and transnationality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capas de <i>Retrato do amor quando jovem</i>	96
Figura 2 – Capa (tela inicial) da <i>Zunái XIX</i>	145
Figura 3 – Capa e sumário da edição 12 de <i>Sibila</i>	147
Figura 4 – Capa da <i>Coyote</i> 19, 2009	147
Figura 5 – Capa e convite de lançamento da <i>Inimigo Rumor 20</i>	148
Figura 6 – Capa do livro <i>Musa paradisiaca</i>	160
Figura 7 – Fac-símile da página <i>Poesia-experiência</i>	161
Figura 8 – Fac-símile da página <i>Musa paradisiaca</i>	161
Figura 9 – Sumário do livro <i>Musa paradisiaca</i>	198

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
1.1 Roteiros, roteiros, roteiros...	10
1.2 Tradução e espaços canônicos: história e perspectiva histórica	11
1.3 O recorte do contemporâneo: da determinação da amostra de poetas-tradutores	17
1.4 Roteiro dos capítulos	19
2. ANA CRISTINA CESAR: ponta de lança de uma geração	23
2.1 Começar por Ana Cristina	24
2.2 Bastidores de uma relação	26
2.2.1 Da recusa à militância	26
2.2.2 Projeções, identificações	35
2.3 A poética concretista de tradução: projeto, programa, militância	40
2.4 Ana Cristina tradutora	54
3. ENTRE-VISTAS: um quadro <i>polivox</i> da poética de tradução contemporânea em contraste com o modelo concretista	72
3.1 Aspectos preliminares	73
3.2 Influência, convivência, diálogo	75
3.3 Tradução e criação	83
3.4 Das razões do afeto: critérios de escolha, projetos e repertório	104
3.5 Formas de circulação, revistas e outras configurações em mosaico	128
4. A MUSA E O TEMPO: entre duas gerações	150
4.1 <i>Entreversos</i> , entretempos, entregerações	151
4.2 A musa não se medusa: Josely Vianna Baptista e a <i>Musa paradisiaca</i>	159
4.2.1 Entre sins e não: a musa haroldiana em <i>Musa paradisiaca</i>	165
4.2.2 “A poesia é uma questão de tradução, não de comentário”	169
4.2.3 Entrevistar, conduzir, traduzir	174
4.2.4 Musa militante	185
4.3 Dos concretos aos contemporâneos: mosaico e <i>paideuma</i>	188

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	199
5.1 O cânone via tradução	200
5.2 Dos concretos aos contemporâneos (enredo em quatro atos)	200
5.2.1 Prólogo: Os primórdios	200
5.2.2 Primeiro ato: Dos concretos	202
5.2.3 Segundo ato: A poeta ponta de lança	205
5.2.4 Terceiro ato: “Apertem os cintos o plano piloto sumiu” ou dos dilemas da liberdade	206
5.2.5 Quarto ato: <i>Together</i> por sob o olhar da <i>Musa</i> ou quando a influência é uma honra e não uma angústia	207
5.2.6 Epílogo	209
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	212
ANEXO I	224
ANEXO II	247

1. INTRODUÇÃO

Vão passando os anos
E eu não te perdi
Meu trabalho é te traduzir

Caetano Veloso, “Trilhos urbanos”, *Cinema transcendental*

1.1 Roteiros, roteiros, roteiros...

No fundo, nossas escolhas, em quaisquer domínios que sejam, quase nunca se fazem por uma razão só. O produto delas acaba sempre sendo fruto de uma confluência de percursos anteriores, desejos, afetos, buscas, acasos, encontros, vozes, leituras, textos. Haveria então aqui diversos roteiros possíveis, e pessoais, para justificar a proposta deste trabalho de focalizar as articulações entre cânone e tradução no intervalo histórico recente delimitado pela atuação da geração concretista e a de alguns poetas-tradutores contemporâneos.

Mas, a verdade é que quando considero os roteiros dessas minhas possíveis razões, não deixo de pensar, antes de tudo, que é a própria questão das escolhas que me seduz, central que é quando se trata de cânone e de tradução, e marcante – e enveredo aí pelos meandros de meus próprios percursos – no fazer daqueles que são engenheiros, construtores, poetas, tradutores, professores (de literatura) e, sobretudo, leitores, meus irmãos, meus iguais. São escolhas que fazem com que uma engenheira aluna de Letras se deixe contaminar pelo olhar da jovem professora deslumbrada pela poesia de um poeta engenheiro que por sua vez evoca as construções de poetas concretos que são também tradutores. São escolhas que unem a professora aluna à professora que é também tradutora e que respira poesia desde que nasceu. São escolhas que ligam os poetas contemporâneos a seus predecessores concretos e são elas que me aproximam deles todos. Roteiros, roteiros, roteiros...

Quando, então, tomo aqui definitivamente o roteiro de algumas de minhas leituras, me vêm à mente essas palavras de Leyla Perrone-Moisés, ecoando as mais antigas (e ainda assim novíssimas) de Valéry: “... cada vez que uma obra é eleita por alguém como objeto de discurso, essa escolha já é a expressão de um julgamento. ‘*Lire, élire*’ (‘Ler, eleger’)” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 10). E tem-se aí o dado essencial na conjunção das razões tão múltiplas de todas as escolhas: eleger, julgar, é por em evidência valores e desvalores, estéticos e éticos, e, como lembra ainda Perrone-Moisés “implica necessariamente questões políticas” (1998, p. 17).

Por isso mesmo, todo aquele que escreve, que lê e que traduz, sabe, ou pelo menos intui, que há uma dinâmica sutil que põe em cheque os limites, também eles sutis, tênues, entre escolhas aparentemente livres e deliberadas e certas coerções que são inerentes a essa própria dinâmica, nos seus mecanismos e forças de legitimação de valores. Assim escolher é não só chamar à cena aquelas múltiplas razões, mas por no palco também essa

dinâmica e esses mecanismos. É gesto de natureza política que pode alterar ou referendar o fiel da balança dos julgamentos – o jogo do estabelecimento de valores e os próprios valores.

Escolher investigar aqui a prática da geração contemporânea de poetas tradutores brasileiros a partir de suas relações com o legado de Augusto e Haroldo de Campos como representantes da geração concretista é tomar como paradigma um modo de atuação marcado pela lucidez absoluta da dimensão política de seu fazer e, por outro lado, assumir como modo de fazer, como metodologia de trabalho, a consideração das dimensões políticas do fazer dos autores estudados.

1.2 Tradução e espaços canônicos: história e perspectiva histórica

Não deixa de haver algum exagero, indicativo porém de um certo estado de coisas, nesta afirmação de Italo Moriconi, extraída de um texto que ainda será mencionado algumas vezes aqui. Segundo o crítico,

Hoje, o ato de batismo do poeta brasileiro não é mais a publicação de seus primeiros poemas em suplementos literários – estes deixaram de existir ou foram substituídos por suplementos “culturais”. A certidão de poeta passou a ser dada pela publicação de tradução de poema estrangeiro. (MORICONI, 1997, p. 304)

O exagero, que está justamente na manobra discursiva de que se vale Moriconi para assinalar a incontestável importância da prática tradutória no contexto da poesia brasileira contemporânea – algo que se afere também a partir da afirmação de John Milton (2004), num outro texto a que recorreremos aqui novamente, de que é possível se considerar a tradução de poesia na atualidade “um novo gênero” em nossa literatura – revela ainda como a dimensão política atravessa invariavelmente as decisões de quem se aventura no campo literário.

Afinal, enquanto o comentário de Italo Moriconi eleva a cotação da “tradução” na bolsa dos valores literários, sugere que essa “alta” acabe por exercer algum tipo de coerção sobre as tomadas de decisão e sobre as escolhas do poeta pretendente ao “batismo” ou à legitimação que deve, agora, por isso, ser também tradutor.

O fato é que à luz dessa observação fica fácil entender porque, hoje, dizer de um autor que ele é mais (ou melhor) tradutor do que poeta, como o fizeram Ana Cristina Cesar no

caso de Augusto de Campos e Carlos Ávila no caso do modernista Guilherme de Almeida¹, não significa necessariamente o demérito de suas virtudes literárias. De alguma forma, a determinação do lugar canônico de um autor ou a legitimação do poeta jovem passa, agora, a levar em conta também sua produção tradutória, embora não necessariamente de modo exclusivo e prioritário como sugere Moriconi.

Esse estado de coisas, é claro, tem por trás de si um histórico que uma das metas é aqui justamente evidenciar, mas que o próprio Moriconi, numa versão sintética, assim explicita:

Foi dessa intervenção [concretista] que o espaço pós-modernista herdou a importância hoje assumida no Brasil pela tradução como forma de exercício poético. A tradução de poesia foi tirada do remanso modernista e transformada em modo privilegiado de manifestação crítico-programática. Traduzir passou a ser encarado como atividade propedêutica praticamente compulsória para quem pretende aventurar-se pela criação poética. Nessa perspectiva, o ato da tradução é vivenciado como pesquisa e confronto de diferentes modelos de linguagem, estrangeiros e brasileiros, capazes de mutuamente fertilizarem-se. (MORICONI, 1996, p. 304)

Entre o “remanso modernista” e a “manifestação” concretista está justamente o fato de o movimento protagonizado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos ter se valido da tradução como dispositivo de pesquisa estética e ao mesmo tempo como operador central de todo um projeto de revisão crítica da poesia e da própria história da literatura brasileira. De um lado, a intervenção concretista imprime ao gesto tradutório um inegável efeito prospectivo, algo que José Paulo Paes testemunharia, no contexto de um ensaio em que se propunha fazer um levantamento histórico da prática tradutória no Brasil, ao anotar:

Menção em separado merece a atividade desenvolvida, nesse setor de tecnologia tradutória de ponta, pelos fundadores da poesia concreta — Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e José Lino Grünwald, — tanto por suas formulações acerca da teoria da tradução poética quanto pelo seu trabalho de recriação de textos da mais alta complexidade formal [...]. O alto nível dessas traduções, regularmente divulgadas em jornais e revistas e mais tarde recolhidas em livro, teve efeito estimulante, incitando outros poetas a se dedicarem também às versões poéticas e abrindo espaço para elas na imprensa literária. (PAES, 1990, p. 30)

Por outro, instaura, entre nós, a própria ideia de se considerar, na história literária brasileira, o papel da tradução e dos tradutores. Isso como consequência, como aqui se verá

¹ A observação de Ana Cristina encontra-se no ensaio “Bastidores da tradução”, incluído no volume *Crítica e Tradução* (1999) e a de Carlos Ávila foi feita quando o poeta me recebeu, em novembro de 2008, em sua casa para uma conversa sobre poesia, tradução e revistas literárias brasileiras.

em maior detalhe, de um programa que prega a igualdade de *status* entre tradução e criação e que põe a tradução no centro da própria forma de ler a tradição. A partir de então o cânone será entendido como uma construção que considera também como produção “nacional”, se é que ainda se faz cabível o termo, as versões brasileiras de textos em outras línguas.

Nesse sentido não deixa de ser notável que algumas das iniciativas mais relevantes de Régistro do percurso – ou de certos episódios dele –, da tradução literária no Brasil se contabilizem justamente a partir da intervenção concretista. É claro que nisso também contribui, e muito, o próprio desenvolvimento, no contexto acadêmico, sobretudo a partir das últimas décadas do século passado, da área dos Estudos da Tradução, o que vem propiciando o paulatino surgimento de trabalhos focados na abordagem histórica da prática tradutória brasileira.

Mas chama a atenção o fato de alguns dos mais significativos desses relatos, como por exemplo, o referido ensaio “A tradução literária no Brasil” (1990), de José Paulo Paes, serem assumidos justamente por aqueles que, como Augusto e Haroldo de Campos, são poetas-tradutores. É o caso também da dissertação de mestrado e da tese de doutorado de Jorge Wanderley de títulos, respectivamente, *A tradução do poema: notas sobre a experiência da geração de 45 e a dos concretos* (1985) e *A tradução do poema entre poetas do Modernismo: Bandeira, Guilherme de Almeida e Abgar Renault* (1988), que de certa forma, tentam dar conta do panorama da tradução de poesia no Brasil no século XX até o marco concretista, com o curioso detalhe de exercerem uma visão retrospectiva, já que, de certa forma, é pela baliza concretista que se avalia, por contraste, a experiência da Geração de 45 e é ela também que dá a medida de certas considerações referentes aos casos dos poetas modernistas.

É claro que a “composição” dessas narrativas se faz de modo diverso em cada caso, em função dos propósitos que as movem. Há, sem dúvida uma distância considerável entre, de um lado, a ousadia com que Haroldo de Campos alinha historicamente, por sob o elo da tradução, as versões homéricas de Odorico Mendes; os produtos de suas próprias “transcriações”, que ele pretende serem autêntica poesia em língua portuguesa; o *Iracema* de Alencar como um episódio em que o romancista se comporta “como um tradutor que aspirasse à radicalidade, ‘estranhando’ o português canônico e verocêntrico [...] ao influxo do paradigma tupi” (CAMPOS, H., 1992a, p. 132) ou, ainda, a poesia de Gregório de Matos, tida por Haroldo como produto da ação de um tradutor criativo quando o poeta se vale de expressões de origem indígena ou se apropria de textos de Gôngora e Quevedo, e, de outro, o cuidado metódico com que Paes entende dever ser concebida a história da tradução no Brasil:

Uma história da tradução no Brasil deveria ser, não um mero catálogo de títulos, mas um catálogo seletivo, *raisonné*, em que fosse feita a indispensável distinção crítica entre boas e más versões. Deveria ela também considerar em separado cada língua ou literatura, indicando quais dos seus textos mais importantes já se acham vertidos, a fim de se ter a uma medida do conhecimento de cada literatura possibilitado, por via tradutória, ao leitor brasileiro. (PAES, 1990, p. 11)

Porém, o que me parece fundamental assinalar é o gesto político representado pela tomada, pelos próprios poetas-tradutores, do lugar discursivo do historiador (e também do crítico e do teórico) de seus fazeres. Paes, inclusive, faz questão de ressaltar, na conclusão de seu ensaio, algo que, se referente à prática mesma da tradução, bem poderia ser estendido a essa prática outra, que é a da narrativa história dos feitos tradutórios. Diz: “Os que mais competentemente a exercem não são tradutólogos, mas escritores que optaram por dividir o seu tempo entre a criação propriamente dita e a recriação tradutória” (PAES, 1990, p.31), o que, partindo dele, poeta-tradutor, não tem como não ser tomado como uma reivindicação de autoridade, algo que marca também, inclusive de modo bem mais nítido e agressivo, o discurso concretista.

Menciono tudo isso justamente porque um dos vieses pelos quais este trabalho se propõe a considerar essas relações entre cânone e tradução é justamente o de, na perspectiva de uma historiografia da atividade tradutória no país, contribuir para uma melhor compreensão do lugar canônico da geração concretista, que se mede exatamente pela forma como seu legado, neste domínio, repercute na geração posterior, a geração aqui referida como “contemporânea”.

Aliás, o próprio fato de se usar aqui o termo “geração” traduz essa perspectiva de abordagem histórica, muito embora o conceito de “geração literária”, como escola, como movimento que reúne, tal como informa o *E-dicionário de termos literários* de Carlos Ceia², “autores que comungam dos mesmos ideais, respondem aos mesmos desafios históricos, partilham a mesma estética” e se movem por um “desejo colectivo de afirmação literária” seja ele próprio posto aqui em questão, já que é parte da discussão sobre o momento contemporâneo a existência ou não de condições de possibilidade para o surgimento de movimentos literários com tais características.

Assim, neste trabalho, o emprego do termo “geração” desliza, quando conveniente, do sentido usual de “conjunto de indivíduos nascidos numa mesma época”,

² Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/verbetes/geracao-literaria.html?format=html>>. Acesso em: 20 jul.2010.

designando genericamente um grupo de escritores revelados a partir de um certo marco temporal, no caso, como veremos, os anos 80 do século passado, ao sentido literário propriamente dito. De qualquer forma, é certo que se pressupõe que algum elemento comum se manifeste na ação do grupo em foco, obviamente sem a pretensão de suficiência para se considerá-lo uma “geração literária” no sentido estrito.

Mas, falar aqui em “geração contemporânea” requer ainda o enfrentamento de outras questões de ordem metodológica, até mesmo porque a expressão, a considerar o dogma de que a perspectiva histórica impõe a necessidade de um distanciamento temporal quanto aos fatos a serem narrados, impõe lidar com um certo paradoxo.

Assim, em primeiro lugar, é preciso que se reconheça que, se nos debruçamos sobre um intervalo dito “contemporâneo”, isto é, ainda em processo, em constante movimento e cujo desfecho se nos apresenta em aberto, só se faz possível dar a conhecê-lo verificando em que medida os acontecimentos que o movem alteram a dinâmica e as regras do jogo até então conhecidas. É neste ponto que, articulada à sua dimensão histórica, este trabalho assume também uma dimensão descritiva e analítica, estabelecendo aí o segundo viés de sua abordagem das relações entre cânone e tradução.

Procura detectar as diferenças e semelhanças existentes entre o tipo de intervenção canônica promovido pelos concretistas e o promovido pela geração atual, considerando, sob o rótulo de “intervenções canônicas” alguns processos interligados, por meio dos quais tal dinâmica se processa. Entendem-se aqui como “intervenções canônicas” as tomadas de posição dos autores frente ao quadro de sua época (que de certa forma se revelam pelas opções estéticas, teóricas e metodológicas que fazem na tradição local e também universal – o que no caso das duas gerações em foco, dá-se especialmente por meio da prática tradutória e do exercício crítico a ela aliado); as listagens de obras e autores que constituem, por meio dessas escolhas, como resposta (negativa, afirmativa ou intermediária) a outro cânone ou listagem então vigente, dentro da dinâmica de sucessividade de gerações e de poéticas; e as modificações possíveis que suas práticas criativas, afetadas, em maior ou menor grau, pela tradução, trazem para o quadro dos valores estéticos em voga no momento em que atuam.

Em segundo lugar, por considerar que parte daquilo que a geração concretista lega ao poeta-tradutor contemporâneo é justamente a ciência e consciência de que ele próprio “faz história” – tanto como protagonista, no ato de cada uma de suas escolhas, como na qualidade de narrador, pelo exercício da reflexão crítica sobre o seu fazer e sobre o de seus pares presentes e passados – é que se privilegia aqui uma perspectiva, na abordagem desse intervalo

histórico, “interna” aos fenômenos, pautada, sem, é claro, descuido de outros dados e fontes mais “visíveis”, sobretudo naquilo que revelam as próprias vozes dos autores.

Grande parte das descrições, considerações e reflexões formuladas ao longo dos capítulos deste trabalho está apoiada no recurso a entrevistas e depoimentos dos autores focalizados, procurando revelar a forma como eles próprios pensam seu modo de ação e como narram suas versões da história. É claro que essa opção implica a ciência de se estar lidando com “ficções de si mesmo”, com construções de *personas* autorais, o que, se empresta ao quadro uma dose extra de instabilidade, ao mesmo tempo põe em foco algo que é parte mesma da dinâmica que se pretende flagrar.

Por outro lado, a necessidade de mapear comparativamente aquelas formas de intervenção canônica, sem prejuízo dessa opção pela perspectiva “interna”, levou à formulação de um questionário padrão a que um grupo de poetas-tradutores considerados representantes da geração contemporânea foi convidado a responder por escrito e que funciona como um eixo básico em torno do qual gravitam os demais depoimentos, colhidos de outras fontes diversas.

É que a entrevista, como sabemos, é um gênero cuja realização, enquanto evento discursivo, pode guardar diferentes nuances, o que obviamente tem efeitos quanto àquilo que se pode apurar dela como resultado final. Uma entrevista realizada oralmente, ao contrário da realizada por escrito, é mais favorável, como se sabe, a retomadas e redirecionamentos que permitem melhor flagrar o pensamento do entrevistado. Do mesmo modo, aquela preparada exclusivamente para um entrevistado específico opera com informações prévias sobre ele que conduzem a uma construção mais nítida de seu perfil, ao contrário do que ocorre com um questionário elaborado de forma geral.

Assim, se a adoção do formato de um questionário padrão favorece, por um lado, o desenho de quadros gerais comparativos segundo determinados enfoques e linhas de interesse, por outro implica que se revele com menor nitidez o perfil particular do entrevistado. É nesse sentido que contribuem as declarações colhidas nas demais fontes, veiculadas tanto em meio impresso como digital – antologias, revistas literárias e acadêmicas, suplementos culturais, *blogs* e *sites* voltados para a cultura e a poesia – que oferecem perspectivas geradas em outros contextos e situações discursivas. É por meio da combinação dessas falas e vozes que se procura então captar um pouco da vida literária, no seio da qual se moldam as *personas* autorais e dentro da qual interessa-nos perceber os princípios e o papel da prática de tradução em sua articulação com a prática da poesia e com o estabelecimento das configurações canônicas contemporâneas.

Mas, como já afirmamos antes, o contemporâneo é o tempo em aberto, o que torna necessária a determinação de um certo recorte dentro do qual atuar. Este recorte foi aqui estabelecido justamente através da escolha do grupo de poetas tradutores a serem entrevistados por meio do questionário.

1.3 O recorte do contemporâneo: da determinação da amostra de poetas-tradutores

O conjunto dos dez poetas-tradutores – Ana Cristina Cesar, Cláudio Daniel, Horácio Costa, Josely Vianna Baptista, Júlio Castanõn Guimarães, Nelson Ascher, Paulo Henriques Britto, Régis Bonvicino, Rodrigo Garcia Lopes e Ronald Polito – aqui tomados como representantes da geração contemporânea não se propõe como uma amostra representativa, do ponto de vista quantitativo, da diversidade de tradutores, poetas ou não, em atuação no Brasil nos últimos anos.

Numa pesquisa realizada por John Milton, professor na área de Estudos da Tradução na Universidade de São Paulo (USP), da qual nos dá notícia aquele já referido artigo de 2004, o “Translated poetry in Brazil 1965-2004”, comparecem, dos autores escolhidos, apenas os nomes de Paulo Henriques Brito e Rodrigo Garcia Lopes. O trabalho de Milton não discorre sobre os critérios e métodos de constituição de sua própria amostra, que se dá a ver apenas pela listagem das referências bibliográficas do texto, não sendo possível saber até que ponto ela é exaustiva ou não. De qualquer forma, a mesma observação pode ser feita a partir de um levantamento rápido que fiz das publicações recentes de poesia traduzida no Brasil entre 2003 e 2006, este sim certamente não exaustivo e nem muito sistemático, no qual, entre os cerca de 60 diferentes tradutores, para um total aproximado de 130 títulos lançados, não se verificam nem a presença de todos, nem reincidências significativas dos nomes em questão (comparecem apenas os de Rodrigo Garcia Lopes, Cláudio Daniel e Paulo Henriques Britto, citados no máximo uma ou duas vezes)

Trata-se, pois, de uma amostra composta qualitativamente, e é certo que a adoção de critérios de natureza qualitativa é já uma forma de modelá-la e conformar nela certos valores julgados *a priori* como necessários para se atingir os objetivos pretendidos.

Na verdade, se a ideia é justamente mapear, tal como aqui já deixamos claro, os modos de intervenção canônica da geração contemporânea em contraste com os da geração concretista, faz-se então imprescindível que o contemporâneo em foco contemple autores com um tempo de atuação suficiente para que tais processos tenham condições de se realizar.

Assim, elegem-se aqui autores em plena atuação, mas cujas práticas, tanto tradutória quanto criativa, sejam já consideradas significativas para o quadro contemporâneo da literatura.

É claro que a determinação do que pode ou não ser considerado “significativo” em termos de produção literária é algo por si só complexo, já que envolve o reconhecimento de toda uma série de mecanismos pelos quais se determinam os valores relativos de obras e autores no campo literário e, conseqüentemente, seus graus de consagração. Mas, como o que está em foco são justamente esses mecanismos e, mais especificamente, um deles – o exercício da tradução – foram então privilegiados poetas-tradutores cuja trajetória pudesse ilustrar, com um bom grau de amadurecimento, a dinâmica desses processos.

Assim, são todos eles autores que, nascidos entre os anos 50 e 60, fizeram situar sua produção a partir dos 80 e 90 e hoje têm já volume considerável de publicações em livros; participação em antologias dentro e fora do país e, em alguns casos, obras suas traduzidas para outras línguas. São ainda referendados, por revistas culturais e de poesia, não só como tradutores, mas também como os poetas da nova geração; estão ligados a importantes iniciativas, no campo editorial, para a divulgação da poesia brasileira contemporânea e de poesia estrangeira, por meio de suas traduções; e, em alguns casos, foram consagrados por premiações em concursos de significativa importância, como, só mencionar alguns exemplos, Paulo Henriques Britto, que levou o prêmio Portugal Telecom de Literatura com os poemas de *Macau*, em 2004 e Josely Vianna Baptista que recebeu em 1998 o Prêmio Jabuti de melhor tradução por suas versões de Jorge Luis Borges e foi uma das finalistas do concurso em 2003 por sua tradução de *Vigília do almirante*, de Roa Bastos.

Como não poderia deixar de ser, a adoção desses critérios reflete a própria distribuição do capital literário dentro do território nacional. Da amostra, quatro autores são paulistas e três são cariocas, sendo o “resto” do país representado apenas pelos mineiros Ronald Polito e Júlio Castanõn, ambos de Juiz de Fora, um deles, Júlio, radicado contudo no Rio; por Rodrigo Garcia Lopes, de Londrina, no Paraná, e por Josely Vianna Baptista, de Santa Catarina. Isso, porém, que poderia parecer uma falha de representatividade também do ponto de vista qualitativo, traz, na verdade, um dado significativo quando se tem em mente, como aqui, a dimensão política do fenômeno literário e jogo relativo dos pesos e medidas que o regem.

De qualquer forma a maioria desses autores, senão todos, têm em seus currículos períodos de atuação fora do país, o que certamente implica numa visão mais aberta e cosmopolita. Alguns deles são também professores universitários e exercem atividades como críticos literários. Assumem, portanto, em conjunto, um perfil de atuação comparável ao dos

próprios poetas concretos, quanto à ocupação de certas posições-chave dentro do campo literário.

1.4 Roteiro dos capítulos

Esta tese se abre com um capítulo inteiramente dedicado a Ana Cristina Cesar, considerada aqui como a representante ponta-de-lança de sua geração. Partindo de uma leitura do instigante e já bem conhecido ensaio em que a autora compara Manuel Bandeira e Augusto de Campos como poetas-tradutores, o “Bastidores da tradução”, procuro reconhecer o que as análises que a autora aí faz dizem dela mesma enquanto poeta e tradutora.

Ana Cristina, armando um jogo sinuoso de projeções e identificações com ambos autores, revela, neste ensaio, ao mesmo tempo uma sedução irresistível pelo o modo bandeiriano de traduzir e uma inegável recusa à postura militante de Augusto de Campos como tradutor. Com isso em mente e apoiada no exame cruzado deste e de mais outros dois textos em que as traduções de Augusto são referidas pela autora, levanto então a hipótese de que Augusto seja, na verdade, a referência que Ana Cristina toma para moldar seu perfil de tradutora, enquanto, curiosamente, é o *modus operandi* do tradutor Bandeira que de certa forma lhe empresta o paradigma de sua atuação como poeta, que envolveria essencialmente a ideia da criação como uma forma mais livre de tradução.

Neste ponto, faço, num breve excurso, uma descrição da poética tradutória concretista tal como explicitada nos textos ensaísticos e teóricos dos irmãos Campos – sobretudo de Haroldo – a fim de permitir que, na sequência, se desenhe, por contraste, o modo de atuação da Ana Cristina tradutora, também por meio da leitura dos textos ensaísticos, notas e comentários que acompanham e analisam suas próprias traduções.

Com esses movimentos, procuro não só explicitar as conexões entre as práticas de tradução e criação na obra de Ana Cristina, mas sobretudo delinear o modelo de atuação tradutória e de intervenção canônica que a autora oferece como resposta àquele legado pela geração concretista – um modelo marcado essencialmente pela recusa ao teor programático da ação de seus antecessores e orientado por uma tática, que descrevo como “oblíqua”, menos ofensiva de relação com a tradição.

No segundo capítulo, “Entre-vistas”, dedico-me à análise das respostas dos demais autores da amostra ao questionário a eles enviado. As oito perguntas desse questionário procuram revelar, a partir de certos parâmetros indiciados pelo exame do caso de Ana Cristina Cesar, os graus com que cada um desses autores se relaciona com o legado

concretista. A tentativa é a de estender aos entrevistados o modelo delineado no capítulo anterior e dar a ele, sem contudo descuidar da especificidade do modo de atuação de cada um dos poetas-tradutores, contornos mais nítidos e gerais. As questões e suas respectivas respostas constituem os anexos I e II deste trabalho, que as apresentam sob duas diferentes formas, a fim de facilitar o acompanhamento das análises. O anexo I inclui oito quadros, cada qual relativo a cada uma das oito questões e contendo as respostas de todos os entrevistados a ela. Já no anexo II, os quadros, em número de nove, cada qual relativo a um autor, apresentam o conjunto das respostas de cada um dos poetas-tradutores entrevistados. Ao longo do capítulo reproduzem-se, porém, como seria mesmo inevitável, tanto as perguntas como boa parte das respostas, ora em versão integral, ora em seus trechos mais relevantes, além de inúmeras outras declarações dos autores colhidas nas fontes alternativas já aqui referidas.

De modo a permitir que efetivamente se configure um quadro *polivox*, descritivo e ao mesmo tempo analítico, do modo de atuação da geração contemporânea em contraste com o modelo concretista, procuro dar ao conjunto das informações uma organização que evidencie os aspectos mais marcantes das relações, quanto à prática tradutória, dos contemporâneos com seus antecessores. Início, como não poderia deixar de ser, por uma discussão sobre o tema das influências e dos diálogos entre gerações, a partir das respostas dadas pelos autores às questões 3 e 4, que versam sobre as contribuições que os entrevistados consideram receber, em suas concepções e práticas tradutórias, de Haroldo de Campos e de outros tradutores. Na sequência, sempre em contraste com o paradigma concretista, abordo o modo como se concebem, entre os contemporâneos, as relações entre os processos tradução e criação – assunto prioritário de suas respostas à questão 5, às quais correlaciono, ainda, elementos daquelas dadas às questões 1 e 7 – e discuto os critérios que norteiam a constituição de seus repertórios de escolhas tradutórias (a partir das respostas às questões 2 e 6), procurando caracterizar de modo geral a listagem ou o mosaico que essas escolhas, combinadas, constitui. Esse exame confirma que, tal como Ana Cristina Cesar, os demais autores da amostra, por caminhos e formas diversas, recusam na poética concretista de tradução aqueles procedimentos pelos quais os irmãos Campos deram expressão à sua postura militante e sinaliza, ainda, que as intervenções canônicas contemporâneas se dão por uma tática alternativa à tática do confronto típica da atuação vanguardista dos concretos.

Por fim, analiso, a partir das opiniões dos entrevistados quanto ao funcionamento dos diferentes suportes, sobretudo revistas literárias e livros, no processo de divulgação de trabalhos de tradução, objeto de suas respostas à questão 8, certos mecanismos inerentes à dinâmica do campo literário, procurando assinalar as mudanças que esta dinâmica vem

sofrendo contemporaneamente. Destaco ainda o papel das revistas literárias como espaço de experimentação, via tradução, de alternativas capazes de equacionar os impasses vividos hoje pelos poetas em sua relação com a tradição poética brasileira, sugerindo que, nelas, os mosaicos tradutórios contemporâneos encontram território livre de ampliação e transformação.

No capítulo 3 prepondera – ao contrário dos dois primeiros em que a dimensão analítico-descritiva se sobrepõe, sem contudo eclipsá-la, à histórica – a preocupação com o tempo. Procuo demonstrar como cada uma das gerações em foco, atuando sob um mesmo horizonte cultural e ideológico – aquele que se delineia a partir dos anos 80 do século XX e que é o marco inicial das transformações paulatinas que detecto, no capítulo anterior, na dinâmica do campo –, reage a essas transformações. Enfatizo, de um lado, as manobras que Haroldo e Augusto de Campos, agora na posição de representantes da tradição (de vanguarda) brasileira, realizam para conciliar suas concepções e escolhas militantes com a perda do horizonte utópico típico da pós-modernidade, e, de outro, procuro explicitar o modo de intervenção cultural que se desenha pela ação, livre do compromisso com programas e estéticas grupais, dos contemporâneos. Para isso, elejo como “imagem-ícone” desse modo de intervenção o volume *Musa paradisiaca*, organizado por Josely Vianna Baptista e Francisco Faria, que constitui uma antologia da página de cultura conduzida por ambos, entre 1995 e 2000, em jornais paranaenses.

As características singulares desse trabalho – no qual vejo uma incontestável ascendência do modo haroldiano de conceber a questão da cultura e dos diálogos culturais, mas também o traço singular e alternativo da intervenção de Josely, como representante da geração contemporânea – permitem-me demonstrar as diferenças com que se reedita, entre os contemporâneos, o emprego concretista da tradução (considerada em sentido estrito e também lato) como dispositivo de intervenção no campo literário e demonstrar como a militância programática dos concretos se converte, na geração contemporânea, em uma militância pragmática, focada nos princípios da defesa da diversidade e da mescla.

O capítulo se fecha, então, com uma reflexão que, partindo do modo como o conceito poundiano de *paideuma* é manipulado pela geração concretista, procura apontar sob que condições e com que formas de apropriação os contemporâneos re-atualizam, com sua prática, tal conceito.

Por fim, nas considerações finais, narro, à guisa de uma conclusão em aberto, o enredo em quatro atos que, pondo em cena as duas gerações de poetas-críticos-tradutores,

revela, dos concretos aos contemporâneos, os meandros das relações entre cânone e tradução na história recente da literatura no Brasil.

2. ANA CRISTINA CESAR: Ponta de lança de uma geração

Não sou idêntica a mim mesmo
sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob
[o mesmo ponto-de-vista
Não sou divina, não tenho causa
Não tenho razão de ser nem finalidade própria:
Sou a própria lógica circundante

Ana Cristina Cesar, “Poema óbvio”, *Inéditos e dispersos*

2.1 Começar por Ana Cristina

Ponta de lança. A expressão foi empregada por Italo Moriconi, referindo-se a Ana Cristina Cesar, num texto de 1996, “Pós-modernismo e tradução de poesia em inglês no Brasil”. Nele, após afirmar ser de tal maneira estratégico o lugar da tradução na poesia brasileira contemporânea que somos levados a reconhecer aí um dos traços distintivos de nosso pós-modernismo, e definir como “pulsão pós-modernista” a ambiguidade nas relações entre o/a poeta consciente surgido nos últimos 25 anos e os espaços canônicos legados pelas revoluções modernista e concretista, dirá que “embora levada muito cedo pela morte, Ana Cristina pode ser considerada representante típica e ponta de lança da geração pós-modernista/pós-concretista, a oscilar entre uma e outra fidelidade, entre uma e outra herança”(MORICONI, 1996, p. 309). Estou certa de que essas suas palavras, ao final do percurso que este capítulo pretende traçar, farão ainda mais sentido. Mas não cabe, por agora, discutir esse contexto no qual a expressão “ponta de lança” foi originalmente utilizada. Melhor pensar o que ela assim, tomada em si mesma, representa aqui.

Ponta-de-lança, segundo o Dicionário Aurélio, uma expressão futebolística, designa o “elemento avançado que, num ataque ou numa investida, é capaz de penetrar no campo adversário”. Certamente “elemento avançado”, Ana Cristina Cesar foi, mais por investidas (por tentativas, ensaios, insinuações indiretas, se ainda mantivermos a atenção ao Aurélio), como veremos, do que propriamente por ataques, capaz de penetrar no campo (adversário?) literário, desenhando uma trajetória pioneira e singular, aspectos talvez acentuados pela brevidade quase de esboço deste desenho, entre os de sua geração. Parece, então, natural começar por ela.

Parece também ideal começar por ela porque, entre os poetas que compõem a amostra a que esta tese se dedica, é a única cujos dados do jogo literário já estão definitivamente lançados, em contraste com o jogo ainda aberto a lances dos demais poetas, mesmo que se considere a possibilidade de ainda virem à tona, por meio de algum arranjo editorial e de pesquisa em seus rascunhos e cadernos, outros de seus “inéditos” ou “dispersos”, “antigos” ou “soltos”.

Parece também necessário, porque, se sua voz ainda se faz ouvir por meio da leitura de sua obra, já não mais se pronuncia, e eu não pude entrevistá-la, como aos outros poetas, o que empresta contornos atípicos, dentro da estrutura desse trabalho, à análise de sua atuação como poeta-tradutora.

Mas, mais que isso tudo, é ainda estratégico começar com ela. Isso porque, num de seus textos inevitáveis quando se pretende investigar as relações, em termos de tradução, da geração contemporânea com o legado concretista, o ensaio “Bastidores da Tradução”, Ana Cristina oferece um excelente paradigma da própria forma pela qual essa tese procurará levar a cabo seus propósitos.

De fato, dos trabalhos em que a poeta-tradutora discorre, na sua peculiar forma de fazer teoria, sobre a prática da tradução, sua ou de outros, “Bastidores da tradução” é aquele que mais nitidamente revela a relação ambígua que Ana Cristina Cesar mantém com legado concretista, muito embora ela não fale diretamente de si como tradutora. Ao contrário, seus pontos de vista sobre a atividade tradutória dão-se a ver pela comparação que tece entre as antologias *Poemas traduzidos*, de Manuel Bandeira e *Verso, reverso, controverso*, de Augusto de Campos.

Esse é já um aspecto do especial interesse que este ensaio tem aqui. Seu método de investigação, comparativo, é também o desta tese. Ana Cristina demonstra clara ciência de que sua comparação, se toma por objeto imediato os dois volumes mencionados, não se dissocia da reflexão sobre a atuação das duas gerações que eles representam, a modernista e a concretista. Do mesmo modo, é meu propósito contrastar, ainda que muitas vezes, de maneira análoga a de Ana Cristina, por amostras pontuais, as gerações concretista e contemporânea.

Outro aspecto a considerar é o modo pelo qual a comparação vai sendo construída. Ana Cristina parte da observação de aspectos, como ela mesma diz, mais “evidentes” dos volumes que examina, caminhando progressivamente em direção ao levantamento das motivações ideológicas e dos fundamentos conceituais que subjazem às traduções em foco. De certa forma esta tese guardará, na organização de seus capítulos, estratégia semelhante, apostando igualmente na ideia de que o levantamento de certos dados factuais quanto às produções tradutórias das gerações que aqui se confrontam, tais como, no caso dos autores contemporâneos, suas declarações quanto ao trabalho de tradução fornecidas no questionário a que foram submetidos, e em ambos os casos, concretistas e contemporâneos, depoimentos colhidos em entrevistas, o eventual exame do formato de apresentação de seus volumes de tradução, a análise dos textos críticos neles incluídos e de outros de sua autoria sobre o tema, possa ir dando a ver, progressivamente, a política de ação, via tradução, e também, a política de tradução, via ação, empreendida por esses grupos.

Mais que isso, contudo, é estratégico começar por Ana Cristina, e mais especificamente por esse seu ensaio, porque a análise que ela, ponta de lança, aí empreende, formula questões para as quais seu próprio trabalho como poeta e tradutora pode ser uma

primeira resposta. Resposta essa que, seguida de outras, que vêm se construindo pela ação de poetas-tradutores com cuja amostra aqui analisada se quer representar, certamente delinea um quadro da prática tradutória, em sua relação com a prática de poesia, no momento atual. Esboçar, ainda que provisoriamente, esse quadro e fazer dele uma leitura, ainda que aberta, é o que se pretende aqui.

Mas, para prosseguir com essa reflexão sobre o caráter paradigmático de “Bastidores da Tradução” para este trabalho e ao mesmo tempo abrir as portas para uma investigação das relações de Ana Cristina Cesar com o legado concretista em termos de tradução, é preciso examinar, de modo mais detido, os bastidores desse seu ensaio.

2.2 Bastidores de uma relação

2.2.1 Da recusa à militância

Final dos anos 70, início da década de 80, século XX. No momento em que se elaboram as reflexões colhidas em *Escritos da Inglaterra*, entre as quais as que se tecem em “Bastidores da Tradução”, pode-se sem dúvida afirmar que as bases da prática tradutória dos irmãos Campos estavam já consolidadas e alguns de seus mais importantes frutos, por força da obstinação que sempre marcou a intervenção desses poetas nas polêmicas literárias de que foram protagonistas – e a tradução de poesia certamente foi uma delas – ganhando visibilidade suficiente para não deixar indiferente quem se interessasse pelo problema no Brasil.

Assim, não há como desconsiderar que, ao estabelecer os critérios por sob os quais compara as traduções de Bandeira e de Augusto de Campos em seu ensaio, Ana Cristina Cesar esteja já exercendo uma forma de olhar provavelmente não imune às formulações dos poetas concretos. Sua preocupação inicial com a presença ou não, nos volumes em estudo, dos textos originais e/ou de notas explicativas, bem como toda a análise daí decorrente, quanto à existência (ou não) de marcas da autoria do tradutor em suas realizações, ainda que imposta pelas próprias características do volume de Augusto de Campos, certamente já é um sintoma de que o paradigma concretista de tradução, que, como se sabe, valoriza francamente a

apresentação do texto de tradução acompanhado de paratextos explicativos³, interfere, ainda que de forma não declarada, em sua própria maneira de refletir sobre a questão.

A despeito disso, contudo, a sensação que o ensaio passa é a de que, num certo sentido, Augusto “perde” para Bandeira na comparação. O tom com que Ana Cristina se refere a este último e às suas traduções é visivelmente mais receptivo. Já aquele que dedica a Augusto e a seus trabalhos, ainda que a autora a eles se refira de modo muitas vezes elogioso, é mais crítico e, diria eu, quase “irritado”.

Sobre o livro de Bandeira dirá: “o resultado é desconcertante [...]” (CESAR, 1999, p. 401)⁴, enquanto, sobre Augusto, que “não apenas traduziu alguns poemas, [...] como também organizou didaticamente o livro, distribui-o em seções diferentes, com introduções críticas que, às vezes, personificam a arrogância literária de Pound” (p.402) e “ele assume a postura de um professor que vai mostrar às crianças (de um país subdesenvolvido) o que devem ler e de que modo devem ler...” (p. 403). Ou, ainda, “a personalidade de Bandeira é mais fluida e ambígua e, de certa forma, mais atraente” (p.409) e “poder-se-ia dizer de Augusto: ‘Ele se destaca mais por sua inteligência do que por sua arte’” (p.409).

Já pelo que essas breves citações sugerem, vê-se que o ponto central da crítica de Ana Cristina diz respeito ao racionalismo e excessivo didatismo (herdado de Pound) que marcam indelevelmente a produção tradutória dos concretos. Apoiando-se na oposição entre forma e conteúdo ou abstração e figuração, Ana Cristina assim levará a termo a comparação:

A oposição que existe entre os dois tradutores é a que existe entre a arte abstrata e a arte figurativa. Em sua teoria e prática da tradução, Augusto de

³ Mais interessante ainda é a análise que Ana Cristina faz, como mais adiante se verá, a partir da **ausência** desses paratextos na antologia de Bandeira, da forma como se relacionam as categorias autor e tradutor no volume. A naturalidade com que opera com as duas categorias, sem pressupor qualquer diferença de *status* entre elas é certamente tributária da própria maneira como os tradutores do Concretismo lidaram com a questão. À altura em que redigiu este seu ensaio, Ana Cristina talvez ainda não tivesse tido contato com o texto de 1980, incluído em *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, em que Haroldo de Campos teoriza sobre a tradução parricida, aquela que “intenta no limite, a rasura da origem: a obliteração do original” (CAMPOS, H., 1981, p.209), mas a própria prática de tradução dos irmãos Campos já consolidava, então, a ideia de que a marca do tradutor se fizesse presente nas traduções e, dentre outros aspectos, por meio mesmo da **presença** desses paratextos. Faz-se curioso então o modo como Ana Cristina, de dentro do paradigma dos concretistas, promove, para usar o termo com que se expressa Moriconi (1997), certa “desleitura” dele. Outro aspecto interessante e ligado a este primeiro, diz respeito ao fato de que, embora Ana Cristina analise as traduções de ambos os volumes do ponto de vista da proximidade ao original, opera de modo extremamente confortável, ao longo de todo o ensaio, como mais adiante demonstraremos, com a noção de que elas se exerçam como prática mais livre e criativa, outro dos pontos-chave do modelo de tradução concretista.

⁴ A partir desta, todas as citações extraídas da coletânea *Crítica e tradução*, publicada pelo Instituto Moreira Salles e Editora Ática em 1999 e que compreende os livros *Literatura não é documento*, *Escritos no Rio* e *Escritos da Inglaterra*, serão indicadas apenas pelo número da página.

Campos parece rejeitar a questão do tema, da figuração, as sensações sentimentais (...) e as associações tiradas do texto (a não ser que o tema manifeste uma “reação” contra uma atitude de “dominação”...). Suas traduções agradam do ponto de vista técnico; porém a natureza dos poemas escolhidos (ou então os comentários críticos) nos leva a evitar o envolvimento com o texto, os sentimentos, a entrega — objetos obscuros provindos do desejo. Manuel Bandeira, pelo contrário, se entrega a esse envolvimento, sem qualquer reticência, mesmo que o resultado não se revele tão arguto e habilidoso, na tradução. Suas traduções são de tal nível, que permitem esse envolvimento e não nos apercebemos de qualquer imperfeição no poema. (p. 409)

Obviamente Ana Cristina estará aqui apontando alguns requisitos para a prática tradutória que, se descartados pela poética concretista, fazem-se, contudo, relevantes em sua própria perspectiva. Ainda que certamente atraída pelo apuro técnico da prática dos concretos, há em suas palavras uma reivindicação de que a tradução (e as escolhas que ela implica) se guie também por valores como emoção, desejo, preferência temática e, ainda, certa sugestão de que haja uma forma alternativa de conceber a “perfeição” em termos do produto final da tradução.

Creio que seja para dizer de si, como tradutora e como poeta, que ela se vale do exemplo de Bandeira, cuja escolha, como objeto de análise, não é, de modo algum, aleatória. Tem certamente a ver com o que me parece ser o foco mesmo da “irritação” de Ana Cristina com as traduções de Augusto, para além do problema do excessivo racionalismo e didatismo, embora decorrente dele. Trata-se da questão do exercício da tradução atrelado (ou não) a algum tipo de “militância” cultural, para usar o termo que ela mesma emprega.

Na perspectiva de Ana Cristina Cesar, o que faz “atraentes” as traduções de Manuel Bandeira é exatamente o fato de, longe de estamparem os princípios estéticos de um grupo, movimento ou geração literária, projetarem em si mesmas a personalidade poética, a individualidade – ou subjetividade – do próprio Bandeira, enquanto poeta. Já a análise que a autora empreende do volume de traduções de Augusto de Campos busca ressaltar nelas, por diversos meios e em diversos aspectos, exatamente o oposto, o comprometimento de ordem política que move o tradutor.

É nesse sentido que Ana Cristina frisa a incorporação por Augusto, em *Verso, reverso, controverso*, dos princípios poundianos do traduzir, tal como explicitados no *ABC of reading*, e entende a presença dos originais junto às traduções, bem como o conjunto das introduções críticas que as acompanham, como parte do empenho didático do volume e testemunho do “sentido ativo de missão” do tradutor. Esse empenho didático traduziria uma intenção explícita de guiar o leitor e de não deixar dúvida quanto aos motivos pelos quais

cada poema foi traduzido. A seleção dos textos por Augusto seria movida, pois, pela mão de “um militante que expressa seus princípios, sua orientação ideológica na escolha de poetas e poemas” (p.402-403), como ela afirma.

Em sentido contrário, vê, no fato de a antologia de Bandeira não ser bilíngue e na ausência nela de notas ou ensaios explicativos, um convite a um tipo de leitura mais direta e prazerosa, despreocupada quanto aos problemas inerentes à tradução em si e, mais, nessas ausências, uma espécie de afirmação da autoria do tradutor. “Como não há uma unidade aparente (nenhuma voz predominante, nem tampouco um único autor) estamos, na realidade lendo o próprio Bandeira” (p. 400), dirá. “É sua habilidade profissional de poeta que dá unidade à coletânea, ou mais precisamente, seu ‘nome’ como sinal de autoria [...]. Essa prática e esse nome são identificados através da escolha dos temas” (p. 400).

Desenha-se então o percurso que oporá, como vimos, Augusto e Bandeira em termos de abstrato e figurativo. Ao discorrer sobre os critérios que norteariam as escolhas “militantes” de Augusto, Ana Cristina apontará fatores predominantemente formais:

Ele privilegia o tipo de poesia que trabalha com o instrumento verbal, pondo de lado aquela que pretende expressar emoções relacionadas com um determinado assunto ou com as obsessões de um ser. Densidade, concisão e precisão são sinais deste rigor formal.⁵ (p.404).

Deixará ainda bem claro o comprometimento dessas escolhas com as concepções poéticas do Concretismo, ao passo que, quanto ao volume de traduções de Bandeira, afirmará:

Uma pessoa que esteja familiarizada com sua poesia logo identificará na coletânea os temas fundamentais do poeta, mas não sua condição específica de poeta modernista ou um enfoque modernista em relação a temas românticos. É possível apontar motivações típicas de Bandeira, que marcam infundavelmente sua presença na tradução. O que não aparece é a *figura de Bandeira como poeta modernista.*”(p.400, grifos meus)

⁵ Ana Cristina menciona ainda mais três critérios orientadores das escolhas de Augusto no volume: a preferência por textos de significado intencionalmente “obscuro”, ou “difícil”; por “um tipo de poesia mais intelectual, em oposição à de tipo emocional” (p. 405) e a “irreverência temática, em conflito aberto com as formas dominantes de poesias que tratam de assuntos inócuos, aclamados pela sociedade: sexualidade explícita e erotismo, sátira social, violência, humor negro, ironia” (p.404). Vê-se então que o aspecto temático das escolhas não ficará de fora de sua análise, mas inapelavelmente atrelado à ideia de militância e rigor.

Observa, por exemplo, quanto à tradução de um soneto de e.e. cummings, o quanto o poema teria sido, nas palavras dela, “desmodernizado” por Manuel Bandeira⁶. Já quanto às traduções de Augusto, dirá que nelas “aparecem grandes soluções poéticas, mesmo quando algumas delas revelem obviamente demais idiossincrasias concretistas” (p.406), e, mais especificamente, quanto à tradução por Augusto de um poema de Arnault Daniel, que “o resultado não é fluente – é demasiado intelectual, pois contradiz a fluência musical dos trovadores. O leitor precisa se deter e começar a combinar palavras – um *jogo de palavras que é mais concretista que provençal*” (p.407, grifos meus).

Creio que nesse ponto se faz necessário tentar compreender um pouco melhor o sentido com que Ana Cristina emprega neste seu ensaio a palavra “militância”. Primeiramente, dará a entender que militância seja equivalente a atuação cultural. Nesse sentido ambos os tradutores que analisa seriam militantes. Logo no primeiro parágrafo do texto, afirmará:

Manuel Bandeira é considerado um de nossos principais poetas modernistas, além de ter exercido a atividade de crítico literário, resenhista, biógrafo e professor. Augusto de Campos é um de nossos poetas concretistas, ligado a vários projetos culturais no campo da música popular e artes visuais, exercendo, igualmente, atividade como crítico e professor. Ambos podem ser considerados militantes na área cultural, particularmente Augusto de Campos, que relacionou seu trabalho com um projeto político específico no decorrer da década de 50. (p.399)

Sem, obviamente, que isso signifique o descarte da primeira acepção, aí já comparece, contudo, o sentido que prevalecerá ao longo de sua análise: a ideia de militância como a de filiação a uma geração literária, a um movimento temporal, delineador de certas características no trato com a escrita literária e de uma postura frente às questões estéticas de uma época. É nesse sentido que as traduções de Bandeira são valorizadas por Ana Cristina Cesar, por se constituírem em espécie de espaço de ação em que essa vinculação geracional supostamente não se exerceria.

Augusto, ao contrário, encarnaria o perfil do tradutor que não se furta a declarar, por meio de todas as escolhas implicadas nas traduções que executa, sua filiação à geração de que se faz representante, deixando, como diz Ana Cristina, bem clara a relação de seu trabalho com um projeto político específico.

⁶ Dirá: “... o soneto de e.e. cummings intitulado *Unrealities* [...] foi ‘desmodernizado’ por Manuel Bandeira e transformado num poema romântico [...]. O tema do soneto é o mesmo, mas e.e.cummings e tudo quanto ele representa desaparecem inteiramente.” (p.400-401)

No fundo, porém, os dois casos analisados pela poeta, revelam uma atitude de certa forma análoga: ambos os tradutores projetam em suas traduções elementos de suas próprias convicções poéticas. Bandeira, seus temas preferidos, desligados de sua performance como poeta modernista, e Augusto, seus procedimentos formais de eleição, altamente comprometidos com a estética concretista, que buscava firmar e afirmar.

O raciocínio de Ana Cristiana faz-se aí duplamente interessante, porque, de certa forma, nos autoriza a operar com sua própria análise das traduções desses poetas de modo análogo, buscando nela, na análise, as projeções das convicções daquela que a empreende, ao mesmo tempo que sugere a ideia de que, via tradução, poetas exerçam, como veremos, uma militância em outro sentido.

Considerando, então, esse primeiro aspecto, acho que não seria nenhum exagero afirmar que a maneira pela qual Ana Cristina Cesar constrói, em “Bastidores da Tradução” essa sua “preferência”, ainda que relativa, pelos *Poemas traduzidos* de Bandeira, é uma espécie de declaração, mesmo que indireta, de sua própria recusa à militância, como filiação geracional, dentro do concerto de forças que atuam no momento em que ela se coloca como poeta e tradutora.

Maria Lúcia de Barros Camargo, discorrendo sobre a posição de Ana Cristina Cesar no contexto de sua geração, sugere exatamente sua recusa a uma adesão plena a uma ou outra das linhas de força então atuantes:

Com tais peculiaridades, podemos dizer que Ana Cristina fica numa posição “marginal” dentro do quadro da poesia dos anos 70. Não se filia às correntes experimentais, mas com elas mantém pontos de contato. Freqüenta os “grupos marginais” do Rio de Janeiro, mas não pertence a eles. Produz seus livros independentemente, deseja o leitor, mas tem consciência dos riscos da banalidade, da digestão fácil. (CAMARGO, 2003a, p.36)

Assim, é no mínimo curioso observar que, a certa altura de sua reflexão sobre os *Poemas Traduzidos*, ela se fará a seguinte pergunta, especulando sobre as causas do “desaparecimento” do poeta *modernista* Manuel Bandeira por detrás das traduções ali compiladas: “não seria a modernidade, a esta altura, uma espécie de fardo para uma pessoa tão intensamente subjetivista como Manuel Bandeira?” (p.401). Ao que se poderia parafrasear, indagando se não seriam a poesia marginal, a vanguarda concretista, a cultura de

massas, e, mais, todo o contexto político da época, a essa altura, espécies de fardo para uma poeta, como Ana Cristina, tentando ser tão intensamente singular?⁷

Sim, porque há que se considerar ainda, para uma compreensão mais exata da recusa de Ana Cristina à militância nesse ensaio, o fato de que o termo, etimologicamente comprometido com ideia de “ser soldado, servir ao exército, lutar” emprestasse nuances ainda mais indesejáveis ao seu uso (e também à prática que ele designa), diante das pressões da vivência de uma ditadura militar.

Creio até mesmo que se estabeleça certa confusão ou indistinção, no pensamento da autora, por força deste contexto específico brasileiro, entre a prática da arte ou literatura politicamente engajada e a política de ação, no campo literário, de um artista ou grupo na tentativa de alcançar algum grau de consagração⁸, mesmo que se considere a natural imbricação entre as duas coisas.

Num outro texto sobre tradução, incluído nos *Escritos no Rio*, voltará a se referir aos poetas do Concretismo (e à sua militância) nos seguintes termos:

A produção erudita dos concretos, querendo articular técnica e engajamento, é coisa séria. As alianças entre certa geração desbundada, mas letrada (geração de Torquato, Waly, Rogério Duarte, Caetano, Agripino, Gil etc.) com concretos pós-concretos é coisa digna de muita nota, ainda mais porque é com essa geração em geral e com Caetano em particular que *dança no Brasil a questão da militância na cultura, o compromisso do engajamento político cultural, seus fantasmas sérios*. (CESAR, 1999, p. 235, grifos meus)

É contudo algo já bem assentado o fato de que, para os poetas do Concretismo, a questão da militância, em termos da prática de uma arte engajada, foi também algo

⁷ Aí, nesse aspecto, a opção da poeta por Bandeira como termo de comparação é não só compreensível como certa. A trajetória de Bandeira, como bem caracterizará Jorge Wanderley ao analisar a atuação deste e de mais outros dois poetas modernistas como tradutores, é marcada exatamente pelo privilégio do indivíduo sobre a “escola”: “Os tradutores modernistas [...] têm uma produção artística difícil de caracterizar em nossa história literária. São mais indivíduos que membros-de-escola. Trabalham mais seguindo o próprio nariz do que a acompanhando paideumas onde às vezes a eleição e o prazer do texto cedam lugar a uma imposição de coerência teórica ou a algum “*must*” da obediência grupalista; [...] Nos modernistas, realça mais o impulso pessoal que o partido poético; e por isso mesmo, não raro praticarão, como Manuel Bandeira, algumas infidelidades até mesmo para com suas próprias poéticas de tradução, oferecendo à propensão pessoal tributo maior do que aquele que os fixasse inapelavelmente ao cânone”. (WANDERLEY, 1988, p. 4)

⁸ Refiro-me aqui ao conceito de campo literário e à dinâmica de seu funcionamento tal como os concebe Pierre Bourdieu (2004, p.172): “... o campo literário é simultaneamente um campo de forças e um campo de lutas que visa transformar ou conservar a relação de forças estabelecida: cada um dos agentes investe a força (o capital) que adquiriu pelas lutas anteriores em estratégias que dependem, quanto à orientação, da posição desse agente nas relações de força, isto é, de seu capital específico. Em termos concretos, trata-se, por exemplo, das lutas permanentes que opõem as vanguardas sempre renascentes à vanguarda consagrada (e que não devem ser confundidas com a luta que opõe a vanguarda como um todo aos ‘artistas burgueses’, como se dizia no século XIX)”.

embaraçoso e que, a considerar o fenômeno do engajamento artístico como forma de resistência à ditadura militar, certamente não é neles que se há de buscar referência⁹.

A passagem citada anteriormente contrasta, portanto, com aquela em que Ana Cristina, ao descrever, ainda em “Bastidores da tradução”, a atuação militante de Augusto como tradutor, dá relevo ao aspecto, não do engajamento artístico, mas da política de ação do poeta-tradutor no campo literário. Dirá, num trecho um pouco extenso, mas que vale a pena reproduzir:

Augusto de Campos continua sendo um militante que expressa seus *princípios*, sua orientação ideológica na escolha de poetas e poemas. É uma atitude bastante política, uma vez que se expressa dentro de uma estrutura coerente de valores pró/contra e de conceitos de poesia em termos de “dominador/dominado”. Ele sabe que está trabalhando dentro de um contexto de luta ideológica, mesmo quando, aparentemente, este combate não esteja ultrapassando os limites dos círculos literários e da vida acadêmica. O tradutor Augusto de Campos se refere constantemente às posições tradicionais do *establishment* literário. Considera que sua função é opor-se ao *establishment* através da tradução e publicação de poetas que produziram poesia revolucionária, ou, pelo menos poesia orientada para uma revolução de linguagem. Está também consciente do impacto de seu trabalho na cultura brasileira e, por isso, frequentemente enfatiza a importância de se traduzir determinado poeta como reação a um contexto literário definido. (p.402-403)

Penso, então, que, ao declarar, via preferência por Bandeira, neste “Bastidores da tradução”, sua recusa à militância, Ana Cristina Cesar poderá estar rejeitando, de uma só vez, sua vinculação a uma geração, a filiação a uma corrente mais abrangente ou grupal, e também a prática da arte prioritariamente comprometida com as questões políticas, o engajamento. Mas, com toda a recusa, não poderá se furtar ao sentido da “militância” como atuação cultural, como política de ação no campo literário. De fato, o que parece escapar a Ana Cristina, em sua análise, é exatamente a consciência de que, se considerarmos que a recusa é um modo de tomada de posição no campo e, diga-se de passagem, dos mais recorrentes e importantes, porque fundamental para a dinâmica do mesmo, ao professá-la ela estará exatamente “militando”, ainda que na outra acepção do termo.

Ainda que não o manifeste, ela sabe, porque bem o demonstrou em sua análise das traduções, tanto de Augusto como de Bandeira, que o ato de traduzir, para um poeta, é sempre

⁹ Referindo-se, nesse aspecto, ao Concretismo, dirá Jorge Wanderley que o movimento foi “uma ruptura que não se acompanha de tomada de posição em termos de consciência crítico-social – apesar do ‘salto-conteudístico participante’, com que os concretistas procuraram (com atraso) pegar um carro que temiam perder. Carro que o grupo Violão-de-Rua pegava, sim, mas sem conseguir, como os concretos haviam conseguido, propor uma verdadeira vanguarda poética. O que tinha um, não tinha o outro”. (1988, p.7)

uma forma de tomada de posição, exatamente pelas escolhas que envolve. Tal como Augusto, e como Manuel Bandeira, e como todos, e tantos, Ana Cristina também “expressa seus *princípios*, sua orientação ideológica na escolha de poetas e poemas”, enfim, estabelece seu modo pessoal de lidar com a tradição. E, declaradamente ou não, manifesta “uma atitude bastante política”. Quer queira, quer não “está trabalhando dentro de um contexto de luta ideológica”, mesmo que, “aparentemente, este combate não esteja ultrapassando os limites dos círculos literários e da vida acadêmica”.

Não estou com isso propondo, absolutamente, ignorar a especificidade do modo pelo qual cada autor processa esses movimentos, realiza suas tomadas de posição, nem todo o contexto que dá sentido a elas. Pelo contrário, é pressuposto deste trabalho exatamente o fato de que a atuação dos poetas concretos, *em seu modo específico de ação*, cria um paradigma e condições que se farão consistentes a ponto de provocar, em poetas-tradutores de um momento posterior, uma resposta que também se manifesta pelo modo específico de ação de cada um deles. Por adesões ou recusas, totais ou pontuais. Tal como em Ana Cristina.

Perpassa, entretanto, na análise da poeta ponta-de-lança, sem que ela tenha como prioridade ressaltá-lo, um dado que me parece crucial na questão da “militância” da geração dos tradutores concretistas: que Augusto e Haroldo de Campos, ao intervirem no cenário da cultura brasileira, articularam sua produção em torno de um rigoroso programa, de um *projeto*, no sentido forte da palavra, não só pessoal, mas também coletivo, grupal, e que esse projeto se foi impondo por meio de diferentes estratégias (e a tradução, tão rigorosamente planejada e tão meticulosamente explicitada, é ao mesmo tempo parte do projeto e uma das estratégias), intimamente interligadas, internamente coerentes e com um intenso poder de “combate”, como convém, inclusive, a uma intervenção que se declara como “de vanguarda”. Quando, então, Ana Cristina Cesar acusa o excessivo racionalismo da prática de tradução concretista, opondo a ele o movimento de entrega, de desejo que entende presidir as traduções de Manuel Bandeira, penso que ela está recusando exatamente esse teor programático, essa planificação, como modo de orientar a prática tradutória, ou, então, estará, pelo menos, propondo, por negação, outro plano, guiado por outros critérios. Sim, porque outro mérito desse ensaio de Ana Cristina é exatamente o de enfatizar o quão fundamental é a questão das escolhas e dos critérios (“quem, o quê e como traduzir”, dirá ela) na prática tradutória. Guiados por esse sentido de projeto, e da concepção de poesia e de linguagem literária que a ele subjaz, os irmãos Campos efetuaram todo um leque de escolhas, de diferentes naturezas, em sua prática de tradução. Com elas questionaram o cânone *constituído* e a ele antepuseram um outro modelo canônico, por eles *construído*.

Algumas perguntas impõem-se então: Qual o plano de Ana Cristina Cesar? Que outros planos poetas da sua geração têm traçado em sua prática tradutória? Qual a natureza dos possíveis planos delineados pelo fazer tradutório de poetas contemporâneos frente ao modelo singular do projeto concretista? Como reagem esses poetas, mediante suas escolhas, à construção canônica concretista? Que outros cânones erigem-se (erigem-se?) frente ao cânone dos irmãos Campos?

Em torno de questões como essas é que se movimenta esta tese.

2.2.2 Projeções, identificações

Se, como vimos, em “Bastidores da tradução”, a militância de Augusto de Campos, com tudo que ela implica, leva Ana Cristina Cesar a ver com certa desvantagem as traduções deste frente às de Bandeira, num outro aspecto – a extensão – seria este último quem “perderia” para o primeiro.

É a própria autora quem admite isso, ao Registrar: “é bastante evidente que me ocupei mais de Augusto de Campos, como tradutor, do que de Manuel Bandeira, ao contrário do que faria se estivesse falando de ambos como poetas” (p. 408), numa clara demonstração da valoração distinta que atribui a um e outro, como poetas e como tradutores. Essa valoração diferenciada, entretanto, não decorre de modo algum da análise em si, mas, ao contrário, projeta-se nela quase com a naturalidade com que se toma como *a priori* um julgamento consensual. Isso tudo, somado aos diversos elogios que, ao lado das críticas, Ana Cristina faz às traduções de Augusto, parece legitimar a afirmação de que ela admira, no tradutor Bandeira, o poeta (e mais uma vez insisto, o poeta desinvestido de sua militância cultural, de sua relação com a geração a que está circunscrito), enquanto que, no tradutor Augusto, o tradutor mesmo (e apesar de sua militância)¹⁰. Daí o fato de, num texto que trata exatamente do tema da tradução, Augusto merecer a parte mais alentada do estudo.

Realmente, fica restrita apenas a “Bastidores da tradução” a manifestação crítico-teórica de Ana Cristina quanto às traduções de Manuel Bandeira, enquanto a produção tradutória de Augusto de Campos será ainda mencionada em pelo menos mais dois outros textos. Num deles, inclusive, “Bonito demais”, uma resenha de 1983 extremamente elogiosa ao *Mais Provençais* de Augusto, Ana Cristina se referirá a ele como “um tradutor admirável” e ao volume como “um livro precioso”. É sem dúvida uma resenha curiosa porque parece

¹⁰ Dirá: “Poderíamos até afirmar que as traduções constituíram a mais alta contribuição criativa dos poetas concretistas...” (p.406)

tramar uma franca contradição com as ideias expostas em “Bastidores da Tradução”. O próprio Augusto de Campos verá nela uma espécie de correção de perspectiva quanto ao teor do ensaio anterior¹¹.

Não deixa de ser. Creio, no entanto, que não há propriamente uma descontinuidade de pensamento entre os dois textos. Ana Cristina continuará elogiando as traduções de Augusto naquilo que já elogiara em “Bastidores”, por suas “soluções impecáveis” e, ainda que mencione a militância e o didatismo poundiano do tradutor num tom bem mais receptivo e tolerante, não chega a desdizer nem a retificar as ponderações anteriores. Há, contudo, enfoques diferentes. É que, no ensaio, como já sugeri, Ana Cristina estaria discutindo, apesar da aparência em contrário, mais que as traduções de um ou outro analisado. O ponteiro da balança, na comparação, diria mesmo respeito às próprias convicções da autora quanto às relações entre o fazer tradutório e o fazer poético. Já na resenha, o comentário ao livro de Augusto parece ser, de fato, a prioridade, daí que certos aspectos, antes vistos com um valor positivo ou negativo, invertam seu sinal. Como nesta passagem, em que ela critica um aspecto, a ausência dos originais junto às traduções, que antes, visto em Bandeira, parecia positivo:

Parece mais e mais premente levantar a poeira e repensar a tão maltratada questão da tradução de poesia entre nós. Estou resistindo à urgência, que inclui reclamações graves sobre as traduções que andam por aí (e sobre edições que recusam, imperdoavelmente, a página bilíngüe) [...] (p. 254)

Diante disso, faz-se necessário insistir um pouco mais na exibição dos bastidores da relação entre os poetas-tradutores Ana Cristina e Manuel Bandeira, até porque tenho como premissa o fato de que essa relação ilumina a outra, que é meu propósito aqui dar a ver, a da autora com a poética de tradução dos irmãos Campos. Voltemos ao ensaio.

Nele, a certa altura de sua análise de *Poemas Traduzidos*, Ana Cristina afirmará:

A individualidade do autor (original) está constantemente se dissolvendo nesse livro – o que não é nada difícil de entender e de justificar. O resultado é desconcertante e parece indicar uma prática da tradução que absorve o texto original e se concentra na reconfiguração de um tema favorito. (p.401)

¹¹ Instigado, numa entrevista concedida à revista *34 Letras* de junho de 1989, a comentar as opiniões de Ana Cristina quanto a *Verso, reverso, controverso*, em “Bastidores da tradução”, dirá: “De um modo geral, ela foi muito simpática na sua apreciação. Creio, porém, que ela se impressionou excessivamente com a performance estética, subestimando a *alma* de minhas traduções – impressão que ela parece ter corrigido no *review* que publicou, em maio de 1983, no jornal **Leia Livros**, sob o título de *Bom demais*, a propósito da 1ª edição de **MAIS PROVENÇAIS** (Noa Noa)”. (CAMPOS, A., 1989, p. 21)

A passagem chama a atenção por dois aspectos. Primeiro porque, ao afirmar não ser difícil de entender nem de justificar a dissolução da individualidade do autor do original na tradução, Ana Cristina parece querer naturalizar, até porque nada em sua argumentação fundamenta tal afirmativa, um efeito que não é de modo algum o mais esperado, em se tratando de tradução, e que ela própria considera “desconcertante”. Segundo, devido à formulação, em termos de “absorção” e “reconfiguração”, com que a autora define a prática da tradução em Bandeira.

Ora, já são bastante conhecidos os estudos que veem por trás da poética de criação de Ana Cristina Cesar exatamente esses dois mecanismos. Flora Süssekind falará de sua poesia como uma poesia-em-vozes, uma “arte da conversação” que, dentre outros aspectos, leva em conta a apropriação, em graus mais ou menos explícitos, de textos por ela traduzidos. Também Maria Lúcia de Barros Camargo salientará o papel do que ela conceitua como a “vampiragem” na construção da identidade poética de Ana Cristina, processo pelo qual há “absorção” e “reconfiguração” de textos de vários autores, inclusive, e muito precocemente, dos de Manuel Bandeira.

Mas para o que interessa no momento não se faz necessário o paciente trabalho de rastrear as vozes e as vampiragens nos poemas de Ana Cristina. Basta apenas levar em conta o que ela Régistra em “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”, texto de 1980 que desliza entre o ensaio e a prosa poética e que tem em comum, com “Bastidores da Tradução”, o fato de ser também um texto comparativo – e, novamente, de traduções que não são dela. Dessa vez, o contraste se dá entre a versão, por Augusto de Campos (mais uma vez, Augusto), do poema “Elegie: going to bed”, de John Donne, incluído em *Verso, reverso, controverso* e sua “absorção” e “reconfiguração”, por Caetano Veloso/Péricles Cavalcanti, na canção “Elegia”, do álbum *Cinema Transcendental*, de 1979. Acompanhemos esse lance de seus pensamentos:

Há dois movimentos possíveis no ato de traduzir.

- 1) um movimento tipo missionário-didático-fiel, empenhado no seu desejo de educar o leitor, transmitir cultura, tornar acessível o que não era. As variações vão desde o *trot* (= tradução literal, palavra a palavra, ao pé do original) à versão literatizada. Tentação recorrente (ou às vezes recurso inevitável): explicar o original mais do que ele se explicou, acrescentar vínculos que estavam silenciados, em suma, inflacionar o texto original.
- 2) um movimento não empenhado, livre de preocupações com o leitor iletrado ou de um projeto ideológico definido, que incluía digamos a importância de divulgar fulano no país. As variações vão desde bobagens e exercícios de pirotecnia, equivalentes adestrados do *trot* comprometido com o leitor, àquela coisa fascinante que são as “imitações” – o acesso de

paixão que divide o tradutor entre sua voz e a voz do outro, confunde as duas, e tudo começa num produto novo onde a paixão é visível mas o nome tradução, com seus sobretons de fidelidade matrimonial, vacila na boca de quem lê. (p.233-234)

A passagem, que fiz questão de reproduzir em toda a sua extensão, alude a uma série de aspectos relativos às concepções de tradução de Ana Cristina e que comparecem também como tema em outros de seus textos: a questão dos graus de fidelidade (tradução literal? literatizada?), o problema da inflação como inerente ao ato tradutório, a discussão sobre o papel da tradução que passa, inclusive, pela questão da militância e da noção de projeto, todos problemas a que retornarei adiante.

Quero me deter agora, porém, apenas no fascínio que ela manifesta por esse movimento (de tradução? de criação?) guiado pelo “acesso de paixão que divide o tradutor entre sua voz e a voz do outro, confunde as duas [...] num produto novo”, pois reconheço nele o mesmo processo que ela detecta nas traduções de Bandeira: “absorção” e “reconfiguração”. Como ela mesma afirma, referindo-se ainda a “Elegia”, “não se trata de ‘pura’ tradução. Quando Caetano canta Donne, essa combinação não revela exatamente um projeto mas tem sim uma coerência, uma consistência, uma – identidade, arrisco”(p.236).

Haveria então, a julgar por essas afirmações, um interesse especial, em Ana Cristina Cesar, por uma certa forma de aproximação ao texto alheio que não seria “pura” tradução, mas também não seria algo desligado dos domínios de sua prática, e que estaria intimamente relacionada à projeção de uma identidade de (ou entre) poeta(s). É nesse aspecto que as traduções de Bandeira ganham relevo, para Ana Cristina, frente às de Augusto, e é por isso também que ela faz seu elogio à “Elegia”: por entrever nessas realizações um referencial de um certo tipo de movimento que ela também realiza, não no domínio de sua prática tradutória *stricto sensu*, mas no domínio dessa tradução não pura, *lato sensu*, que é a sua forma de criação poética.

Entende-se também, finalmente, porque ela afirmaria que a dissolução da individualidade do autor do original, nas traduções de Bandeira, não é algo nem difícil de entender, nem de justificar: trata-se de mecanismo para ela natural, pois é parte mesma de seu próprio trato com as leituras que informam sua poesia.

Assim, enquanto a preferência por Bandeira, em “Bastidores da tradução”, diria respeito, talvez, para usar palavras da própria Ana Cristina, aos “segredos que a tradução pode guardar”(p.239) sobre sua face de poeta, a insistência nos comentários aos trabalhos

tradutórios de Augusto, nos três textos aqui referidos, poderia estar, então, nos dizendo algo a respeito de sua face tradutora.

Se o perfil da poeta, inclusive em suas imbricações com a atividade tradutória, já encontra desenhos suficientemente nítidos em muitos dos estudos até agora realizados sobre a escritora, há, no entanto, ainda por ser traçado, o perfil da Ana Cristina que se coloca como tradutora *stricto sensu*, numa produção que, se pouco extensa¹², faz-se significativa exatamente por representar, como ponta-de-lança, a investida da geração contemporânea no território mapeado pelo legado dos tradutores do Concretismo.

É ao desenho desse perfil e à determinação da natureza dessa “investida” que me dedicarei agora. Antes, porém, uma ressalva e alguns esclarecimentos.

Ao propor essa divisão de faces, poeta / tradutora, e mesmo a identificação respectiva de uma e outra a Bandeira e Augusto, não estou de modo algum ignorando a inter-relação óbvia existente entre elas. Trata-se apenas de expediente metodológico, forma de melhor dar a ver certos aspectos. Virá o momento em que essa divisão se relativizará, com a necessária permuta das variáveis que compõem a equação.

Já está suficientemente claro que parto do princípio de que o contato com a poética concretista de tradução, seja ele mais ou menos intenso e do qual, no caso de Ana Cristina, dão bons testemunhos os textos aqui mencionados em que ela aborda as traduções de Augusto de Campos, criaria uma ambiência, um pano de fundo, em que alguma resposta aos seus princípios, assumidamente ou não, far-se-ia quase inevitável. Isso está sugerido aqui, inclusive, desde a nota de número 3 (p.27). Essa resposta, traduzindo-se na maneira pela qual um tradutor da geração posterior se colocaria em cena, poderia assumir desde a forma da recusa total até a da adesão plena e submissa, havendo entre esses extremos obviamente um leque bastante diverso de posicionamentos intermediários. No caso de Ana Cristina, a julgar pelo que apontam seus textos até agora analisados, parece-me haver uma adesão parcial, uma adoção de certos movimentos estruturalmente semelhantes, mas como forma de corroer o paradigma concretista de dentro dele. Por isso, minha investigação concentrar-se-á na busca dos aspectos “absorvidos”, na prática concretista, pela Ana Cristina tradutora, a fim de neles, identificar, ou não, algum tipo de “reconfiguração”. É talvez nesse sentido que se possa pensar a ideia de “investida” tal como a vimos propondo.

¹² Considero aqui os textos de *Alguma poesia traduzida* e, além do já mencionado “Bastidores da tradução”, outros ensaios sobre o tema reunidos em *Escritos da Inglaterra*, todos incluídos no volume *Crítica e tradução*.

Considerando o que foi desenvolvido até aqui, dois pontos sobressaem na comparação estabelecida por Ana Cristina entre os tradutores Manuel Bandeira e Augusto de Campos, em relação às suas próprias convicções de poeta-tradutora. De um lado, a rejeição à militância de Augusto, questão cujas nuances procuramos distinguir, mas que fundamentalmente se traduz numa espécie de reação ao teor programático da atuação concretista. De outro, na admiração por Bandeira, bem como no já mencionado comentário à “Elegia”, a sugestão de que a tradução se pratique em graus de liberdade que tensionem os próprios limites entre criação e tradução, tópico que é também central na poética concretista e que não deixa de estar relacionado ao primeiro. Por isso mesmo, impõe-se, antes do exame da produção tradutória de Ana Cristina, a necessidade de um excursão em que se verifique como esses problemas são tratados pela geração anterior, a fim de que melhor se reconheça aquele “pano de fundo” a que me referi há pouco.

2.3 A poética concretista de tradução: projeto, programa, militância

Início este tópico, já de saída, com uma justificativa. Na esteira das leituras de Ana Cristina, vimos falando nas traduções de Augusto de Campos e, em termos gerais, na prática tradutória dos concretos, mas de agora em diante, o nome cuja presença se fará mais marcante será o de Haroldo.

Os problemas levantados no item anterior, a questão da militância e a da concepção de fidelidade, se se manifestam na prática, revestem-se, ao mesmo tempo, de um caráter teórico e, foi, como se sabe, Haroldo de Campos quem, mais que Augusto¹³, deu visibilidade ao modo concretista de fazer a tradução e às concepções subjacentes a essa prática por meio do engendramento de todo um discurso teórico-crítico sobre o tema. O próprio Augusto, numa entrevista de 2008, admite isso, afirmando não se considerar “um teórico, no sentido estrito da palavra, como Haroldo” (CAMPOS, A., 2008, p.8). Por outro lado, do ponto de vista do projeto, que é o que no momento interessa, pode-se certamente considerar as trajetórias dos dois poetas como solidárias, mesmo que se reconheçam as inegáveis especificidades, tanto na poesia como na tradução, da atuação de cada um dos irmãos Campos. Assim, quando o interesse é inventariar, a fim de permitir as futuras

¹³ Os textos de Augusto costumam dedicar-se mais a comentários aos originais e a seus autores do que a exposições teóricas sobre o tema da tradução e à discussão das soluções adotadas – embora eventualmente aconteça de o autor exemplificar, por amostras, seu processo de trabalho, como se vê, por exemplo, no ensaio “Hopkins: a beleza difícil”, incluído no volume de mesmo título, de 1997.

comparações, os aspectos pelos quais a tradução entre os concretos se faz de modo programático, parece legítimo dar atenção privilegiada às formulações haroldianas.

Além disso, em dissertação de mestrado intitulada *O excesso radical: uma leitura da obra de Haroldo de Campos através da tradução*, defendida em 1998 na FALE/UFMG, propus-me a redesenhar, sob perspectiva própria, a ainda então em curso poética de tradução haroldiana, procurando, por meio desse traçado arquitetural, repensar sob a ótica da tradução os demais domínios, poesia e crítica, da obra do autor. Isso, evidentemente, agora me favorece com uma visão mais sistematizada do trabalho daquele que tomo porta-voz teórico dos irmãos Campos.

Ana Cristina certamente não estava equivocada ao apontar a racionalidade como uma marca forte do projeto concretista. O sentido de um projeto racionalmente arquitetado manifesta-se com tal intensidade na obra de Haroldo, que um de seus efeitos mais óbvios é o fato de que, quaisquer que sejam os vieses por sob os quais se pretenda descrevê-la e ainda que as descrições possam dar maior ou menor realce a certas nuances e permitir as mais diferentes análises, o conjunto de seus aspectos fundamentais, por força da capacidade diretiva e pedagógica do discurso do autor, sobrevém, ainda que com desenhos diferentes, quase sempre inalterado. Inclusive essa força é tal que, muito comumente a terminologia usada por Haroldo contamina a de seus próprios analistas.

Ciente disso, julguei, ao decidir a estratégia a ser adotada na referida dissertação, que seria adequado levar às últimas consequências as próprias palavras de Haroldo ao se referir à sua tradução do *Blanco*, de Octavio Paz, e busquei, como ele e em relação a seu próprio trabalho, “responder a um texto radical entrando no seu jogo também pela raiz: arraigando-se nele e desarraigando-o num mesmo movimento de amorosa duplicidade” (CAMPOS, H.; PAZ, 1994, p. 186). Lancei mão, pois, de expediente igualmente racionalista. Levando em conta as acepções de produto e processo do termo “tradução”, propus, na ocasião, uma categorização dos textos haroldianos em estudo segundo grupos e sub-grupos: o grupo dos **textos-produto** incluiria as traduções propriamente ditas; o dos **textos-processo** incluiria três subgrupos, a saber, o dos textos exclusivamente teóricos, nos quais Haroldo reflete de um modo geral sobre o tema da tradução; o de textos também dedicados a questões teóricas, mas que se diferenciam dos primeiros por se fazerem acompanhar de produtos traduzidos que lhes servem de exemplificação e o subgrupo que reúne os textos que acompanham as traduções, às vezes sob a forma de notas, detendo-se sobre problemas específicos do texto a ser traduzido e revelando as escolhas e as manobras do tradutor.

A leitura cruzada de exemplares diversos desses grupos e subgrupos de textos apontou, de um lado, os fundamentos teóricos do método haroldiano de traduzir e, de outro, as particularidades da aplicação desse método. A lógica organizacional da poética haroldiana é tamanha que, de certa forma, possibilita, como veremos, que cada unidade, cada realização de seu projeto, revele as características dele como um todo, como no *aleph* borgiano.

Assim, o exame daqueles dois subgrupos de textos de natureza mais teórica revelou o interesse de Haroldo tanto pelas teorias aplicáveis à tradução, como a linguística jakobsoniana, quanto pelas discussões, relativas ao tema, de autores como Benjamin, Derrida, Borges, Valéry, Pound. Já quando examinado o subgrupo dos ensaios e notas de comentários ao processo tradutório, vê-se que as referências estatisticamente mais recorrentes são às ideias e aos nomes de Pound, Jakobson e Walter Benjamin, ao que fiz somar certos pressupostos teóricos derivados da experiência de tradução, por Haroldo de Campos do poema “Un coup de dés”, de Mallarmé, para conformar, então, nesse quadrilátero, a base teórica de seu método de traduzir.

Se a escolha dos três primeiros nomes quase não é escolha, mas uma decorrência mesma da maneira impositiva com que Haroldo de Campos modela, por meio de seus textos explicativos, o olhar do leitor sobre sua obra, a eleição de Mallarmé e da tradução do “Un coup de dés”, sem perder o sentido do “movimento de amorosa duplicidade”, já se trata de uma manobra mais pessoal. Com ela, de um lado, pretendi equacionar a estruturação da referida dissertação, interligando a referência à elaboração teórica do método à discussão de sua aplicação prática, e, de outro, busquei estabelecer um paradigma do próprio funcionamento da poética enquanto sistema, além de evocar a forma particular como nela se dá tratamento ao problema da relação entre tradução e tradição.

Mas, para evitar reproduzir o passo a passo desse trabalho anterior, o que seria, no momento, tomar um caminho desnecessariamente longo, vou tentar recuperar-lhe, de modo condensado, os pontos-chaves, tomando como referência uma citação do próprio Haroldo, na qual se encontram, em concentração, todos os aspectos que aqui precisam ser efetivamente discutidos, tendo em vista os problemas levantados por Ana Cristina Cesar.

Trata-se de um trecho do ensaio “Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excursão sobre a teoria de tradução do poeta mexicano” (1986), incluído no volume *Transblanco*, em sua edição ampliada de 1994. Se considerarmos a média de 40 anos dedicados por Haroldo à tradução, o *Transblanco* é certamente episódio representativo da lógica e da dinâmica de sua poética tradutória, já na fase de seu pleno amadurecimento e, ainda que depois dele tenham vindo à luz outros trabalhos de fôlego, como as traduções

bíblicas, de poesia chinesa e japonesa e os dois volumes da *Ilíada*, não penso que eles representem alteração de curso no rumo do projeto, mas tão somente sua consolidação. Além disso, é provável que sejam exatamente esses trabalhos produzidos até a década de 80 que tenham gerado maior impacto na formação dos integrantes da geração posterior de poetas-tradutores. Por fim, a citação é também oportuna por reativar aqui o tom, a linguagem e o formato da ensaística haroldiana, que não deixam de ser parte da estratégia com que o projeto se apresenta e, ao mesmo tempo, se realiza. Vejamos então:

Como ato crítico a tradução poética não é uma atividade indiferente, neutra, mas – pelo menos segundo a concebo – supõe uma escolha, orientada por um projeto de leitura, a partir do presente da criação, do “passado de cultura”. É um dispositivo de atuação e atualização da “poética sincrônica”. Assim é que só me proponho traduzir aquilo que para mim releva em termos de um projeto (que não é apenas meu) de militância cultural. [...] esse projeto vem-se desenvolvendo no tempo, como trabalho individual ou em equipe [...]. Implicou, inclusive, uma cunhagem neológica de termos “especificadores”: recriação, transcrição, reimaginação (caso da poesia clássica chinesa), transparadisação ou transluminação (*Seis Cantos do Paradiso de Dante*) e transluciferação mefistofáustica (*Cenas Finais do Segundo Fausto* de Goethe). Essa nova terminologia visava a polemizar com a idéia “naturalizada” de tradução literal, fiel ou servil, vista quase sempre como uma atividade subalterna diante do texto original, “aurático”, “verocêntrico”, no confronto com o qual o tradutor deveria modestamente “apagar-se”.

[...] Propus-me transcriar em português o poema *Blanco* de Octavio Paz. Nesse poema longo, de 1966, vi a culminação de sua poesia (sem prejuízo da importância que tem o percurso poético de Paz antes e depois desse texto-limite). *Blanco*, por um lado, representava a retomada da tradição malarmaica na poesia hispano-americana (do Vallejo de *Trilce*, do Huidobro de *Altazor*; do Gironde de *En La Masmédula*); por outro, a superação do dispositivo retórico tardo-nerudiano, da poesia enquanto espontaneísmo inspirado, em prol de uma poesia crítica, que resgata a metáfora de sua fácil carnadura discursiva e a repensa em termos de combinatória lúdica e dinamismo estrutural. (CAMPOS, H.; PAZ. 1994, p. 184-185)

O primeiro aspecto a se observar, nesse fragmento de um dos exemplares típicos que eu categorizaria naquele segundo subgrupo dos **textos-processo**, justamente por trazer, ao lado de considerações teóricas sobre o tema, exemplos extraídos da tradução do *Blanco*, é a presença marcante das ideias dos autores conformadores do método.

Primeiro, Pound. Pelo que o trecho demonstra, vê-se que Ana Cristina Cesar não está de modo algum equivocada, ao apontar, em seu “Bastidores da tradução”, a filiação poundiana de Augusto como responsável pelo caráter militante de sua atuação como tradutor. De fato, o “projeto” passa pelas recomendações Pound, cujas ideias sobre tradução são discutidas por Haroldo de Campos num dos seus ensaios mais antigos e certamente mais

importantes sobre o tema, o “Da tradução como criação e como crítica”, de 1962, incluído no volume *Metalinguagem e outras metas*. Tais ideias, e sobretudo o conceito poundiano de *paideuma*, voltarão, por sua relevância, a serem abordadas aqui oportunamente. Fiquemos, porém, agora, apenas com o olhar que Haroldo lança sobre elas em seu ensaio. Nele, o poeta concretista definirá sua opção pela tradução como recriação, mencionando Pound como o exemplo máximo de tradutor-criador em nosso tempo, e ressaltará a finalidade pragmática que este atribui à tradução, que serve ao poeta como elemento de crítica ao seu próprio instrumento linguístico, possibilitando um alargamento dos recursos poéticos do idioma do tradutor, e como “área de estoque” de material para poemas futuros. Daí decorrem a função didática da tradução, que “põe à disposição dos novos poetas e amadores todo um repertório [...] de produtos poéticos básicos, reconsiderados e vivificados” (CAMPOS, H., 1992a, p.36) e seu papel na reconfiguração da tradição, aspecto que Haroldo põe em relevo no fragmento do ensaio sobre a tradução do *Blanco*.

Ao referir-se, na sequência dele, à “poética sincrônica”, estará, como se sabe, trazendo à tona seus estudos teóricos sobre a linguística jakobsoniana aplicada à tradução. Em Jakobson, Haroldo encontra outra base de formulação para as ideias colhidas em Pound. Em primeiro lugar, o linguista reitera, no método de tradução haroldiano, o aspecto criativo já assimilado via Pound, já que, assumindo a prevalência, na poesia, da função poética da linguagem e entendendo a tradução como processo que envolve a obtenção de duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes, afirmará que a alternativa para a tradução do texto poético, em princípio intraduzível, é a “transposição criativa”(JAKOBSON,1985, p.72). Assim, a recriação, que em Pound atende aos interesses pragmáticos do poeta, em Jakobson decorre de uma necessidade intrínseca à própria natureza do manejo linguístico operado na poesia. Em segundo lugar, Jakobson fornecerá ao poeta brasileiro outro viés de proposição para a relação entre tradução e tradição tal como sugerida por Pound. Em “O poeta da linguística”, texto de 1968¹⁴, Haroldo, ao fazer um balanço das contribuições de Jakobson para os estudos de estética e crítica literária, incluirá entre elas a hipótese jakobsoniana de uma “História estrutural da literatura”, consistente na colocação em perspectiva diacrônica (histórico-evolutiva) de quadros sincrônicos sucessivos. Esses são obtidos levando-se em conta “não apenas a produção literária de um período dado, mas a tradição que permaneceu viva ou foi ressuscitada nesse período, as escolhas que as novas correntes fazem entre os clássicos e a reinterpretação que lhe dão” (CAMPOS, H., 1970, p. 191). É a tradução

¹⁴ Incluído em *Linguística, poética e cinema*, volume que reúne textos de Jakobson e do qual Haroldo é um dos organizadores.

justamente um dos dispositivos, como fica claro na citação referente ao *Blanco*, que viabiliza esse projeto de uma “poética sincrônica”.

Por fim, Walter Benjamin, cujas ideias transparecem no fragmento em foco mais claramente no final do primeiro parágrafo, em que Haroldo discorre sobre a relação tradução/original e sobre a questão da fidelidade. Há pelo menos três aspectos a se destacar no conjunto das análises que Haroldo empreende de alguns textos de Benjamin¹⁵, sobretudo do célebre “A tarefa do tradutor”: em primeiro lugar, elas fornecem mais um reforço aos pressupostos, já colhidos em Pound e Jakobson, quanto à ideia da tradução como recriação¹⁶, funcionando, nas palavras do próprio Haroldo como uma “metafísica para uma física do traduzir”; em segundo, permitem que o tradutor brasileiro, desconstruindo o enredo metafísico do texto benjaminiano, problematize a questão da diferença categorial entre original e tradução, ao propor, contra sua função angelical (de anúncio da língua pura), uma função luciferina que nivelaria em *status* as duas categorias de texto; em terceiro, trazem novamente à tona a questão da relação entre tradução e tradição, já que Benjamin vê nas traduções uma forma de sobrevivência ou pervivência (*Fortleben*) do original e admite que ele, por meio delas, se modifica¹⁷, no que Haroldo entrevê lógica similar à da “poética sincrônica” de Jakobson, já que “não se trata de representar as obras literárias no contexto de seu tempo, mas, antes, de representar, no tempo em que surgiram, o tempo que as conhece – vale dizer, o nosso” (CAMPOS, H., 1987, p.262).

Sem estender para além disso o desenvolvimento dessas leituras haroldianas de Benjamin, o que quero mesmo frisar é que, longe de ser um efeito do recorte que ora

¹⁵ Confirmam-se ensaios como “Reflexões sobre a poética da tradução” (1987), “O que é mais importante, a escrita ou o escrito?” (1992b) e “Para além do princípio da saudade” (1984).

¹⁶ A definição da tradução como uma *forma*, decorrente do privilégio concedido por Benjamin, na obra de arte verbal, ao aspecto simbólico da palavra em detrimento do seu aspecto comunicante, isto é, da forma em detrimento do conteúdo, inverte o propósito, tradicionalmente atribuído ao gesto tradutório, de transmitir a mensagem, o sentido do original. Afina e reforça, portanto, por um lado, as ideias de Pound que, com o conceito de *recriação*, propunha uma atenção mais direcionada ao “tom” da obra e, por outro, a noção de *transposição criativa* de Jakobson, que igualmente privilegia o “arranjo” linguístico do texto. Desonerado das obrigações de transmitir os sentidos do original, o tradutor dedicar-se-ia livremente à tarefa de exprimir a afinidade entre as línguas, a qual se dá somente no plano do “modo de intencionar” do texto de partida, ou, noutras palavras, no plano do “*modus operandi*” da função poética da linguagem. Por isso mesmo o entendimento benjaminiano da tradução como uma *forma* relativiza e inverte o conceito tradicional de fidelidade, ancorado, como se sabe, na literalidade ao *conteúdo* comunicacional do texto. Se a tarefa do tradutor se concentra no domínio específico da forma, a tradução adquire a liberdade de ser conteudisticamente “infiel”.

¹⁷ “Traduções que são algo mais do que meras transmissões surgem quando uma obra alcança, ao longo da continuação de sua vida, a era de sua fama. [...] Nelas a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (BENJAMIN, 2001, p.193-195).

estabeleço, o que essa breve compilação de uma série de trabalhos de Haroldo manifesta é o calculado esforço de seu autor em dar-lhes uma coerência e uma sistemática articulação interna. Há aí um inegável sentido de projeto, na acepção mesma de planejamento, planificação.

Foi a percepção disso que me estimulou, na ocasião da elaboração de minha dissertação, a tomar a tradução por Haroldo do *Un coup de dés* não só como um dos exemplos da aplicação prática do método, mas também como uma espécie de modelo prototípico do funcionamento, em sua conjunção de teoria e prática, da poética de tradução. Instigada pela leitura haroldiana do poema de Mallarmé, vi, na particular maneira pela qual a estruturação do poema estabelece uma dialética entre acaso/controlado do acaso, uma imagem da própria “mecânica” dessa poética. Se, no poema, à disposição fragmentária e aparentemente aleatória das palavras no branco da página se contrapunha a lógica rigorosa de sua sistemática de composição – que, por sinal, Haroldo destrincha meticulosamente na tradução que dele faz –, na poética, contra a aparente diversidade dos textos traduzidos e mobilizados nos atos tradutórios se imporia a força centrípeta e unificadora do método.

De fato, é mesmo possível observar, em todos os níveis, na obra de tradução dos irmãos Campos uma série de recorrências, de reincidências, de constantes que, longe de serem gratuitas ou simplesmente demarcarem um “estilo”, são, na verdade, dispositivos de “controle do acaso”, todos eles respondendo de alguma maneira aos fundamentos teóricos já aqui expostos.

A apresentação física dos volumes de tradução, no caso dos concretos, geralmente confere posição autoral àquele que traduz, fazendo eco à reversão haroldiana da tarefa do tradutor, tal como preconizada por Benjamin. Neles, da capa aos paratextos, ensaios e notas incluídos junto aos textos traduzidos, sempre acompanhados dos originais, tudo evoca em primeiro plano a figura do tradutor-autor e não a do autor-autor, numa espécie de “rasura da origem”. Há aí, também, obviamente, a marca do didatismo poundiano, já que a presença desses paratextos impõe ao leitor uma diretriz pedagógica de leitura, ao mesmo tempo em que atesta a conjunção entre crítica e tradução tão cara às concepções tradutórias de Pound.

No caso de Haroldo, quando se observam, em comparação, exemplares diversos daquele terceiro subgrupo dos textos-processo (os que acompanham as traduções, comentando-lhes as soluções), verifica-se que aquelas recorrências se dão mesmo em níveis micrológicos. A maior parte desses ensaios possui basicamente dois núcleos de estruturação, mais ou menos fixos, que consistem em um **exame do texto a ser traduzido** e de um **exame exemplificado de soluções de tradução**. No primeiro desses núcleos, quase sempre se

reconhece um momento, similar ao que se ilustra com o fragmento do comentário à tradução de *Blanco* em análise, em que se tecem justificativas à escolha do objeto de tradução e se discorre sobre sua inserção dentro do “projeto” concretista. Os ensaios atestam também uma constante reincidência vocabular, como se a cada tradução se reabastecesse, poundianamente, o estoque de material do ensaísta-tradutor. Vou me eximir aqui de demonstrar essas afirmações por meio de exemplos, já que meu intento é apenas dar uma ideia de a que níveis chegam as manifestações programáticas da poética haroldiana. A mencionada dissertação traz vários deles e, percorrendo a obra de Haroldo, outros tantos se apresentarão.

Mas a investigação dos textos que acompanham as traduções aponta também um outro aspecto de fundamental importância para a compreensão da dinâmica da poética: sua natureza eminentemente intertextual. O modo haroldiano de traduzir – algo que certamente também se estende ao caso de Augusto – envolve a movimentação de uma verdadeira avalanche de textos e é aí que se vislumbra o acaso a ser controlado. Além da já demonstrada intertextualidade presente na própria urdidura teórica do método, sua aplicação aos objetos de tradução propriamente ditos faz-se também, de modo intenso e de diferentes maneiras, fruto de inúmeros cruzamentos textuais. Esses se dão a ver tanto pelos efeitos que imprimem no corpo do texto traduzido, como pelo que o próprio Haroldo aponta em seus ensaios explicativos.

Ao estudar os textos que pretende traduzir, Haroldo confronta e assimila as leituras de outros críticos, tanto no que diz respeito aos aspectos formais como quanto aos interpretativos. Também se refere frequentemente à consulta de e à comparação com outras traduções, seja para apoiar-se nelas, seja para demonstrar, dentro da lógica emulativa de sua postura vanguardista, a superioridade de seu método. Procura ainda, recorrentemente, apontar nos originais suas filiações e parentescos, passados, presentes e até futuros, sempre interessado na tessitura intertextual daquilo que traduz. Já quando executa as traduções, busca, com frequência, quer no âmbito da literatura mundial, quer no da brasileira, interpolações como soluções para a conversão dos originais. Também costuma fazer migrar soluções de uma experiência de tradução para outra, numa comunicação intratextual. E, se assumirmos um conceito mais amplo de intertextualidade, podemos mencionar ainda o fato de apelar, também reiteradamente, à incorporação de expressões correntes ou coloquiais típicas do português falado no Brasil nas soluções de tradução. Aqui também os exemplos são muitos e mais uma vez vou evitar exhibi-los, para não prolongar muito mais este excuro.

Certamente tributárias da própria configuração teórica do método, uma vez que os autores que o conformam, Pound, Jakobson e Benjamin, emprestam-lhe, todos eles,

fundamentos para a defesa do princípio da “tradução como criação”, essas manobras intertextuais, sobretudo aquelas concernentes à execução das traduções, imprimem certa elasticidade à concepção de fidelidade assumida pelos irmãos Campos, já que muitas vezes é por meio delas que se concretizam parte dos ditos efeitos “criativos” de suas traduções.

Se a intertextualidade é, por princípio, o procedimento básico de toda produção textual, o problema que esse aspecto da poética concretista de tradução coloca é o da própria distinção entre forma de uso dos intertextos no caso da escrita tradutória e aquela praticada no caso da escrita criativa. No limite, a inexistência dessa distinção poderia levar a uma perda da ligação prioritária do texto traduzido com seu original, convertendo-o em texto “puramente” criativo. Por outro lado, se a tradução se presta a ampliar o leque de recursos do poeta, ela poderia, num outro extremo e também via recurso intertextual, converter a produção de um texto criativo numa combinação de “traduções”.

De fato, muitos dos trabalhos criativos de Haroldo dão a ver com clareza os efeitos de sua prática de tradutor, constituindo-se como espécie de traduções cruzadas e redirecionadas, assim como muitas de suas traduções são declaradas por ele mesmo como realizações criativas em português do Brasil, algo também muito comum nos textos em que Augusto apresenta suas versões de outros poetas.

Atuando desse modo, via recurso intertextual, e exercendo aquilo que ele próprio nomeia como a *hybris*, a desmedida do tradutor, é que Haroldo de Campos viabiliza uma leitura de toda a sua produção, em quaisquer de seus domínios, poesia, crítica e tradução *stricto sensu*, como subordinada aos mesmos princípios de sua poética tradutória, tal como procurei demonstrar naquele trabalho anterior e tal como Márcio Seligmann-Silva, que também entende ser a tradução em Haroldo, mais do que uma conversão textual pura e simples, uma espécie de “princípio”, de “operador privilegiado”, assinala ao anotar que:

...nos seus poemas ele teoriza sobre a literatura, cita e traduz outros poetas; nas suas traduções ele cria “livremente”, enxerta textos de outros poetas brasileiros e portugueses, redige verdadeiros tratados nas introduções, notas e posfácios histórico-filológicos, justificando as suas opções na tradução; já nos seus ensaios, a linguagem nunca deixa de ser a do poeta Haroldo de Campos e o seu tema é muitas vezes a reflexão sobre a própria atividade poética/de tradutor. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 197)

Talvez seja possível afirmar que Ana Cristina Cesar, ao identificar-se com um tipo de prática de tradução que “absorve o texto original”, como ela vê no caso de Bandeira, ou que não seja “pura tradução”, exatamente por confundir a voz do tradutor com a do autor,

como ela entende ocorrer em *Elegia*, esteja valorizando e, quem sabe propondo para si, um movimento, muito embora com resultados bastante diferentes, estruturalmente similar a esses de Haroldo ou ainda ao do Augusto que, na própria introdução ao *Verso, reverso, controverso* declara: “... só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é *persona*. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo...” (CAMPOS, A., 1978, p.8) . Mas esse é um problema para ser discutido mais adiante.

A questão é que, inobstante essa atitude transgressora de Haroldo de Campos no que tange à fidelidade e aos limites demarcatórios dos gêneros textuais, os produtos finais de suas empresas tradutórias quase sempre são considerados bem sucedidos do ponto de vista da proximidade com o original, algo também patente no caso de Augusto. Não há, neles, apesar de todas as “liberdades” do tradutor, perda total do vínculo entre original e tradução, até mesmo porque a presença lado a lado do original e tradução pretende exatamente realçar esse vínculo. De certa forma, ainda que se considerem todas essas manobras mencionadas por Seligmann-Silva quanto aos trabalhos de Haroldo, basta examinar, por exemplo, as listagens bibliográficas das produções de ambos¹⁸ os irmãos Campos para ver nelas preservada a distinção dos três domínios, poesia, crítica e tradução. Tensionam-se os limites, portanto, sem contudo rompê-los de todo.

Na verdade, as declarações de Haroldo quanto à *hybris* do tradutor e quanto ao caráter transgressor da concepção de fidelidade concretista têm que ser pensadas como parte de suas opções ideológicas no campo literário. São, como tudo, “políticas”. Interessava-lhe propalar o *status* criativo da tradução, elevando-a ao patamar da criação poética, porque assim ganhava maior legitimação uma prática que, além de ser intensa em sua obra, fornecia-lhe também, como vimos, o próprio princípio, o *modus operandi* de toda a sua produção. Além disso, assim fazendo, Haroldo buscava também demarcar sua posição de ruptura com o estado de coisas então vigente em termos de tradução no Brasil, como aliás bem atesta a passagem do ensaio sobre a tradução de *Blanco* que aqui nos serve de referência. Ali se vê expressamente a intenção de “polemizar com a idéia ‘naturalizada’ de tradução literal, fiel ou servil” com que Haroldo entendia se fazer marcar a prática da tradução até então, sobretudo entre os poetas da geração de 45.

Mas, para que tudo isso funcionasse, era também preciso que a tradução não deixasse de ser tradução. Por isso, ao mesmo tempo em que prega essas liberdades, Haroldo

¹⁸ Praticamente todas as publicações dos dois autores trazem essas listagens. Confira-se, por exemplo, no caso de Haroldo, as páginas finais de *Depoimentos de oficina* (2002) e, no caso de Augusto, as da edição de 2007 de *Coisas e anjos de Rilke*.

declara insistentemente, algo que é também recorrente em Augusto, manter um vínculo estreito com os originais, dos quais pretende traduzir o “espírito”, o “clima”, o “tônus”, a “alma”. Com esses termos procura referir-se à dimensão formal, sígnica, dos textos, essa sim, para ele, digna de fiel reprodução. Manipulando, na prática, esse paradoxal aparato conceitual pôde então, ao mesmo tempo, rivalizar com as traduções marcadas pela fidelidade preferencial ao conteúdo, revelar a faceta criativa da operação tradutória, elevando-lhe o *status*, e defender a qualidade superior das próprias traduções, por sua “rigorosa” fidelidade à construção poética do original.

Evidentemente o paradoxo dessa concepção pode ser pensado também em outros termos. Haroldo é, por um lado, poeta de formação moderna, o que fica bem visível em muitos aspectos de sua prática, eminentemente marcada pela postura vanguardista, pelas concepções que em geral defende e pelo repertório das referências-chave de sua formação. Por outro lado, revela igualmente um trânsito pelos autores do desconstrutivismo. Leu Derrida, reverte a “clausura metafísica” do Benjamin de “A tarefa do tradutor”, encara de modo descentrado a questão da cultura de um modo geral¹⁹. É um moderno pós-moderno. Sua concepção de fidelidade, então, repercute isso, ou, noutra formulação, decorre disso: por um lado ela é desconstrutora, por seu viés subversor, por intentar a rasura da “origem”, do original; por outro, guarda ainda um traço essencialista, ao pressupor que esse mesmo original concentre em si uma imanência, uma essência poética a ser decifrada, ou resgatada, pelo processo tradutório, independente de quaisquer fatores externos ao processo.

É claro que se pode concordar, na esteira exatamente dessas reflexões desconstrutivistas, com Rosemary Arrojo, quando afirma que o que Haroldo vê como a própria presença do estético no texto é “apenas e irremediavelmente, *sua leitura* desse texto, uma leitura que, por suas circunstâncias atribui a esse texto – e não a outros – um *locus* privilegiado do poético” (ARROJO, 1992, p.435)²⁰. No entanto, é preciso considerar esse aspecto também como parte dos efeitos programáticos da poética haroldiana. Como afirma Seligmann-Silva, “a tendência para a aporia e para o oxímoro é uma consequência desejada”

¹⁹ Um bom exemplo das posições de Haroldo quanto à questão da cultura, aspecto que irei abordar oportunamente, pode ser conferida no ensaio “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, texto originalmente publicado em 1980, e incluído no volume *Metalinguagem e outras metas*.

²⁰ Uma abordagem interessante da mesma questão, mas em linha contrária a de Arrojo, é feita pelo poeta-tradutor Paulo Henriques Britto no artigo “Desconstruir para quê?”, de 2001. Ali ele argumenta que, a despeito da incontestada validade teórica de formulações desconstrutivistas como essa de Arrojo, do ponto de vista operacional é impossível lidar com prática tradutória sem se partir do pressuposto de que existe, nos textos originais, um significado estável correspondente às intenções conscientes dos autores.

(2005, p.196) dentro do modo de pensar de Haroldo de Campos. Vejo, portanto, nessa postura essencialista da prática tradutória de Haroldo, não propriamente uma contradição com sua face transgressora, mas uma estratégia típica de quem tem ciência da dinâmica do campo em que se movimenta. Afinal, só pode ser de interesse para um tradutor, que também seja poeta, a manutenção da crença na autonomia do literário, sem a qual todos os atos em nome dele destituem-se de valor e sentido. É por isso que Haroldo tanto ressalta e propala a qualidade superior das traduções realizadas por poetas, pois interessa-lhe destacar um certo modo de atuação tradutória que também legitima a posição do poeta.

Falta ainda, porém, mencionar um último e extremamente relevante aspecto da aplicação do método haroldiano de traduzir, fundamental aqui tanto para que se complete a descrição da mecânica da poética que vimos fazendo, como também para que se aprofunde a reflexão sobre os efeitos (ou os desdobramentos) dessa paradoxal concepção de fidelidade assumida pelos irmãos Campos. Trata-se da natureza dos objetos de tradução eleitos por eles, e mais especificamente por Haroldo, os quais, a despeito de uma aparente heterogeneidade, revelam uma série de traços em comum.

Fiel a uma de concepção poesia – que também inclui, como diz Haroldo, “as obras de arte em prosa que conferem primacial importância ao tratamento da palavra como *objeto*” (1992a, p.34) – e de linguagem poética fundadas na noção de concreção sógnica, Haroldo reiteradamente mencionará a preferência por textos nos quais a função poética e a função metalinguística compareçam em convergência; em que se manifestem em alto grau as estruturas paralelísticas e os jogos de assonância e aliteração; nos quais prevaleça a concisão e a baixa carga semântica (obscuridade dos textos), os quais, enfim, exerçam uma certa crítica à função comunicativa da linguagem, em suma, à linguagem cotidiana obediente à lógica discursiva²¹. Note-se, inclusive, que os aspectos aqui mencionados em nada desmentem, pelo contrário, reforçam e confirmam, aqueles listados por Ana Cristina Cesar em seu “Bastidores da tradução” como sendo os critérios de escolha orientadores do volume então analisado de Augusto de Campos (confira-se a nota 5 , à página 29 deste trabalho)

²¹ Também aí, no elenco de critérios que norteiam as escolhas, podemos encontrar a presença forte dos configuradores do método. Afinal, não é difícil de ver que, buscando textos que privilegiam as funções poética e metalinguística Haroldo estará pagando tributos simultaneamente a Jakobson, que acentua a marca dessas funções nos textos poéticos, e a Pound, já que essa associação significa a convergência de poesia e crítica à tradução. Por outro lado, o critério da dificuldade ou obscuridade do texto tem matrizes benjaminianas, já que o filósofo aponta o poético de uma obra de arte como aquilo que se situa para além de seus domínios comunicativos. Além disso, Mallarmé, sempre referência, era considerado obscuro.

Levando em conta esses critérios, pode se completar finalmente o paralelo que teci entre a dinâmica da poética e a do poema *Un coup de dés*. Creio que em sua poética de tradução Haroldo intentava realizar projeto similar àquele do *O Livro*, de Mallarmé, do qual, como o próprio Haroldo comenta, o *Lance de dados* seria espécie de germe ou esboço. Segundo Haroldo, *O Livro* “refoge completamente à idéia usual de livro e incorpora a permutação e o movimento como agente estruturais”. Trata-se de “um multilivro onde, a partir de um número relativamente pequeno de possibilidades de base, se chegaria a milhares de combinações”, sobre as quais “deveriam atuar certos critérios de seleção e descarte” (CAMPOS A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1977, p.18). A poética concretista de tradução, dessa forma, valendo-se da intertextualidade como expediente de permutações que movimentam os textos; apoiando-se num número fixo de possibilidades (o método e os critérios de escolha) e lançando-se, seletivamente, à diversidade, sempre aberta a milhares de combinações, dos objetos de tradução, reproduziria, noutra escala, os fundamentos do projeto mallarmeano.

Mallarmé e o *Un coup de dés* são também fundamentais na reflexão haroldiana sobre a questão da tradição. É isso que se atesta, por exemplo, voltando-se mais uma vez ao fragmento do ensaio sobre a tradução de *Blanco*, no momento em que Haroldo justifica a sua escolha do poema exatamente por entendê-lo “uma retomada da tradição mallarmaica”.

De fato, num de seus ensaios mais completos e consistentes sobre o tema, o “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, de 1984, Haroldo, assumindo um ponto de vista sincrônico, de poeta que busca “se outorgar uma ‘tradição viável’” (1997a, p.252)²², toma o *Un coup de dés* como espécie de ponto de referência a partir do qual se pode ler “consteladamente” a trajetória da poesia (e também da prosa) moderna e contemporânea. Assim esboça o que ele chama de “*reseau* do *Un coup de dés*” ou “linhagem mallarmaica”, presentificada, como ele demonstra, em diversos pontos – autores e obras – da produção literária mundial, latino-americana e brasileira²³. Esses pontos são, obviamente, coincidentes com os do repertório haroldiano de objetos de tradução ou de releitura crítica, no caso dos textos nacionais.

²² Publicado originalmente em duas partes no “Folhetim”, *Folha de São Paulo*, de 7 e 14.10.1984, o ensaio foi depois incluído no volume *O arco-íris branco*, de 1997, do qual se extrai a citação feita aqui.

²³ Augusto de Campos, em seu *Poesia da Recusa* (2006), ainda que apresentando versões de outros textos de Mallarmé, não deixa de, em sintonia com Haroldo, reiterar o valor do *Coup de Dés* e do *Livro* como referenciais da tradição poética do século XX. Afirma: “O Mallarmé de olhos para o futuro, o que estabelece os degraus construtivos para que se constituam as novas estruturas arquitetônicas da poesia de em nosso século é, sem dúvida, o de ‘Um lance de dados’ e o do apenas delineado ‘Livro’” (2006, p. 35)

Assim, nessa “construção” ou “invenção” de uma tradição, a poética concretista de tradução, tal como configurada na obra de Haroldo, não só estabelece um recorte no passado que alimenta conceitualmente sua concepção de literatura e de linguagem poética (teoricamente, por força do aprendizado decorrente da absorção das ideias dos conformadores do método e, na prática, também pela assimilação das técnicas dos autores de seu *paideuma*), mas ainda projeta essa concepção nas leituras que, via tradução e crítica, faz dos textos de sua eleição, que por sua vez são escolhidos também segundo essa concepção. Assim no cerne da mecânica, da arquitetura da poética, está a concepção concretista de linguagem que, como assegura Haroldo, não deve ser pensada como um “ismo” particularizante, mas “transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção sígnica”. (1997a, p. 269)

É tendo isso em conta que se pode entender, tal como defende Silene Moreno em tese de doutorado (2001), de que maneira a prática tradutória dos irmãos Campos funciona como um mecanismo de legitimação e disseminação de suas próprias concepções de poesia e de literatura. A autora, considerando, com Andre Lefevere, que “reescritores criam imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, até mesmo de uma literatura” (1992, citado por MORENO, 2001, p. 12-13), procura demonstrar como, quer assumindo a faceta transgressora, quer a que se declara fiel ou hiperfiel ao original, os irmãos Campos estariam, ao traduzirem, antes de tudo defendendo seus próprios interesses na luta pela legitimação dessas concepções, criando imagens moldadas por elas. No primeiro caso, de modo óbvio, já que é por meio exatamente das transgressões que se imprimem nos textos traduzidos esses valores. No segundo, porque, ao declararem insistentemente, a despeito dessas liberdades frente aos originais, que suas traduções são fiéis a eles, sua estratégia de tradução tenderia a ser aceita mais facilmente, já que é consensual a ideia de que é a fidelidade o que garante a validade do texto traduzido.

Para Lefevere, além da tradução, são formas de reescrita, ou seja, formas de adaptação de uma obra a certa ideologia ou poética, também a crítica, o ensino, a antologia e a historiografia, todos mecanismos empregados em larga escala pelo irmãos Campos e de uma forma minuciosamente articulada, como vimos, dentro da lógica de uma poética em que cada realização guarda em si as propriedades do todo. Assim, a cada volume de tradução publicado por eles, o leitor estaria recebendo um “pacote completo” dessas formas reescritas o que, de certa maneira, viria consolidando, desde então, uma forma de ler e entender a poesia e a literatura – a deles. Isso explica, portanto, a força projetiva de suas realizações.

É tendo em vista essa força projetiva que se pode considerar, tal como é o propósito aqui, seus efeitos, tanto no trabalho de Ana Cristina, como no dos demais poetas de nossa amostra, e seus desdobramentos gerais nos desenhos das construções canônicas contemporâneas, assunto a ser discutido mais adiante.

2.4 Ana Cristina tradutora

Uma prática tradutória – ou o perfil de um tradutor – revela-se por suas escolhas. Isso Ana Cristina Cesar aponta de saída, um mérito já ressaltado aqui, em seus “Bastidores da tradução”. Nessa prática, “quem, o quê e como traduzir”, com tudo que pode caber nesse “como”, faz toda a diferença – ou semelhança. Começo então pelo “como”, deixando para um pouco mais adiante a discussão sobre o “quem” e sobre o “o quê”. Ana Cristina, no mesmo “Bastidores”, dá a receita: começar pelos aspectos mais “evidentes”.

O que em primeira mão se verifica, quando de um exame mais superficial de sua produção como tradutora (considero aqui, como anteriormente mencionei, os textos incluídos em *Alguma poesia traduzida* e os demais ensaios de *Escritos da Inglaterra*) é que, do ponto de vista do que é mais evidente, a forma com que se apresenta o trabalho de tradução (o produto e também o processo), Ana Cristina parece deliberadamente situar-se numa espécie de um ponto médio entre Bandeira e Augusto de Campos.

Lembremos que, quanto ao primeiro, observava a ausência de referências, notas ou prefácios e também dos originais junto às traduções, lendo nisso um convite ao esquecimento de quaisquer problemas existentes no processo de tradução em si; já quanto ao segundo, ressaltava exatamente a presença de tais elementos, vendo nela explícita intenção de guiar o leitor. O que Ana Cristina detecta nos volumes que analisa certamente não é um fenômeno isolado, relativo exclusivamente aos casos em foco, mas traduz duas posturas distintas, de duas gerações distintas de poetas-tradutores. É o que Jorge Wanderley ressaltava, em seu estudo sobre as traduções de Manuel Bandeira, ao observar que a *ars poetica* do autor nesse campo não é suficientemente explicitada por ele mesmo, justo porque isso “não estava na pauta, à época”, vindo a ocorrer somente depois, exatamente com os tradutores concretistas e com a geração de 45. “Os depoimentos sobre tradução que encontramos em MB são, além de escassos, muito distantes das minudências de explicitação que encontramos entre os

tradutores concretistas, por exemplo, e, muito por influência desse grupo, em quase todo tradutor brasileiro atual de poesia”, diz. (WANDERLEY, 1988, p.11)

Ana Cristina não se furta a essa “influência”: em *Alguma poesia traduzida* originais e traduções aparecem lado a lado, e o mesmo acontece com os produtos tradutórios incluídos nos outros quatro ensaios de *Escritos da Inglaterra*²⁴, além do “Bastidores da tradução”. Nesses, além do Rêgistro de considerações de natureza mais geral (ou teórica) sobre os problemas concernentes ao ato de traduzir, também se verifica a tentativa, por parte da autora, de dar visibilidade a seu esforço tradutório, de desvendar-lhe os bastidores diante dos olhos do leitor por meio de comentários e de notas – notas tão fundamentais que se convertem na substância mesma do texto principal como no trabalho sobre a tradução do *Bliss*, de Katherine Mansfield.

Mas, ao se cercar o produto final de uma tradução de comentários e notas e ao se apresentá-lo em confronto com o original, pode-se ter em mente várias coisas. No caso dos concretos, uma delas certamente é exhibir o modelo teórico que conforma a prática – e reforçar esse modelo por sua aplicação prática reiterada – para revelar, assim, a disciplina racional que regula as múltiplas opções com que se depara o tradutor diante de seu objeto de trabalho: ordenar o caos, controlar o acaso. E que disso decorra igualmente um controle da recepção do leitor é bastante óbvio.

Ana Cristina, porém, se não abdica de colocar seu leitor diante dos problemas inerentes ao processo tradutório, tampouco parece pretender guiá-lo em sua leitura. O que se percebe, a julgar pelo tom e pelo movimento de seus ensaios, é que o esforço racional que eles intentam parece inapelavelmente comprometido por uma espécie de indisciplina – um certo “caos” – inerente ao modo de ação da tradutora: o controle escapa, diante da força do impulso das decisões, do envolvimento com o texto, dos sentimentos, da entrega, esses “objetos obscuros provindos do desejo”(p.409), que ela reivindicava, ainda em “Bastidores da tradução”, em Augusto frente ao exemplo de Bandeira. Vão aqui dois trechos, que ilustram bem esse aspecto. O primeiro é parte do parágrafo de abertura do ensaio “Traduzindo o poema curto” e o segundo integra a introdução de “O conto *Bliss* anotado”:

Este ensaio representa uma tentativa de organizar e estruturar os estudos que apresentei em seminários de classe. [...] Ao tentar, porém, levantar considerações de caráter geral sobre tradução de poesia, sinto que minha experiência nesse campo é bastante reduzida. Sinto, igualmente, que às vezes me ponho a devanear, talvez para muito longe... Aqui está, pois, o intento de estruturação de todos esses devaneios – se é que isso é possível. (p.411)

²⁴ Em *Escritos da Inglaterra*, incluem-se, além de “Bastidores da tradução”, os trabalhos: “O conto *Bliss* anotado”, “O ritmo e a tradução da prosa”, “Cinco e meio” e “Traduzindo o poema curto”.

Pretendia escrever um ensaio geral sobre a tradução para o português do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, complementando-o com notas de pé de página, que abarcaria problemas específicos. Mas o processo se subverteu espontaneamente (ou se inverteu) e logo ficou evidente que as notas haviam absorvido toda a substância primordial do ensaio “a respeito da tradução”. (p. 285)

A introdução de “O conto *Bliss* anotado” é, aliás, extremamente elucidativa quanto a essa tensão entre racionalismo e impulso (ou intuição), tão marcantes no pensamento e no modo de expressão da autora. Isso se percebe, ainda, nessa passagem, em que ela se refere ao esforço de agrupar e classificar as notas: “Examinando-as retrospectivamente [as notas], percebo seu caráter analítico ou dialético (ou, de preferência descentralizador) e sinto a necessidade de uma síntese que vá invertendo esse processo...” (p. 286). O texto é também exemplar quanto à questão do uso e funcionamento geral das notas nos trabalhos de tradução de Ana Cristina, assunto ao qual retornaremos.

Outros aspectos, porém, ainda de natureza mais “evidente” devem ser mencionados: a apresentação, bastante recorrente, de mais de uma versão para um mesmo poema ou verso de poema; de traduções incompletas e cheias de pontos de interrogação, sinalizando as hesitações da tradutora; as manifestações de insatisfação quanto ao resultado do próprio trabalho (“Tenho a impressão de que esta tradução não é tão fiel como eu gostaria que fosse”(p.388) ou “em seu conjunto, no entanto, o poema desaponta”(p.394)); os julgamentos oscilantes, ora positivos, ora negativos, quanto ao desempenho das próprias soluções adotadas.

Guardam todos nítido contraste com o que se vê na poética concretista, na qual o produto tradutório é sempre apresentado como o resultado melhor, superior a quaisquer outros, e em que os comentários e notas são o relato do metódico percurso pelo qual se alcança essa excelência. Ocorre-me, inclusive, uma expressão do próprio Haroldo de Campos, “laboratório de textos”, para qualificar os expedientes revelados nesses textos de Ana Cristina, sempre marcados pelo movimento do ensaio, da experiência, da tentativa e erro, mas é curioso notar que, em Haroldo, a proposição do “laboratório de textos” é menos oportunidade de evocar o caráter experimental do processo tradutório do que de professar a defesa obstinada da validade de sua concepção de tradução e da superioridade dos poetas como tradutores²⁵.

²⁵ A proposta haroldiana do “laboratório de textos”, tal como formulada no ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, diz respeito sobretudo ao trabalho em equipe, em que os “aportes” do linguista e do artista se integrariam no intuito de “resolver o problema da tradução criativa”. Repare-se,

O fato é que, nesse aspecto particular da conjunção entre crítica e tradução que é a exibição do “canteiro de trabalho”, para empregar outra das expressões haroldianas, do tradutor, revela-se uma oficina de natureza essencialmente diferente, no confronto com a concretista, em Ana Cristina. E se a natureza da oficina é diferente, também não poderão deixar de o serem as motivações que levam a exibi-la de um ou outro modo. No caso dos concretos, trata-se, como vimos, não só de dar, pura e simplesmente, visibilidade ao processo, mas sobretudo de forjar, através dela, a legitimidade de uma concepção de tradução (e da concepção de poesia a ela correlata) frente aos modelos anteriores por eles tidos como obsoletos. Resta inferir os propósitos de Ana Cristina, mas fica clara já uma das primeiras formas pelas quais ela processa aquela recusa à militância (enquanto atuação programática e programada no campo) que detectávamos em suas críticas às traduções de Augusto.

Antes porém de formular alguma hipótese quanto a esses propósitos, é necessário ainda percorrer o conjunto dos ensaios a fim de inventariar o que mais eles nos revelam sobre o “como” Ana Cristina traduz. Dos quatro textos incluídos nos *Escritos da Inglaterra*, “Traduzindo o poema curto” é o que assumidamente se propõe como teórico, ainda que os aspectos aqui já mencionados nos levem a considerar, analogamente ao que faz Jorge Wanderley no caso de Manuel Bandeira, tratar-se de “uma teoria da tradução toda feita de instintos” (WANDERLEY, 1988, p.11). Mas, se se pode depreender, não propriamente uma teoria conformadora de um método, tal como em Haroldo de Campos, pelo menos um princípio orientador, ou, como Ana Cristina diz, “um critério básico” que se verifique de modo mais ou menos constante em sua prática tradutória, há de ser o que ela aí formula quanto à questão da tensão entre inflação e condensação. Suas referências teóricas são, de um lado Pound, quanto à condensação e, de outro, George Steiner, quanto à inflação. Partindo da definição do poema curto como uma “forma particularmente condensada de arte escrita” e da noção de que a mecânica da tradução é fundamentalmente explicativa e, por isso, inflacionária, Ana Cristina assim formula o que lhe parece ser o ideal da boa tradução:

... poderíamos dizer que as melhores traduções são aquelas que: 1) procuram reduzir a taxa de inflação ao mínimo; 2) tentam absorver o esforço original

contudo, como Haroldo se expressa de modo a evidenciar suas próprias concepções de tradução, tidas como “corretas”, e também a exigência do dado criativo no processo, emprestado sobretudo pela mão e olho do poeta: “... para esse fim é necessário que o artista (poeta ou prosador) tenha da tradução a uma idéia correta, como labor altamente especializado, que requer uma dedicação amorosa e pertinaz, e que, de sua parte, o professor de língua tenha aquilo que Eliot chamou de ‘olho criativo’, isto é, não esteja bitolado por preconceitos acadêmicos, mas sim encontre na colaboração para a recriação de uma obra de arte verbal aquele júbilo particular que vem de uma beleza não para a contemplação, mas de uma beleza para a ação ou em ação.” (CAMPOS, H., 1992a, p. 46-47)

de dar condensação ao poema; 3) procuram encontrar mais equivalências para esse esforço específico do que para o significado original. (p.412)

Em “Cinco e meio”, texto no qual Ana Cristina apresenta traduções comentadas de poemas de Emily Dickinson, há, nos comentários, várias referências explícitas a esse esforço de condensação no processo tradutório. Veja-se: “No verso 3, a frase fica extremamente condensada, através do uso do verbo *ser*. Essa condensação permite diferentes possibilidades...”(p. 393); “A tradução obedece ao princípio da simplificação ou depuração da forma e é, na realidade, ainda mais simples que o texto original...”(p. 395).

Mesmo não se tratando de poema curto, há ainda observações de teor semelhante relativas às notas à tradução de *Bliss*: “A maioria (cerca de dez notas) se inspirou na necessidade de contração sintática e de economia, visto que a língua portuguesa é, intrinsecamente, menos econômica do que a língua inglesa” (p. 287)

Não se pode negar, é claro, que o critério da condensação *versus* inflação se imponha naturalmente no caso dos principais trabalhos de tradução de Ana Cristina por força de aspectos inerentes às próprias línguas envolvidas, o inglês e o português, tal como sugere o exemplo acima. Mas, Ana Cristina considera o problema, como vimos, em “Traduzindo o poema curto”, para além do aspecto das línguas em si. Busca uma formulação teórica mais geral, partindo de um dado próprio da linguagem poética, sua natureza condensada (via Pound), em seu propósito de mapear “que tipo de problemas enfrenta o tradutor perante essa máxima condensação verbal” (p.411).

O fato é que a proposição geral, bem como os exemplos elencados não deixam dúvidas quanto à defesa de um certo privilégio da forma sobre o conteúdo quando da tomada de decisão no ato tradutório, o que já pode ser assumido como uma primeira aproximação, todavia ainda muito superficial, com as concepções concretistas. O mesmo acontece com o critério da condensação, embora em Ana Cristina ele passe longe de ser levado ao extremo a que o conduz a poesia concreta, em sua influência sobre as decisões tradutórias dos irmãos Campos.

Há ainda exemplos do emprego e funcionamento do princípio da condensação *versus* inflação no próprio “Traduzindo o poema curto”. Ana Cristina, elegendo um soneto, o “Salut” de Mallarmé, como exemplar por excelência de uma forma poética condensada, compara diferentes versões do poema para o inglês – incluindo no pacote também a tradução para o português de Augusto de Campos –, quanto à condensação e/ou inflação do resultado final. Ocorre que a marca talvez mais singular da ensaística de Ana Cristina seja o modo

deslizante com que ela expõe suas ideias. Seus textos são estruturalmente instáveis e quero com isso me referir ao fato de que muitas vezes tomam rumos imprevistos diante de seus propósitos iniciais. Do mesmo modo, a forma como Ana Cristina opera com os conceitos é igualmente maleável e seu pensamento dá mostras de estar constantemente os reinvestindo de um novo valor ou introduzindo neles nuances de acordo com seus impulsos ou interesses. É o que ela faz, por exemplo, quando toma a formulação de Pound quanto ao caráter condensado da linguagem poética para referir ao que ela define, um tanto imprecisamente, como “poema curto”. Assim, é por um deslizamento de raciocínio desse tipo que ela, a partir do exemplo de “Salut”, introduz uma nova variável na análise e recorta, do problema geral da tradução do poema curto, o da tradução do poema curto *moderno*. Não vou reproduzir aqui as considerações da autora quanto ao tema e/ou definição da modernidade, que ela aborda, a partir do poema de Mallarmé, e também se valendo de referências a Octavio Paz e, mais uma vez, a George Steiner, para refletir quanto às dificuldades específicas que o poema moderno, por seu baixo nível de referencialidade e por sua maior abstração, imporia ao tradutor. Quero apenas Registrar a hipótese que ela levanta a partir disso:

A poesia moderna poderia, portanto, estar em busca de outra maneira de traduzir, talvez uma relação mais elástica ou criativa com o tradutor virtual — ou com aquela pessoa que reescreve o texto. O verso livre também pode reforçar essa possibilidade. Essas afirmações têm caráter bastante geral e não poderei prová-las neste ensaio. No entanto, essa discussão me traz à lembrança uma experiência pessoal que desvendou o problema das diversas “dificuldades” da tradução, ante a soluções poéticas específicas. (p. 417)

Temos aí reenunciado, embora por percurso bem diverso, o princípio máximo das traduções concretistas – a tradução criativa. Soma, aparentemente, também mais um ponto de aproximação com os concretos a “experiência pessoal” a que a autora se refere acima e o que dela ela extrai. Ana Cristina compara o processo e o produto de suas traduções de dois poemas, o “Do not go gentle into that good night”, de Dylan Thomas, e o “Words”, de Sylvia Plath, para concluir, quanto ao caso desse último que

Como resultado, surge um poema em outra língua e não “apenas” uma tradução — que é, sem dúvida, o caso de *Não aceita conformado a noite mansa*. Este poema pode ser considerado como uma boa tradução, porém não sobrevive sem o original. Enquanto, na minha opinião, *Words* sobrevive. O próprio poema, com seu grau de dificuldade moderna, abre caminho para a tradução. (p. 419-420)

É claro que a poeta, ao entrever a possibilidade de uma tradução que sobreviveria autonomamente ao seu original, faz-nos pensar na defesa, pelos irmãos Campos, do *status*

criativo do trabalho do tradutor, proposto exatamente como capaz de gerar autêntica poesia na língua de chegada, independente do original. Vimos os desdobramentos disso no funcionamento específico da poética haroldiana: abre-se por aí o caminho para a *hybris*, aquele tensionamento dos limites entre os domínios da criação e da tradução, para o reforço da autoria do tradutor e para o que de politicamente estratégico daí decorre: a militância permanente em torno da concepção de tradução e dos valores estéticos que se pretendia impor e prestigiar. Não creio ser possível, contudo, inferir, da observação aparentemente despretensiosa de Ana Cristina Cesar, um conjunto de intenções semelhante. Nenhum de seus demais ensaios sobre tradução repete declarações do tipo ou volta a tocar no problema, e é provável que ela, ao assim se exprimir, esteja apenas tentando sinalizar algum incômodo com o processo ou certo descontentamento com o resultado, no caso de sua tradução do poema de Dylan Thomas. Pode até, ainda, na forma típica de seu pensamento deslizando, simplesmente estar insinuando, embora de forma não declarada ou mesmo não consciente, sua preferência pelo original de Sylvia Plath. Independente disso, a afirmação de Ana Cristina a situa, de certa forma, num território comum ao dos Campos, pois revela uma concepção de tradução modelada pela preocupação com o vigor estético do produto final – medida exatamente por sua autonomia frente ao original.

Mas, não se pode falar no “como” um tradutor traduz sem se levar em conta a concepção de fidelidade que move sua ação. Na verdade, no caso de Ana Cristina, esse parece ser o interesse maior dos ensaios em foco, todos voltados, parcial ou integralmente, para a questão das relações possíveis entre o processo de tradução e seu resultado. E, se é a partir das observações às particularidades enfrentadas diante de cada objeto de tradução que se desenha sua concepção de fidelidade, ao problema de reconhecê-la alia-se o de buscar compreender também as motivações que levam a autora a exibir sua oficina tradutória da forma peculiar como o faz, questão que havíamos deixado em aberto alguns parágrafos atrás.

Uma primeira resposta surgiria ainda em “Traduzindo o poema curto”, justamente em decorrência da aplicação do princípio ou critério geral por Ana Cristina aí estipulado – o da condensação *versus* inflação – que impõe a consciência constante de que a tradução envolve sempre “decisões complexas e sacrifícios de valores” (p.413), como ela mesma diz. Considerando isso, afirma: “Há tradutores que são propensos a colocar copiosas notas de pé-de-página, como se vê em Nabokov. Esse tipo de pessoa poderá até mesmo fazer uma análise especial de custo/lucro, especificando débitos e créditos no balanço literário dos poemas traduzidos” (p. 413).

Ana Cristina Cesar é, sem dúvida, exatamente esse tipo de pessoa. É a exibição do “balanço de débitos e créditos” que orienta a maior parte do conteúdo das notas e comentários às suas traduções e, de certa forma, é também ela que justifica aquelas duplas versões, lacunas e interrogações que já nos chamavam a atenção desde o início deste exame. A noção de fidelidade assumida por Ana Cristina Cesar transparece então, além obviamente do que pode avaliar o leitor que confronte original e texto traduzido, pela maneira como ela própria julga adequado ou não o equilíbrio da balança com que mede as perdas e ganhos na tradução.

Uma diferença impõe-se desde já, se pensarmos no modelo tradutório proposto pelos irmãos Campos. Nele, sobretudo quando tomamos por referência as declarações de Haroldo de Campos, mais abundantes quanto ao tema, a fidelidade é mais do que uma preocupação ou uma baliza a guiar a mão do tradutor. Ela é, como vimos, um tema de reflexão, uma construção teórica meticulosamente arquitetada e uma visível estratégia de luta contra outras concepções e, portanto, de tomada de posição no campo. Por isso mesmo, quase sempre as notas e comentários armam-se de uma argumentação e ostentam um tom que tendem a converter a perda em ganho, dentro da lógica específica de uma concepção aporética que prestigia a criação, a liberdade na tradução, em nome de uma hiperfidelidade.

Em Ana Cristina, a questão da fidelidade percorre subterraneamente as notas, sem se constituir nunca em assunto teórico para as mesmas (de teórico mesmo, se é que se pode chamar assim, nos textos de Ana Cristina, só mesmo o princípio da condensação *versus* inflação, tal como já mencionado). A rigor, o próprio termo “fidelidade” chega poucas vezes a ser usado nelas²⁶ e, o que é sem dúvida notável, seu tom e conteúdo emprestam-nos uma sensação de estarmos diante de uma verdadeira “confissão da intimidade” do trabalho da tradutora. Perdas, ganhos, entusiasmo, emoção, tentativa de controle, descontrole, desistências, tudo é exposto abertamente. Não é muito fácil recortar, de um conjunto, exemplo de algo que é parte de seu próprio modo de fluir, mas vejamos o tom a que me refiro nesses dois fragmentos, o primeiro extraído de “Cinco e meio” e o segundo de “O conto *Bliss* anotado”:

Optei, novamente, pelo uso de uma única rima em todo o poema, o que difere um pouco da tendência de Emily Dickinson (usar rimas emparelhadas). Tenho a impressão de que a tradução não é tão fiel como eu gostaria que fosse. No entanto, o poema não é daqueles que impressionam

²⁶ O termo aparece, em “Traduzindo o poema curto”, apenas num trecho em Ana Cristina cita Donald Davie, numa formulação muito próxima às concepções defendidas pelos poetas concretistas brasileiros: “Donald Davie afirma que ‘a forma literal é inimiga da fidelidade’ e que ‘a forma mais livre é também a mais fiel’. Se concordarmos com essas afirmações poderemos afirmar que traduzir um poema, segundo esse critério, significa exercitar um determinado tipo de liberdade – muito controle e muita tensão” (p. 419).

mais e sua tradução pode ser encarada como uma espécie de exercício (desculpa a que os tradutores recorrem, quando a tradução não satisfaz).

Estou, porém, meio paralisada pelo orgulho de ter descoberto a seqüência de rimas. A rima guiou minha mão e meu coração. (p. 388)

Ciente desse fato, a tradutora (que havia proibido a presença inesperada de uma pêra) ignorou o senso comum e focalizou a intensidade dos sentimentos no adjetivo. Não há realmente argumentos racionais que justifiquem minha escolha, que é predominantemente emocional: eu desejava concentrar-me inteiramente naquele momento, no efeito do eco, que realmente funciona melhor, quando se usa palavra paroxítone curta, como “linda”. O som do fonema /i/ perdura em nossos ouvidos, quase como na repetição “tree, tree, tree”. (p.354)

Esse último exemplo fornece-nos também um primeiro indicativo de como Ana Cristina efetivamente lida com as liberdades tradutórias. No ensaio “O ritmo e a tradução da prosa”, trabalho interessante em que Ana Cristina articula, de certa forma, a experiência de tradução de poesia à de tradução da prosa e em que reflete sobre a questão do ritmo, uma das preocupações igualmente marcantes em “O conto *Bliss* anotado”, também aparece uma observação bastante elucidativa quanto a isso. Trata-se de outro dos poucos momentos em que a autora menciona diretamente o termo “fidelidade”. Comparando duas versões para o inglês do episódio do delírio em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, Ana Cristina dirá:

Na realidade, neste trecho WG introduz um paralelismo que não existia no original, como se estivesse absorvendo os ritmos de Machado de Assis: é um caso interessante de oposição entre literalismo (PE) e fidelidade (WG), do ponto de vista rítmico. [...] a tradução de WG demonstra maior consciência do ritmo, reproduzindo com mais eficiência os movimentos sintáticos que são essenciais na prosa de Machado de Assis²⁷. (p. 376)

A oposição aí estabelecida entre literalismo e fidelidade não deixa dúvidas de que Ana Cristina concebe essa última como um certo espaço de liberdade para as tomadas de decisão. Por outro lado, transparece igualmente, em muitas notas, um esforço de buscar soluções poéticas “confinadas dentro dos limites de uma decifração exata” (p.417). Vejamos alguns exemplos, a partir da introdução de “O conto *Bliss* anotado”, de como se combinam esses dois vetores:

Outro tipo de nota [...] poderia ser encarado como algo que revela, mais claramente, minhas próprias *idiosincrasias estilísticas*, isto é, aquelas alterações arbitrárias movidas pelo desejo de um “melhor resultado estilístico”. [...] Às vezes, opto por uma expressão menos precisa, por amor à

²⁷ Na citação, WG e PE são as siglas, respectivamente, dos nomes de William L. Grossman e E. Percy Ellis, autores das versões que Ana Cristina compara.

eufonia (como na nota 10), e outras vezes a alteração semântica tem como objetivo maior precisão (como na nota 33)²⁸. (p.288)

Outras vezes, me deparei com formas de expressão tipicamente anglo-saxônicas ou com recursos estilísticos que simplesmente não existiam em português. Uma tradução exata tornava-se, assim, impossível e tive que empregar uma forma semântica mais aproximada ou então a paráfrase [...]. Às vezes, eu tinha que recorrer a um advérbio extra, para obter uma tradução mais exata. (p. 289)

A busca pela decifração exata traduz, é claro, não só a ideia de que haja um limite para a liberdade, mas também a de que esse limite se delinee a partir da leitura pessoal que tenha o tradutor da obra do autor em foco e do texto eleito para ser traduzido. E essa leitura inevitavelmente irá se projetar no produto final da tradução por força das decisões que imporá ao longo do processo tradutório.

Nestes comentários, extraídos de “Cinco e meio”, é possível detectar claramente todos esses aspectos. Note-se ainda como Ana Cristina vai manipulando de modo simultâneo a baliza formal e a semântica em suas tomadas de decisão:

2. *Amor* não é a melhor tradução para *dear*: é palavra ligeiramente mais nobre. A melhor tradução seria *bem* (meu bem, *my dear one*). A escolha se justifica pela seqüência efetiva de rimas ligando todo o poema: amor/flor/cor/for. São rimas banais em português (mais do que em inglês), mas nesse ponto a banalidade tem sua utilidade: ela torna mais acessível o tom, que é extremamente informal e coloquial. Preferi também não usar maiúscula em amor, para me aproximar mais do tom de *dear*.

3. Precisam de tão pouco: tom coloquial, natural (a palavra *tão* não está usada com ênfase). A rima secundária pouco/rosto representa uma compensação pela mudança do padrão de rimas. Essa alteração (que não seria desejável em outra circunstância) tem a seguinte explicação: o uso do vocativo *amor*, no final do segundo verso (Os que estão morrendo/Precisam de tão pouco, amor), além de construir uma rima inadequada, resultaria numa confusão entre vocativo e objeto direto. Nesse caso, a ambigüidade só poderia ser evitada pelo uso da vírgula – o que se contrapõe totalmente ao tipo de pontuação de Emily Dickinson. Sua pontuação nunca é determinada pela lógica, mas pela emoção, parecendo ilógica, freqüentemente (já se comentou muito a respeito do uso do travessão em ED). Além do mais, a simples possibilidade de ambigüidade é motivo suficiente para justificar a quebra no padrão de rimas (p. 384-385).²⁹

²⁸ Para melhor compreensão transcrevo aqui as notas de números 10 e 33:

“NOTA 10: ‘Strawberry Pink’ foi traduzido pela expressão menos exata ‘manchas avermelhadas’, devido à sua sonoridade em português, com um tom vagamente sensual, um plural expressivo e vogais sonoras.” (p. 332)

“NOTA 33: ‘The sight of them, so intent and so quick, gave Bertha a curious shiver’/ ‘A passagem dos dois gatos, tão precisa e tão rápida, provocou em Bertha um estranho arrepio’. A expressão ‘the sight of them’ passa a ser ‘a passagem dos dois gatos’, forma que supera a tradução literal, por ser mais exata e tangível. Também quis evitar a repetição da palavra visão, que já tinha sido usada anteriormente na tradução.” (p.340)

²⁹ Confira-se, para maior clareza, original e tradução do referido poema:

Os exemplos aqui exibidos, assim como o conjunto mesmo dos textos em análise, permitem que se façam mais algumas considerações sobre a questão da concepção de fidelidade em Ana Cristina Cesar, em contraste com a concretista. Sem dúvida a autora opera com uma concepção de fidelidade também paradoxal, como a dos Campos, mas de modo diferente. Neles, o paradoxo visava, como já mencionamos, a promover uma forma de traduzir que, sem perder sua validade como tal, contrapusesse à precedente servilidade ao original a liberdade criativa do ato tradutório. Era gesto de combate. Daí a referência constante e reiterada ao aspecto criativo do processo. Contra a consciência culpada pelas infidelidades, o orgulho das invenções.

Ana Cristina, ao contrário, não demonstra, em suas notas e comentários, qualquer preocupação em dar *status* de esforço propriamente criativo às suas soluções de tradução. Explora a liberdade tradutória quase como uma espécie de corolário ao desejo de ser fiel, dentro da dialética que ela mesma enuncia, apoiada em Pound, de preservar e perder, perder para preservar. Débito e crédito. Atua de modo confortável no território aberto pelos concretistas, em que a questão da liberdade tradutória é ponto pacífico e aceitável e não requer as incansáveis justificativas que eles tanto empreenderam. Pode estar livre, desprogramada, para praticar a tradução enquanto puro exercício, que é a feição que efetivamente toma o trabalho tradutório nessas notas.

Daí que certos aspectos de teor nitidamente agressivo nas declarações concretistas, e haroldianas sobretudo, assumam, em Ana Cristina, outro viés. As diferenças intrínsecas entre as línguas de partida e de chegada, por exemplo, que Haroldo explora, via Benjamin principalmente, como oportunidade de reiterar o aspecto criativo de seu processo tradutório³⁰ (buscará “hebraizar”, “germanizar”, etc. o português), em Ana Cristina são

The Dying need but little, Dear,
A Glass of Water's all,
A Flower's unobtrusive Face
To punctuate the Wall,

Os que estão morrendo, amor,
Precisam de tão pouco:
um Copo d'água, o Rosto
Discreto de uma Flor

A Fan, perhaps, a Friend's Regret
And Certainty that one
No color in the Rainbow
Perceive, when are you gone

Uma lágrima, talvez um Leque,
E a certeza que nenhuma cor
do Arco-Íris perceba
Quando você for.

³⁰ Citando Rudolf Pannwitz, dirá: “o erro fundamental do tradutor é fixar-se no estágio em que, por acaso, se encontra sua língua, em lugar de submetê-la ao impulso violento da língua estrangeira”. (CAMPOS, H., 1991, p. 32)

consideradas tão somente como campo de investigação: “É isto que me estimula como tradutora: será que outra língua (a minha!) poderia expressar tal qual a língua inglesa o faz neste poema? Até que ponto?” (p. 395).

Já um dos traços mais marcantes e influentes no conceito de fidelidade concretista, o uso de intertextos como soluções de tradução, não se registra nos comentários de Ana Cristina. Sabemos o quanto esse mecanismo é fundamental nos Campos não só como forma de explorar o aspecto criativo da prática tradutória, mas também de operar a tradução como dispositivo de realização da poética sincrônica, viabilizando uma releitura da tradição. Mas, decididamente, não é pela atuação da Ana Cristina tradutora *strictu sensu* que essa problemática, certamente presente em sua obra, será abordada.

Também não há, em Ana Cristina, a incorporação de expressões correntes ou coloquiais típicas do português falado no Brasil nas soluções de tradução, expediente intensamente explorado por Haroldo de Campos. A tradutora refere-se, por exemplo, em “O conto *Bliss* anotado”, a suas preocupações quanto a certos detalhes culturais envolvidos na tradução, cria notas relativas a eles, mas não chega a propor, como solução, algo que procure intencionalmente garantir um sabor nacional ao texto traduzido. Problemas como as relações, em literatura, entre popular e erudito, local e universal, debatidos intensamente pelos concretistas e tratados, em sua prática tradutória, com decisões desse tipo não ocupam o cenário das manifestações de Ana Cristina quanto à sua própria atividade de tradução³¹.

Os trabalhos da autora revelam, contudo, cuidado semelhante ao dos concretistas quanto ao Registro de como suas tomadas de decisão se orientam pela consulta a estudos, referentes aos autores e textos a serem traduzidos, de outros críticos. Trata-se, aliás, da segunda função que Ana Cristina Cesar atribui às notas, a de lidar “com *problemas gerais de interpretação* ou com questões mais amplas, que provavelmente poderiam constituir, [...] a base de um estudo individual” (p.286) sobre o texto em foco. Já a comparação de traduções, outro dos aspectos intertextuais frequentes nos trabalhos de Haroldo de Campos, comparece em Ana Cristina, mas com função diferente. Enquanto em Haroldo, como vimos, é sobretudo modo de rivalizar com outros tradutores e demonstrar a superioridade de seu método, em Ana Cristina é uma forma de ilustrar estudos sobre as questões envolvidas no ato de traduzir. Aliás, nos textos aqui considerados, a autora nunca traça paralelos entre suas traduções e a outros tradutores, o que é regra em Haroldo.

³¹ Isso não significa que o problema, em sua articulação com a tradução, tenha sido negligenciado pela autora. Em “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir” ela discorre, a propósito do “Elegia”, sobre as diferenças entre Augusto de Campos e Caetano Veloso, e as gerações que eles representam, quanto à dicotomia erudito x popular.

Por fim, poder-se-ia dizer, quanto à concepção de fidelidade de Ana Cristina que, tal como a concretista, manifesta um caráter essencialista, já que, a despeito da prática e da defesa de certas liberdades tradutórias, a tradutora também entende o fazer tradutório como “decifração”, usando, como vimos, exatamente este termo para se referir a ele. Aqui vale, mais uma vez, o argumento de que partir do pressuposto da presença, no original, de uma essência a ser desvelada pelo processo tradutório é praticamente uma condição *sine qua non* de operacionalidade do processo, assumida por todo e qualquer tradutor, além de ser manobra natural de que se valham os poetas (que sejam também tradutores) na defesa da autonomia do literário. A despeito de manifestar uma visão essencialista da tradução, Ana Cristina não é absolutamente ingênua quanto ao fato de que a prática tradutória nada mais é do que uma forma de leitura e, como tal, funciona por um mecanismo de identificação e projeção. Basta nos lembrarmos de como ela mesma aponta, em sua análise dos volumes de Bandeira e Augusto, o quão ambos os tradutores, ainda que de formas diferentes, projetam suas concepções literárias nas obras que traduzem. Mas também nesse aspecto, o que, nos Campos, tal como demonstrei anteriormente, converte-se em estratégia de militância dentro dos propósitos programáticos de sua poética tradutória, em Ana Cristina apenas enseja, mais uma vez, o exercício da tradução como experiência de laboratório.

Fundamental é que, a despeito do maior ou menor grau de perícia que se possa atribuir aos produtos finais das traduções de Ana Cristina, as notas e comentários que as acompanham revelam um esforço e uma concepção de fidelidade (que se contabiliza, como vimos, inclusive pelo exercício de certas liberdades) que não parece de modo algum ter o propósito de romper com os limites entre a tradução e a criação, aspecto pelo qual, contudo, a autora revela, tal como vimos anteriormente, especial fascínio. Certamente não é no âmbito de sua atuação como tradutora *stricto sensu* que Ana Cristina se deixará mover por esse fascínio, mas no de sua atuação como poeta que usa a tradução como método de criação.

Toco aqui num ponto que me parece essencial não só para que se compreenda melhor o “como” Ana Cristina traduz, mas também o “porquê” traduz, isto é, qual é o papel da tradução em seu trabalho. Há, na introdução de “O conto *Bliss* anotado” uma passagem extremamente elucidativa quanto a isso. Reproduzo-a:

... na qualidade de autora, essa fusão de ficção e de autobiografia me seduz. E na qualidade de tradutora – alguém que procura absorver e reproduzir em outra língua a presença literária de um autor – não consegui deixar de estabelecer uma relação pessoal entre *Bliss* e a figura de KM. É possível que o que chamei de notas de caráter geral não alcancem inteiramente o objetivo proposto. Nelas podemos encontrar, principalmente, um embrião de uma leitura pessoal, em vez de comentários de problemas técnicos que a tradução

apresenta. Na realidade, esses dois processos se fundiam constantemente no decorrer da tradução, ficando, portanto, menos patente a distinção do que era intervenção pessoal e técnica específica. (p. 287)

Além de demonstrar claramente que a tradução resulta da projeção da leitura pessoal que faz a tradutora da obra em questão, a passagem aponta também outros dois aspectos importantes: primeiro, que um critério de escolha do objeto tradutório seja, para Ana Cristina, sua identificação pessoal – quanto ao tema ou quanto ao procedimento estético – com o texto a ser traduzido; segundo, na definição que aí faz do que entende ser sua tarefa de tradutora – uma definição que, diga-se de passagem, não fosse a especificidade que assume em seu caso, poderia ser tomada como válida para qualquer tradutor –, que esta tarefa tenha por fim exatamente a “absorção” do autor traduzido, processo que a autora acusara positivo tanto em Bandeira, como na “Elegia” de Caetano.

Entende-se agora porque venho insistindo na ideia de que é como uma espécie de “laboratório de textos” que deva ser compreendido o papel da tradução e das notas e comentários em Ana Cristina Cesar: eles funcionam como um espaço de leitura, de estudo, de aprendizado, de “absorção”, enfim, como espaço em que o experimento tem importância maior que o resultado em si. Por isso mesmo, talvez, dar uma feição mais acabada a seus produtos tradutórios não seja prioridade para a tradutora.

Fato é que Ana Cristina, embora sem o declarar, exerce certamente a tradução, tal como os concretistas, poundianamente: como prática que, aliada à crítica, tem por fim alimentar a criação. No caso de Haroldo de Campos, como mencionado no item anterior, é possível mesmo ler alguns dos mais relevantes frutos de sua prática poética como derivados de traduções cruzadas. Em Ana Cristina Cesar, a julgar pelo menos pelo que apontam os dois estudos de sua obra poética aqui já referidos, o de Flora Süssekind, em *Até segunda ordem não me risque nada*, sobre os cadernos e rascunhos de Ana Cristina, e o *Atrás dos olhos pardos*, de Maria Lúcia de Barros Camargo, há todo um trabalho subterrâneo de alimentação da criação poética por força da apropriação livre de outros autores, inclusive, e sobretudo, desses a que a poeta se dedica em sua atuação como tradutora.

Creio que uma adequada compreensão de como se processa, de fato, a relação entre tradução e criação em ambos os casos, o de Ana Cristina e o dos concretos, exigiria um exame detalhado de pelo menos alguns casos práticos, que permitisse concluir sobre como uma prática interpenetra na outra. Afinal, para poetas-tradutores, a linha entre os dois processos, o criativo e o tradutório, pode ser muito tênue. Tudo é uma questão de grau de

liberdade. Não é, contudo, essa a preocupação aqui, mas de a de traçar, em linhas gerais, as diferenças e/ou semelhanças existentes de um ponto de vista mais geral, operacional.

Levando em conta a descrição da poética concretista feita no item anterior, os inúmeros exemplos apresentados nos referidos estudos da obra poética de Ana Cristina quanto à absorção de suas experiências tradutórias em sua técnica composicional e as considerações que aqui fizemos sobre seu perfil de tradutora, é possível, contudo, apontar uma diferença estrutural básica, entre Ana Cristina e os concretos, quanto à forma como concebem o exercício desses graus de liberdade.

No caso concretista, embora do ponto de vista prático, os produtos da tradução e criação guardem, como vimos, suas especificidades, há todo um interesse, ditado pelo teor programático da poética tradutória, em igualar, pelo menos nas declarações crítico-teóricas, os níveis de liberdade praticados em um e outro domínio, o que de alguma forma acaba por afetar não só a forma de traduzir como seu produto final. Em Haroldo, por exemplo, tudo promove e valoriza a liberdade criativa na tradução³². Por outro lado, é notável como o poeta se esforça em exhibir os bastidores de sua tática composicional, revelando nela os mesmos princípios da poética de tradução³³. Assim, em Haroldo, os vetores tradução e criação aparentam relacionar-se em mão dupla, com igual intensidade.

Ana Cristina, seja na contraposição entre Bandeira e Augusto de Campos, seja nas considerações que faz em “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir” (confira-se citação às p. 37-38 deste), parece, ao contrário, procurar delimitar claramente dois níveis ou graus de liberdade, um a se exercer na tradução, rigoroso o bastante para se expor ao leitor por meio das notas, e outro, a se exercer na criação, bem mais livre, tendendo ao que ela chama de “imitação” e – fundamental – que é deliberadamente ocultado³⁴. Essa diferenciação de graus reforça a ideia de que a tradução *stricto sensu* em Ana Cristina é mesmo uma espécie de

³² É o exercício de tal alargamento da liberdade tradutória que permite a Haroldo, por exemplo, converter em texto poético em versos os filosofemas de Hegel, na *Fenomenologia do espírito*. Ver, a propósito, o ensaio “Hegel Poeta”, incluído em *O arco-íris branco*.

³³ Exemplares, nesse sentido, são o ensaio-palestra “Sobre Finis mundo: a última viagem”, publicado em volume de mesmo nome (1996) e o “De uma cosmopoesia: sobre *A máquina do mundo Repensada*”, incluído em *Depoimentos de Oficina* (2002).

³⁴ Maria Lúcia de Barros Camargo fala do “disfarce das misturas” (2003a, p. 146) como parte do processo criativo de Ana Cristina, mas mostra, ao mesmo tempo, como a poeta deixa pistas, tais como o índice onomástico incluído em *A teus pés*, de seu trabalho de apropriação de outros textos. Maria Lúcia ressalta, contudo, tratar-se este caso de uma exposição de bastidores também ela “fingida”, já que além de o índice incluir, nivelando-os, poetas famosos, amigos pessoais e analista, não remete a todos os nomes que estão na obra e nem todos os nomes que estão na obra incluem-se no índice. De qualquer maneira, esse jogo particular da poética de Ana Cristina Cesar, passa longe da exatidão com que se exibem os processos criativos haroldianos em trabalhos como os referidos na nota anterior.

laboratório, espaço de educação sentimental, intelectual e literária, que nutre a criação, esta, por sua vez, também tradução, em outro grau, *lato sensu*.

É claro que, exatamente por um campo de atuação se relacionar com o outro, vemos surgirem entre eles certas homologias. É curioso, por exemplo, que certos traços apontados como os mais marcantes da poética de criação de Ana Cristina, pelo menos a julgar pela leitura de Maria Lúcia de Barros Camargo, também se manifestem nesses ensaios nos quais ela se apresenta em sua face tradutora. É o caso da forma particular como Ana Cristina opera a mistura de gêneros, embaralhando os limites do confessional e do literário, o que, em “O conto *Bliss* anotado”, por exemplo, se manifesta pela exibição exatamente daquilo que é da ordem da intimidade da tradução, as notas, como texto principal; é, também, o caso da problemática do feminino que, de algum modo, recorta a perspectiva geral desses ensaios, tão mais impulsivos do que racionais, e é talvez ainda o do modo como certas temáticas e certos procedimentos – como, em Emily Dickinson por exemplo, o tema da morte, a forma concisa, a pontuação – que a tradutora absorve de seus objetos de tradução e incorpora em sua escrita criativa ganhem maior destaque ou mereçam mais atenção em suas opções de tradução. Não considero, contudo, que essas homologias alcem a esfera de método ou princípio comum como na poética concretista. A despeito delas, resta-me uma impressão de que a direção mais forte com que se exerce a relação entre as duas “formas” de tradução ou os dois graus de liberdade é a do vetor tradução→criação. A certa altura de “Bastidores da tradução”, lembremo-nos, Ana Cristina se referirá a Bandeira como sendo mais poeta que tradutor e a Augusto como mais tradutor que poeta. Trata-se de um julgamento crítico. E tem sido por julgamentos críticos-historiográficos que a Ana Cristina se vem atribuindo sobretudo o lugar de poeta. Sem discordar disso, penso, entretanto, que, a julgar pelo que demonstramos, poder-se-ia dizer que ela é, sim, mais poeta do que é tradutora, mas exatamente *porque é tradutora*.

O percurso feito até aqui certamente já terá demonstrado que, se Ana Cristina compartilha com os irmãos Campos muitos dos aspectos de sua poética tradutória, o faz sem contudo derivá-los de uma atitude reverencial. Seu caminho é um caminho próprio, ainda que traçado por sobre a trilha aberta por eles. E a marca da diferença não é outra senão a da recusa à militância, no sentido do teor programático da atuação concretista. Da forma de apresentação das traduções e dos comentários e notas; da fundamentação teórica – que em Ana Cristina, diga-se de passagem, é mais baliza que teoria, pois não se organiza num constructo sistemático, nem parece querer provar nada para ninguém, pelo menos não de modo declarado –; das fontes de pesquisa – que, quando não são outras, recebem leitura e tratamento bastante diverso, como no caso de Pound, Mallarmé, Octavio Paz, por exemplo,

todos citados nesses trabalhos –; passando pela concepção de fidelidade e pelas relações que se estabelecem, em sua obra, entre tradução e criação, tudo na poética de Ana Cristina desconstrói a programação.

Maria Lúcia de Barros Camargo usará o termo “projeto” para se referir às linhas gerais que identifica na poesia de Ana Cristina e é no mínimo curioso pensar no quão diferentes podem ser os sentidos assumidos por essa palavra quando em referência à atuação de Ana Cristina e à dos concretos. Enquanto nela o projeto é construção *a posteriori*, forjada pelo olhar retrospectivo de quem examina de fora o percurso, procurando dar a ele sentido e ordenação; neles é projeto mesmo, projeção, prospecção, pelo qual, de dentro, se idealiza o caminho e se monitora a realização desse ideal.

Mas falta-nos, ainda, tocar no problema das escolhas, o “quem” e o “o quê” traduzir. Não pretendo, porém, neste momento, abordá-lo em termos de levantamento e análise de repertório, o que creio poder ser de maior proveito mais tarde, quando tivermos diante de nós um quadro mais amplo de por onde se espriam as escolhas da geração da qual Ana Cristina é a ponta de lança. Mas é indispensável considerá-lo do ponto de vista dos critérios que orientam a eleição dos textos a serem traduzidos.

Os adotados pelos poetas do concretismo já conhecemos bem. Vimos também como eles operam e são operados dentro da poética tradutória e como repercutem na revisão da tradição empreendida pelos irmãos Campos. Certamente os critérios adotados por Ana Cristina não são esses que ela própria reconhece nas traduções concretistas. Tendem, ao contrário, ao que ela entende presidir as escolhas de Bandeira, ditadas segundo ela, “por um tipo de leitura enfática, por analogia de subjetividades” (p.402), ou ainda, voltadas para um tipo de poesia que “pretende expressar emoções relacionadas com um determinado assunto ou com as obsessões de um ser” (p.404).

A julgar pelo que vimos ser, de fato, a função, em sua obra, da tradução, que não objetiva, propriamente, embora acabe o fazendo, a divulgação de autores, e que do empenho didático poundiano assumido por Augusto guarda só o da educação poética da própria tradutora, pode-se afirmar que o que guia suas escolhas, como critério geral, é a identificação e o desejo de identidade. Identificação, no domínio da tradução *strictu sensu*; desejo e construção de identidade – a própria – no domínio da tradução *lato sensu*, a criação poética.

Quanto ao objeto em si das escolhas, fiquemos, por enquanto, apenas com o que nos aponta Maria Lúcia de Barros Camargo:

Como se verá pela análise da obra de Ana Cristina, seu projeto literário não se afasta da Biblioteca. [...] É preciso Régistrar, todavia, que

embora partilhe daquele mesmo espaço com Augusto e Haroldo de Campos, as estantes preferidas não são exatamente as mesmas. E as escolhas de Ana Cristina, bem como o modo de utilização dos objetos escolhidos, parecem delinear uma nova linhagem para a poesia brasileira contemporânea. (CAMARGO, 2003a, p. 35-36)

Se, então, na poética concretista as escolhas efetuadas, tanto no que concerne aos objetos de tradução como quanto ao tipo de leitura por ela processada, dão-se segundo critérios, como vimos, intimamente ligados às concepções literárias que pretendiam impor e, por isso mesmo, resultam num verdadeiro confronto de construções canônicas, em Ana Cristina Cesar a releitura da tradição dá-se por uma tática oblíqua: pelo modo como modelam sua identidade de poeta as estantes que ela percorre da Biblioteca. Mais uma vez, recusa à militância, no sentido programático, mas não no de atuação cultural. A construção de um percurso que nega o arranjo programático no exercício da tradução pode ser considerada uma formas particulares pelas quais Ana Cristina Cesar se posiciona no campo literário e o caminho pelo qual ela define seu lugar na tradição. Afinal, “a oscilar entre uma e outra fidelidade, entre uma e outra herança”, sua poética de tradução-criação certamente delinea novos horizontes no cenário da poesia brasileira.

3. ENTRE-VISTAS:

Um quadro *polivox* da poética de tradução contemporânea em contraste com o modelo concretista

Não há nenhuma voz que seja a minha
nesta manha sendo desperto pela máquina-de-lavar,
pássaros em gaiolas de vento & Villa-Lobos.

Outras vozes a intersectam e se mixam
Com a foz das frases que ainda estou a escrever
e que lentamente olham para mim, me reconhecendo.

E outro sopro de silêncio nos reanima. Línguas
colidem na toxina das ilhas
no exílio de todos os caminhos

(que no entanto não se bifurcam. Escondem-
se – no ontem onde deságuam –
num tumulto de ecos, reflexos numa gruta).

Será a poesia a arte da escuta?

Rodrigo Garcia Lopes, “Polivox”, *Polivox*.

3.1 Aspectos preliminares

Já o dissemos aqui, e é fato reconhecido por todos, que no Brasil é a partir da geração concretista que se fixa e se naturaliza, em paralelo à prática da tradução de poesia, o exercício de se falar dela. É a partir daí que o processo tradutório e sua conseqüente exibição, tanto, talvez, quanto seu produto, torna-se objeto de interesse e passa a se constituir um fator que agrega valor ao trabalho do tradutor. É também a partir daí que trabalhos como este – focados exatamente na análise desse discurso *sobre* a tradução – ganham validade e condição de viabilidade, mesmo que se reconheça que, em se tratando de prática tradutória, sempre pode haver um descompasso entre o que se diz fazer e o que efetivamente se faz.

Na verdade, as escolhas envolvidas no processo tradutório, aqueles “quem, o quê e como” traduzir, que orientaram tão naturalmente as análises de Ana Cristina em seu “Bastidores da Tradução” e que aqui também nos servem de guia, passam a poder ser aferidos por duas vias, obviamente interrelacionáveis e complementares, mas que se distinguem pelas problemáticas que põem em evidência: a do exame mesmo da fatura dos textos traduzidos, do produto em si, que envolve a delicada e complexa questão do estabelecimento de critérios de avaliação de traduções, e esta, da análise do perfil do poeta-tradutor que se dá a ver por meio dessas formas de exibição do processo tradutório, que permite vislumbrar com maior clareza as táticas pelas quais ele traça seu modo de atuação no campo literário.

Creio que o mergulho efetuado no capítulo anterior nos textos críticos de Ana Cristina Cesar sobre tradução, em contraste com aqueles em que os irmãos Campos – sobretudo Haroldo – exibem sua poética tradutória, terá deixado bem claro isso, que há todo um conjunto de desdobramentos importantes a se detectar nessas decisões que envolvem o modo e os graus com que se manifesta essa visibilidade do processo tradutório.

Nesse aspecto, do modo e graus de exibição do processo de tradução, há, entre os poetas de nossa amostra diferenças sensíveis, certamente decorrentes – e ao mesmo tempo sintomáticas – da nova configuração que assume o exercício da atividade de tradução literária dos anos 80 do século passado para cá. A adoção da página bilíngue, forma mais básica de se chamar a atenção para o processo tradutório, é praticamente a única unanimidade entre esses autores. De resto, os formatos vão desde a opção econômica de um Ronald Polito que, em texto que acompanha suas traduções, em parceria com Sérgio Alcides, dos *Poemas civis* de Joan Brossa, declara “restringir as notas ao essencial, a fim de não sobrecarregar a leitura, desviando-a dos poemas desnecessariamente” (POLITO; ALCIDES, 1998, p. 282) – o que arma um interessante contraste com aquela atração nabokoviniana de Ana Cristina Cesar pela

profusão de notas; passam por casos como o de Paulo Henriques Britto, que desenvolve, como professor universitário na área dos estudos de tradução, inúmeros trabalhos acadêmicos voltados exclusivamente para a discussão teórica sobre o tema; e abarcam ainda manifestações como as que percorrem as inúmeras colunas publicadas por Nelson Ascher na *Folha de São Paulo*, nas quais, dentre outros assuntos, o poeta-tradutor direciona a um público mais amplo uma série de reflexões sobre concepções e modos de traduzir. Isso, para mencionar apenas alguns exemplos, eles mesmos capazes de serem ainda mais nuançados.

Cada uma dessas peculiaridades seria de imediato um convite a mais outros tantos mergulhos, similares ao empreendido no capítulo anterior, na tentativa de destrinchar, a partir daí, os diferentes perfis dos tradutores da amostra, tal como fizemos no caso de Ana Cristina Cesar. Porém, um conjunto de perfis justapostos não forma necessariamente uma imagem, mesmo que se a admita provisória, instável, de uma geração. Pode até contribuir para entrevê-la, mas creio que seja certamente válido também para o território da tradução um comentário como este, de Rodrigo Garcia Lopes, sobre a configuração que toma o cenário da poesia pós-anos 80: “Apesar da excessiva pluralidade de escolha e diferença de dicções, o leitor verá, comparando os diferentes Régistros, que a escolha não é tão disparatada assim” (LOPES, 1991, p. 277). Em suma, penso ser possível detectar um certo denominador comum por sob o qual se faça uma leitura mais abrangente e panorâmica dessa diversidade. A partir dessa leitura, aí sim, poderá ser dado um realce aos dados e casos mais significativos para uma melhor articulação dessa imagem de conjunto.

O procedimento de Ana Cristina Cesar serve mais uma vez de orientação: partir dos aspectos mais evidentes. Entrevistar os poetas-tradutores da amostra foi exatamente uma maneira de colher evidências testemunhais de certos aspectos de seu trabalho tradutório, um meio de “ouvir” suas vozes, de tomar contato com a imagem que eles constroem de si mesmos como poetas-tradutores. Foi ainda, também, uma estratégia tática: funcionou como tentativa de “equalizar”, mesmo que provisória e precariamente, seus discursos sobre a própria prática de tradução – de modo a superar as dificuldades impostas pela diversidade a que venho me referindo –, uma vez que foi proposto que cada um deles respondesse a um mesmo conjunto de oito questões, enviado por e-mail. Vejamos o conjunto:

- Q1. Qual o papel da tradução de poesia em seu trabalho?
- Q2. Que critérios norteiam suas escolhas como tradutor(a)?
- Q3. Outros tradutores alimentam suas concepções e métodos de tradução?

Q4. A obra tradutória de Haroldo de Campos exerceu, ou exerce, influência em suas atividades como tradutor(a)?

Q5. Em termos de concepções e procedimentos estéticos, como se afetam reciprocamente sua prática tradutória e sua prática poética?

Q6. Sua atividade como tradutor(a) se move por um projeto único ou se desdobra em diferentes frentes de trabalho? O que já está realizado, o que está em processo e o que você ainda pretende fazer em termos de tradução de poesia?

Q7. Você lê traduções de obras que poderia ler no original? Por quê?

Q8. Que diferença você vê, em termos de propósitos, de público-alvo e de forma de circulação, entre a poesia traduzida publicada em livro e aquela acolhida por suplementos literários, cadernos de cultura e revistas de poesia?

A característica marcante desse questionário é, antes de mais nada, sua intenção de “medir” os graus com que cada um desses autores se relaciona (ou não) com o legado concretista em termos de tradução. Como o traço essencial da poética tradutória concretista, pelo menos do ponto de vista aqui priorizado, o ponto de vista histórico, é seu caráter programático, as perguntas procuram enfatizar exatamente aqueles aspectos, já apontados anteriormente, pelos quais esse caráter se manifesta.

Além disso, a análise dos trabalhos de Ana Cristina Cesar sugere mesmo, como vimos, que uma das formas de se vislumbrar uma identidade de conjunto para esta geração de que ela é representante ponta-de-lança possa ser enxergá-la sob o prisma de suas diferentes formas de resposta aos arranjos programáticos da geração anterior. Assim, sem deixar de contemplar a diversidade de posições dos entrevistados, o questionário procura compreendê-la por sob um mesmo ângulo.

É, então, como um exercício de escuta, de mixagem e interseção das vozes desses poetas-tradutores, que se pretende aqui obter uma resposta preliminar ao “como, quem e o quê” traduz a geração contemporânea e qual a relação dessas suas opções tradutórias com o legado concretista.

3.2 Influência, convivência, diálogo

A palavra “influência”, em termos literários, tem um emprego quase tão natural e óbvio quanto complexo e problemático. Por sob o termo, e a ideia que a ele subjaz de que a literatura se faz da literatura, está toda uma gama de mecanismos, conscientes e inconscientes,

deliberados ou não, e sobretudo difíceis de descrever e determinar com precisão, de relacionamento entre obras e autores. Por trás do termo, está também o tão conhecido conflito que obriga cada escritor a agenciar, de um lado, as semelhanças com os predecessores, pelas quais ele determina sua linhagem e se integra à rede de relações que é a literatura, e, de outro, a diferença, por meio da qual encontra aí o lugar que o distingue pela singularidade e sem o quê não se constitui como autor. Basta lembrar que, via de regra, entrevistas com poetas, sobretudo aquelas de caráter geral, com fins de divulgação e/ou apresentação de sua pessoa e sua obra, quase nunca deixam de conceder espaço para declarações sobre as “influências” ou leituras marcantes na formação do entrevistado e, ao mesmo tempo, sobre as peculiaridades exclusivas de sua poesia.

Esse agenciamento se processa, como se sabe, e as entrevistas são mesmo testemunho disso, não só no plano das realizações práticas, concretizadas na obra em si, mas também através das ações e do discurso por meio dos quais são progressivamente construídas as *personas* dos autores. É claro que nenhuma *persona* autoral se sustenta se for vazia, destituída do respaldo da obra, mas não é difícil calcular os efeitos dessa construção sobretudo no caso de poetas, tais como os aqui estudados, que exercem também a crítica e que, por isso, têm maior legitimidade, mesmo que não a assumam abertamente quanto ao próprio caso, para referendar suas avaliações sobre si mesmos.

Num trabalho como este, que se interessa pela possível “influência” concretista na atividade dos poetas-tradutores contemporâneos, dentre outras coisas, justamente porque este esse legado prevê a ideia de que a “influência” do traduzido sobre a obra criativa do tradutor amplia seus recursos poéticos e valores estéticos e, por essa via, pode interferir nas configurações canônicas – ou seja, num trabalho que lida com o problema da “influência” em mais de uma direção e, que, além disso, toma como trilha privilegiada de abordagem exatamente o discurso, engendrado pelos poetas-tradutores estudados, que dá visibilidade ao seu trabalho como tradutor e do qual fazem parte, obviamente, esses mecanismos todos de construção de suas *personas* autorais³⁵; num trabalho como este, essas considerações são, sem dúvida, fundamentais e me ocorrem de partida diante do conjunto das respostas obtidas à pergunta de nosso já mencionado questionário que indaga sobre a influência da obra tradutória de Haroldo de Campos nas atividades dos entrevistados como tradutores (Q4).

³⁵ O caso de Ana Cristina Cesar é, nesse sentido, mais uma vez exemplar. Vimos como parte de sua dissidência em relação ao modelo concretista se materializa exatamente na criação, dada a ver naqueles seus textos críticos que analisamos e também em outros, de uma *persona* autoral inclinada ao subjetivismo, atraída pelo discurso confessional e movida por uma mente supostamente livre, intuitiva e indisciplinada.

Sempre haverá, entre a formulação de uma questão – e a expectativa de resposta a ela correlata – e as respostas efetivamente recebidas, uma diferença, um intervalo dentro do qual se instala talvez o melhor e maior dos territórios a serem explorados quando se toma como instrumento de investigação uma entrevista.

Nesse sentido, é curioso observar que, contra todo o esforço, por trás da elaboração de Q4, para objetivar as possíveis respostas a serem obtidas³⁶, impõe-se o fato de que a maioria delas revelam certa imprecisão e fluidez de conteúdo, sendo pouco capazes de assinalar correspondências efetivas de pontos de vista teóricos ou procedimentos tradutórios entre os dos entrevistados e os de Haroldo de Campos. Algumas tendem até mesmo, como veremos, a um aparente desvio de foco. Revelam, me parece, mais sobre o impacto que o termo “influência” tem sobre os entrevistados do que aquilo que se pretendia que revelassem. Mas é nisso mesmo, no que evocam aqui sobre as problemáticas que subjazem ao termo “influência”, que reside seu maior mérito.

Acredito, então, que seja em parte como sintoma da forma como cada entrevistado tenha para si essas questões relacionadas ao termo “influência”, que suas respostas à Q4 oscilem dos diretos “sim”, de Josely Vianna Baptista, e “não” de Ronald Polito, por exemplo, à cautela de um Júlio Castanõn que, mesmo admitindo ser a obra haroldiana muito importante para o andamento de seu próprio trabalho de tradução, afirma não saber se “se trata exatamente de influência”, ou à relativização de um Rodrigo Garcia Lopes, que prefere o “em parte sim” e circunscreve a influência aos momentos iniciais de sua formação, ou, ainda, à ressalva de um Régis Bonvicino, que põe o termo entre aspas ao dizer que “ele [Haroldo] me ‘influenciou’ por antagonismo”³⁷.

Mas a gama de relações subjacentes ao termo “influência” se complexifica ainda mais quando se trata de gerações consecutivas, que partilham por certo período – e em posições distintas, como “consagrados” e “novos” – o campo de atuação, como é o caso da concretista e da que aqui consideramos a contemporânea. Aí, as formas de conexão transcendem o plano do literário em si, das relações entre textos, concepções e procedimentos estéticos, para alcançar o território da vida literária de modo geral, abrindo todo um outro

³⁶ Não esqueçamos que Q4, interessada na conexão específica entre a obra tradutória de *Haroldo* – o que já representa certa tentativa de delimitação, já que reforçaria o aspecto teórico do problema – e as atividades como tradutores dos entrevistados é, de certa forma, delimitada previamente por Q3, que foca as contribuições de outros tradutores *para as concepções e métodos tradutórios* dos mesmos.

³⁷ Para fins de simplificação, as respostas dos entrevistados ao questionário (ou passagens delas) citadas ao longo deste capítulo serão destacadas apenas por aspas, sem indicação de referências, podendo ser conferidas nos anexos I e II, às páginas 224 a 286 deste trabalho.

leque de possibilidades: alianças, parcerias, interesses em comum, apadrinhamentos e também distanciamentos, conflitos, recusas e dissensões.

A convivência direta, em sentido estrito, com os concretistas, aparece por exemplo na resposta de Nelson Ascher, que não só testemunha sua condição de leitor dos trabalhos de Augusto e Haroldo de Campos, mas também o fato de ter sido orientando e amigo pessoal desse último. Algo semelhante ocorre com Horácio Costa, cuja resposta aparenta, em primeira mão, desviar-se do foco da questão, por praticamente traduzir “influência” como “convivência”: “O Haroldo era um ser essencial em tudo. Convivi muito com ele, e suas escolhas me acompanham desde a adolescência. [...] acompanhei por anos suas escolhas. Até o fim.” O jogo, entretanto, entre as construções *suas escolhas me acompanham* e *acompanhei suas escolhas* deve ser lido como indicativo de algo mais do que amizade e companheirismo. Afinal, se são as escolhas, como quer Ana Cristina Cesar, que definem um tradutor, e se *acompanhar* pode ser, além de “testemunhar, ter presente”, também “seguir, agir da mesma maneira”, quanto de troca, de intercâmbio efetivo no plano estético, pode haver por sob esse *acompanhar* e *ser acompanhado* pelas escolhas de outro?

Longe, portanto, de representar um desvio do foco proposto pela pergunta, o que um testemunho como esse de Horácio Costa indicia é, na verdade, a natureza múltipla e multidirecional dos diálogos próprios dos ditos processos de “influência”, que em absoluto excluem – pelo contrário incorporam – as tramas do convívio pessoal, o jogo das relações próprias da vida literária.

Mesmo no caso dos poetas-tradutores que não mencionaram em suas respostas ao questionário episódios como esses, de convivência em sentido estrito com Haroldo ou Augusto Campos, é possível colher vestígios dela em outras fontes.

Apenas para mencionar alguns outros exemplos, veja-se essa declaração de Claudio Daniel em entrevista concedida a José Molina, para o *Jornal de Poesia*, em 2004:

Gostaria apenas de acrescentar que esse livro [*Figuras metálicas*] será publicado na coleção Signos, da editora Perspectiva, por um convite pessoal de Haroldo de Campos, a quem conheci alguns meses antes de sua morte. Ter conversado com ele, em alguns momentos, ouvir sua voz, sua gargalhada, seus comentários sobre tantas coisas (da poesia chinesa à guerra no Iraque), ver seus olhos brilhantes, foi uma imensa alegria para mim. Este livro deve muito a Haroldo, que me estimulou a concluí-lo telefonando para minha casa, do hospital, durante seus últimos dias de vida. É algo que nunca irei esquecer. (DANIEL, 2004a, não paginado.)

Já essa passagem do artigo “Na tela rútila das pálpebras”, em que Josely Vianna Baptista apresenta algumas de suas traduções de poemas do argentino Néstor

Perlongher, é exemplar da alquimia característica do encontro que conjuga a presença física e “literária” de autores. O trecho é um pouco longo, mas vale a pena reproduzi-lo exatamente para que se sinta a interpenetração de convivência e influência:

O primeiro encontro de Néstor e Haroldo, por sinal, foi memorável. Trabalhando na tradução de fragmentos das *Galáxias* haroldianas (Ex Libris, 1994), Néstor ainda não conhecia o poeta paulista pessoalmente. Combinamos um encontro em minha casa em São Paulo, num fim de tarde ensolarado de 91. Francisco Faria, com quem Néstor e eu tínhamos um projeto em comum, também estava lá. A animação da conversa, que perfez uma verdadeira circunavegação poética — com roteiro pontuado, naturalmente, pelas presenças de Góngora, Juan del Valle Caviedes, Gregório de Mattos e outras feras — selou as afinidades eletivas 'em poesia e em pessoa' entre os poetas. No escritório abarrotado, por onde na certa já volitavam, invisíveis, anjos 'berrueco'-argênteos, Néstor lia em voz alta sua versão das *Galáxias*, com um acento portenho inconfundível. Animado, Haroldo sacou de um exemplar de seu livro e, mais que numa simples leitura, entrou num verdadeiro estado de apoderamento poético — "mire usted que buena suerte le plantaron la mesquita delante de la bodega calamares e um vinho Málaga língua liquefeita em topázio à distância de passos" —, e seguiu afogueando a língua, logo os dois numa espécie de repente barroco de brasa e prata que nos encontrou, ao final da galáctica via de mão dupla, vertiginosamente enlevados. Haroldo de Campos, lembro aqui a propósito, foi um dos poetas brasileiros mais receptivos ao trabalho de Perlongher — suas obras se tocando no arco de pleno cimbres do neobarroco. A memória do envolvimento dos dois com a poesia (no sentido mais amplo do termo), suas enteléquias vivíssimas, o afiado senso crítico e o humor generoso, funcionam como antídotos contra o ar às vezes tão rarefeito de nosso ambiente literário. (BAPTISTA; FARIA, 2003, p. 131)

É claro que episódios como esses, em que a convivência se dá no sentido estrito, tendem a ser certamente determinantes na construção dos juízos de valor que os autores “novos” estabelecem com relação à geração antecessora e, portanto, podem implicar em uma maior ou menor permeabilidade a “influências” efetivas no plano dos procedimentos estéticos e tradutórios.

Régis Bonvicino, por exemplo, num de seus primeiros trabalhos de tradução publicados em livro, a antologia *Litanias da Lua*, de 1989, com traduções de poemas e ensaios de Jules Laforgue, assim se referia, na nota introdutória ao volume, a Haroldo de Campos: “Quero Régistrar meus agradecimentos a Haroldo de Campos. Campos, além de me sugerir a inclusão do ensaio ‘Jules Laforgue, uma figura uruguaia’, de Lisa Block de Behar, discutiu comigo a tradução do poema ‘Domingos nº 2’.” (BONVICINO, 1989, p.10-11). Já em sua resposta, dada em maio de 2007, a nossa Q4, emite sobre Haroldo o seguinte julgamento: “Considero Haroldo de Campos um poeta mediano, um maneirista. E um tradutor que ‘engessa’ em fórmulas os poemas que traduziu.”. Como ignorar a possibilidade de que

essa mudança de perspectiva não seja decorrência exatamente de episódios “concretos” de convivência, colaborativa e/ou conflitiva?³⁸ Como também não supor que esses juízos diferenciados quanto a Haroldo, que passa de conselheiro e colaborador a “influência por antagonismo”, não se refletiriam nas escolhas definidoras do perfil do Régis Bonvicino tradutor, implicando em configurações diferentes para esse perfil nos momentos iniciais e nos mais recentes de sua produção?

Se, porém, ao suscitar questões como essas, o conjunto das respostas dos entrevistados à Q4 aponta aspectos importantes a se considerar na descrição das relações entre “influenciadores” e “influenciados”, fulcral aqui, como já mencionamos, em mais de um sentido, faz parecer, por outro lado, um intento fadado ao insucesso aquela pretensão inicial de “medir”, por meio do questionário, os prováveis graus com que estes poetas-tradutores se relacionam com legado concretista em termos de tradução. Afinal, a “medida” não poderá ser senão imprecisa, por força da ação dessas formas e intensidades variáveis de relacionamento entre autores, procedimentos estéticos e obras, que se abrigam por sob o rótulo genérico da “influência”. Imprecisão, contudo, não é propriamente um problema. É, na verdade, quase que dado *a priori* numa investigação como esta, que se debruça sobre um quadro móvel.

De qualquer forma, as respostas à Q4, lidas em correlação com as demais, já indiciam os dois extremos da gradação. São exatamente os autores que não manifestam qualquer reserva em admitir a influência haroldiana em suas atuações como tradutores, caso de Josely Vianna Baptista e Cláudio Daniel, aqueles cujas declarações revelam um discurso

³⁸ Testemunho interessante da trajetória de suas relações com Haroldo de Campos dá o próprio Régis em entrevista concedida por volta de 2003 a Carlos Costa:

“O senhor conviveu com o Haroldo?”

Régis Bonvicino - Sim, convivi e depois desconvivi. Nos conhecemos em 1973, eu era muito jovem, ele era já consagrado, de 1985 a 1995 tivemos uma relação cordial. Haroldo tinha muitas posições militantes desnecessárias, e ele mesmo transcendia suas próprias posições. Causava certo incômodo seu lado narcisista, mas ele foi brilhante, transitando nesse perfil internacional e erudito. Sem dúvida, foi importante para a cultura brasileira. Quando morreu, fazia uns seis anos que não nos víamos. E eu perdi com isso.” (BONVICINO, [2003]a, não paginado).

Mais um testemunho dessas oscilantes avaliações de Régis quanto a Haroldo vê-se neste fragmento de outra entrevista, concedida a Jose Angel Leyva : “tenho sentimentos e opiniões divididas em relação a ele. Admiro o Haroldo de Campos dos anos 1960, aquele que se despregou de uma poesia neoparnasiana e que se atirou na idéia de vanguarda. Admiro o Haroldo de Galáxias. Todavia, com exceção de Galáxias e alguns outros poemas, não gosto da poesia de Haroldo de Campos, que reputo muito conservadora. Haroldo era um poeta sem duende, digamos. Como teórico, não o admiro. Ele se valia de uma espécie de mecanismo de retroprojeção, para se dizer sempre à frente, para declarar sua poesia sempre à frente de tudo. Surgia um novo movimento e lá estava Haroldo, afirmando que esse novo movimento havia sido previsto por ele... Acho que ele foi um importante tradutor de Ezra Pound, de Mallarmé e de Joyce. Reputo sublitteratura suas traduções bíblicas e as de Homero” (BONVICINO, 2005a, não paginado).

aparentemente mais próximo, em termos e em conceitos, ao discurso da geração concretista quanto à tradução. Cláudio Daniel, por exemplo, dirá: “Quando traduzo, busco não apenas o sentido literal imediato, mas sobretudo a recriação de aspectos sonoros, imagéticos e estruturais dos textos de partida”(em resposta à Q3). E Josely Vianna Baptista afirma: “Mesmo quando não traduzo livros de poesia, mas romances, estou trabalhando com a função poética da linguagem e suas convoluções e circunvoluções. A tradução literária é este embate com a microfísica e a macrofísica do texto, com o texto e seus contextos” (em resposta à Q1) e:

A tradução é, essencialmente, um *pas de deux* que a gente dança com o autor, tendo como pano de fundo todo o substrato cultural e estilístico da obra. E quando a tessitura formal do texto-base é radical, experimental, ou seja, aporta novidades, esse dado deve ser levado em consideração. Cada novo livro que traduzo exige um exame diverso, sempre em busca de um texto eficaz, inclusive estilisticamente, em português. Para isso às vezes é preciso recriar nossa própria língua, fazê-la dançar sobre a diferença do solo original” (em resposta à Q5).

Já no outro extremo, estaria Ronald Polito, cuja resposta à Q4, negando taxativamente a influência concretista, reitera-se, como veremos, nos outros aspectos investigados pelo questionário.

É exatamente a abordagem desses outros aspectos que poderá confirmar esses indícios preliminares, refinar as conclusões com relação ao grupo de autores cujas respostas os situam entre esses dois extremos e ajustar, tanto quanto possível, a “medida” dos graus, para que a descrição do comportamento geral da geração contemporânea em termos de tradução se faça sem desconsiderar a diversidade que é a própria marca do quadro atual.

Mas a tentativa aqui não é, como já afirmamos, somente a de dar uma ideia da diversidade de posições. É principalmente a de flagrar um desenho de conjunto. Nesse sentido, é importante mencionar que a leitura das respostas dadas à questão 4 – e também à questão 3, igualmente relacionada ao problema dos tradutores e/ou teóricos da tradução considerados “influências” para os contemporâneos – confirma alguns dos pressupostos deste trabalho quanto à recepção da produção tradutória concretista pela geração posterior.

Antes de mais nada, demonstra que a produção concretista em termos de tradução é, de fato, na percepção da geração aqui representada pelos poetas-tradutores da amostra, assumida como uma referência obrigatória. Basta considerar que mesmo Ronald Polito, a despeito de negar qualquer influência concretista em seu próprio trabalho, admite ter lido as considerações teóricas de Haroldo de Campos a respeito da tradução e ter acompanhado sua atividade tradutória ao longo de décadas. Além disso, quando indagados sobre a contribuição

de outros tradutores sobre seus próprios métodos e concepções de tradução (Q3), cinco, dos nove entrevistados, mencionam espontaneamente os nomes de Augusto e/ou Haroldo de Campos e aqueles que não o fazem, à exceção, é claro, de Ronald Polito, demonstram na pergunta seguinte manter ou ter mantido, como vimos, relações de natureza literária com os dois tradutores.

As respostas revelam ainda que, a despeito das diferenças inerentes às produções respectivas de Augusto e Haroldo de Campos, referidas, inclusive, por alguns entrevistados por meio de comparações qualitativas (caso, por exemplo, de Régis Bonvicino, que declara ser “Augusto bastante superior a Haroldo como tradutor”), a intervenção deles no campo da tradução é apreendida, do ponto de vista histórico, principalmente como ação grupal. É o que sugere o modo quase automático com que alguns dos entrevistados inserem o nome de Augusto numa resposta que se pretendia concentrada na influência específica que recebem, em sua própria produção, da obra tradutória *haroldiana*.

Além disso, vários deles citaram com maior admiração e como referência para si próprios exatamente trabalhos das primeiras décadas da produção tradutória concretista – mais marcados, como sabemos, pelo viés militante da atuação de Augusto e Haroldo e, portanto, mais comprometidos com a construção de uma identidade de grupo.

É o caso do volume *Poesia Russa Moderna* (primeira edição em 1967), que comparece nos relatos das primeiras leituras de Horácio Costa, é referido por Nelson Ascher como um livro “central” em sua formação e é ainda mencionado por Régis Bonvicino, exatamente para frisar que “o melhor Haroldo é o Haroldo co-tradutor”. O mesmo se dá com as traduções concretistas de Pound, também lembradas por Régis e Ascher. Josely Vianna Baptista cita, ainda, o *Ideograma*, de Haroldo de Campos, cuja primeira edição é de 1977, mas que se debruça sobre aspectos centrais na concepção de linguagem poética concretista, já aludidos desde “Plano Piloto para a Poesia Concreta”. Cláudio Daniel, por sua vez, lembra os, também de Haroldo de Campos, *A Operação do texto* e *A arte no horizonte do provável*, que incluem ensaios produzidos pelo autor nos anos 60 e início da década de 70. Foi, como sabemos, exatamente por meio da publicação desses primeiros trabalhos, muitos dos quais circularam na imprensa antes de serem recolhidos em livro, que os concretistas promoveram a legitimação de suas ideias sobre poesia e sobre tradução, difundiram seu *paideuma* e assinalaram e consolidaram seu lugar na cena literária brasileira. Não espanta, portanto, que a despeito de afirmarem ter acompanhado as trajetórias individuais dos irmãos Campos, os entrevistados se refiram exatamente a esses trabalhos ao discorrerem sobre a influência deles em sua formação como tradutores. Prova de que a estratégia concretista deu certo.

Não podemos esquecer também que, ainda que os termos “influência” e “diálogo” possam ser tomados como sinônimos, o jogo da constituição do autor no campo literário parece tornar mais confortável reservar o emprego do primeiro aos relatos dos períodos iniciais de sua formação e priorizar o segundo na descrição dos meandros intertextuais de sua produção atual, mais amadurecida. Assim as “influências” tendem a ser sempre os textos do passado – mesmo que recente – da tradição.

Ninguém ignora, porém, que a formação de um poeta é processo contínuo e, no caso específico daqueles que também são tradutores, é a tradução um dos veículos prioritários dos diálogos que asseguram essa formação enquanto processo permanente. Como dissemos no início, a literatura se alimenta da literatura e da leitura e, no caso, da forma particular de leitura que é tradução. Desvendar, então, o modo como se estabelecem tais diálogos passa pela compreensão das formas pelas quais se concebem as relações entre tradução e criação, outro dos focos de interesse de nosso questionário.

3.3 Tradução e criação

Nem sempre é fácil discorrer sobre processos de execução, descrever modos de fazer. Sobretudo quando se trata de fazeres atravessados por motivações outras que não só as da razão, guiados por impulsos ou cristalizados pelas rotinas, ou que tenham a ver com tudo isso sem que possam ser exatamente descritos por nenhuma dessas coisas. Nesses casos, a consciência do processo submerge no processo em si e trazê-la à tona requer um esforço de intensidade e natureza diversa. Quando, então, o espaço é pequeno para desenvolver a reflexão sobre o *como*, mais ainda se torna difícil fazê-lo.

O tema das relações entre tradução e criação é abordado de modo mais direto por nosso questionário em Q5, questão que se formula exatamente com um *como* – “Em termos de concepções e procedimentos estéticos, *como* se afetam reciprocamente sua prática tradutória e sua prática poética?” – e que procura circunscrever a resposta ao âmbito da técnica mesma, do modo de fazer, ao mencionar *as concepções e procedimentos estéticos*. É, problema “que daria uma tese”, como bem afirma Rodrigo Garcia Lopes em sua resposta, e creio mesmo que com essa observação ele não só se refira à dificuldade de desenvolver no nesse exíguo espaço o tema em toda sua complexidade, mas também aos problemas, mais uma vez ligados à questão da influência, que estão por trás da pergunta.

A resposta de Cláudio Daniel ilustra bem essas dificuldades e faz lembrar, noutra tom e formato, o poema do próprio Rodrigo, *Polivox*, que não à toa serve de epígrafe a este

capítulo em que influência, diálogos e pluralidade de vozes são a tônica. Nela se manifestam a certeza da influência como dado inerente à criação poética e as incertezas quanto ao *como* em si:

Há um diálogo imprevisível, não deliberado; tudo aquilo que leio e me fascina, de um modo ou de outro aparece em meus textos, misturado a outras referências. Talvez toda a literatura seja um imenso palimpsesto, uma rede de comunicação entre textos de diversos tempos e territórios. Claro que cada autor, como dizia Borges, cria a sua tradição, inventa os seus precursores; em minha formação literária entra Vicente Huidobro, mas não Nicanor Parra; entra Cesar Moro, mas não Antônio Cisneros. É preciso haver uma verdadeira afinidade para haver diálogo ou influência. Quando leio meus poemas, fica difícil esquecer que um dia li Khlébnikov, por exemplo; a voz pessoal talvez surja dessa imensa alquimia de vozes, que se fundem umas às outras, dando origem a uma outra voz, estranha para nós mesmos.

Mas, se em sua resposta Cláudio Daniel iguala tradução à leitura, é bom considerar, como lembra Horácio Costa em entrevista concedida ao próprio Cláudio Daniel e publicada na revista *Coyote* em 2004, que “cada autor traduzido é um tesouro incorporado objetivamente, não através da leitura silenciosa” (COSTA, 2004, p. 32). Tentar saber o que está por trás desse “objetivamente” é um dos propósitos de Q5. Ao mesmo tempo, justamente por pressupor que na alquimia da criação poética a forma particular de leitura que é a tradução pode ter um papel, senão maior, pelo menos mais específico, Q5 conecta-se à questão 1, que indaga de maneira geral sobre o papel da tradução de poesia no trabalho dos entrevistados. De fato, alguns autores, como Júlio Castanõn e Nelson Ascher, apresentaram mesmo, já em Q1, o que se pretendia que oferecessem como resposta à Q5.

De qualquer modo, consideradas as respostas a ambas as questões, é visível, seja pelas razões aqui já especuladas ou por outras quaisquer, que não são precisas e nem abundantes nelas as informações sobre *como* efetivamente se dão as relações entre as práticas poética e tradutória dos entrevistados, *em termos de concepções e procedimentos*. Uma dose de incerteza, algum embaraço e certa reticência atravessam os textos mesmo dos entrevistados mais empenhados em responder às duas perguntas. Em alguns casos, como no do próprio Cláudio Daniel e também no de Horácio Costa, Josely Vianna Baptista e, em certa medida, no de Rodrigo Garcia Lopes, as considerações feitas praticamente desenvolvem, reafirmando, a ideia que a própria questão propõe – de que haveria uma relação entre prática poética e prática tradutória – e/ou deslizam para outros temas a ela mais ou menos correlacionados, sem, contudo, entrar propriamente nos meandros do *como*.

É claro que não quero dizer com isso que as respostas obtidas não nos emprestem informações relevantes para a análise. Pelo contrário. Mas a verdade é que quando se tem em

mente, como paradigma ou pano de fundo, tal como aqui fazemos, a poética concretista de tradução, fica difícil não imaginar que, se fosse um Haroldo de Campos a responder à Q5, seu empenho didático e forma articulada e calculada com que concebia essas relações certamente fariam com que sua resposta “desse mesmo uma tese”. Assim, tal diferença de preocupação com a sistematização de um discurso explicativo do *como* pode já ser, então, um indicativo do que do que há de descontinuidade no modo geral de comportamento da geração contemporânea, em relação à concretista, quanto ao problema das relações entre tradução e criação.

Uma descrição mais precisa desse modo de comportamento demandaria, é claro, um exame mais detido dos próprios trabalhos de tradução dos autores da amostra, mas de modo geral e já que falávamos, pouco atrás, em como é fundamental considerar, numa análise como esta, o componente da *persona* autoral que se manifesta por trás do discurso dos autores, acho que podemos esboçar essa descrição por meio de uma articulação que tome como ponto de partida o lugar enunciativo que nossos entrevistados priorizam na elaboração de suas respostas, coisa que se dá a ver de modo mais nítido exatamente em Q1.

É que a formulação de Q1, ao empregar, sem nenhum outro sintagma especificador, o termo “trabalho”, dá uma abertura para que ele seja assumido como o trabalho em quaisquer das vertentes – poesia, crítica ou tradução – em que atuam os autores. A isso se soma ainda o fato de que, embora a questão se tenha formulado levando em conta termo “papel” no sentido de “função”, ele também poderia ser compreendido como “espaço” “dimensão” ou até “motivação”. Apesar de essa abertura de possibilidades não ter sido premeditada, acabou por favorecer o surgimento de certas modulações.

Assim, lendo as respostas obtidas, veremos que, embora esse lugar enunciativo não se revele claramente na de Régis Bonvicino, nas demais é possível perceber alguma angulação no que tange a esse aspecto. É claro que isso é pouco para arriscar conclusões, tais como as que tiramos no caso de Ana Cristina, sobre que faceta, a de poeta ou de tradutor, rege a produção desses autores ou sobre em quais sentidos prioritários se dão os fluxos entre criação e tradução. Mas, de qualquer maneira, alguma informação a respeito acaba, por aí, se revelando.

Cláudio Daniel e Nelson Ascher, por exemplo, procuram desenhar em suas respostas um perfil que põe em equilíbrio o exercício dos papéis de tradutor, poeta e crítico e que realça as interligações entre as três atividades. Ascher chega mesmo a declarar esse equilíbrio, abrindo sua resposta com esta afirmação: “Para mim, no conjunto do que faço,

minha própria poesia, a tradução de poesia e a minha prosa ensaística têm todas a mesma importância. [...] em cada ramo que pratico, aprendo coisas que aplico aos demais...”

Ronald Polito, ao contrário, fala como poeta e como tradutor, reservando uma frase para cada perspectiva e sugerindo mesmo, com isso, a desconexão, em sua obra, das duas tarefas, aspecto que irá explicitar mais adiante em sua resposta à Q5.

Já a frase inicial da resposta de Júlio Castanõn não deixa dúvidas de que o ângulo pelo qual ele toma o termo “trabalho” é o ângulo do poeta. O mesmo se verifica no caso de Rodrigo Garcia Lopes, que se refere ao “trabalho de escrita” indubitavelmente como sendo o da escrita criativa propriamente dita.

Josely Vianna Baptista, por sua vez, arma sua resposta predominantemente pelo viés da tradutora. A poeta aparece, no enunciado, apenas sutilmente, na frase em que declara que “poesia e tradução de poesia, nesse exercício de equilibrista, retroalimentam-se incessantemente”. Entretanto, a linguagem empregada na elaboração dessa e, aliás, de várias de suas outras respostas, visivelmente marcada, para usar os próprios termos da autora, pelo trabalho com “a função poética da linguagem e suas convoluções e circunvoluções”, mostra que mesmo quando fala a tradutora, fala também, nela e por ela, a poeta.

Por fim, Horácio Costa, tomando o termo “papel” como sinônimo de “espaço”, dá a entender que tem traduzido pouco atualmente e reforça que “certos aspectos teóricos relacionados com a recepção de poesia, particularmente os estudos de cânone” o ocupam mais, hoje. Aliás, a voz que recorta o conjunto das respostas de Horácio trai mesmo o papel dominante que atividade acadêmica parece ter assumido em sua atuação, pelo menos se considerarmos o momento em que nos as concedeu.

Mas o quero realmente ressaltar é que, entre todos os entrevistados, apenas Paulo Henriques Britto – que, como Horácio, também entende, em sua resposta à Q1, o termo “papel” como sinônimo de “espaço” – fala estritamente como tradutor, frisando, inclusive, seu trabalho acadêmico no campo do “estudo sistemático de tradução de poesia”³⁹.

³⁹ Coerente com isso, sua resposta à Q5, apesar de breve, está justamente entre aquelas que especificam melhor o trânsito de procedimentos entre sua prática tradutória e a prática poética. Diz: “Os seis anos de trabalho em *Beppo*, por exemplo, me ensinaram a usar melhor o decassílabo, e também a utilizar a rima como fonte de humor. De modo geral, minha tendência a associar o uso de formas tradicionais com linguagem coloquial vem da poesia de língua inglesa, em que essa prática tem uma longa tradição”. Informações que se complementam pelas contidas neste trecho de entrevista concedida a Nonato Gurgel, em que o autor responde a uma pergunta similar: “Desses poetas, o que mais marcou meu trabalho foi provavelmente Stevens, porque o descobri por volta dos vinte e poucos anos, quando ainda estava desenvolvendo um estilo próprio. Dele o que mais guardei foi o apreço pelo apuro formal, mas além disso tenho em comum com Stevens uma visão do mundo que recusa qualquer transcendência. Traduzi Byron e Bishop quando já tinha definido minhas opções estéticas, mas sem

De fato, apesar de o exercício da crítica ser comum a todos esses poetas-tradutores, poucos se comprometem, como Britto, com a reflexão específica sobre a tradução. Horácio Costa, por exemplo, que num dado ponto da entrevista se refere à produção de um trabalho, ainda inédito, sobre as traduções de Pessoa feitas por Paz, nela mesmo dá visíveis provas de que sua atividade crítica-teórica tem majoritariamente outros focos de atenção. Algo semelhante pode ser dito de Júlio Castanõn, que se aqui ou ali abordou em textos teóricos o tema da tradução, também não a tem como interesse prioritário de sua produção crítica⁴⁰. No caso de Josely Vianna Baptista, é visível que a experiência da tradutora – que inclusive exerce o ofício profissionalmente – vaza e muitas vezes dá um contorno especial a sua eventual atividade crítica, como se constata, por exemplo, nos textos de sua autoria e nas entrevistas que conduziu como editora de cadernos de cultura de jornais curitibanos⁴¹. Mas o engendramento de um discurso mais teórico sobre o tema da tradução não está certamente entre as metas da autora que, no próprio currículo que nos enviou como complemento a suas respostas ao questionário, se define como “escritora, tradutora e editora”.

Quanto aos demais, Ronald Polito deixa claro, na própria resposta à Q5, que não busca sistematizar um discurso sobre suas concepções e procedimentos⁴². E o mesmo Cláudio Daniel que, como vimos, procura apontar sua atividade crítica em equilíbrio com as demais, é o que afirma, em entrevista concedida a José Molina: “Não tenho nenhuma teoria da tradução, nem pretendi criar algo diferente nessa área” (DANIEL, 2004a, não paginado). Em termos parecidos também se expressa Régis Bonvicino, a julgar por essa declaração, que inclusive demonstra também quem ele considera referência nesse aspecto:

“Não tenho uma teoria sobre tradução, quem saberia dizer é o Haroldo de Campos, figura monumental, que criou uma teoria e uma prática original de tradução, fundindo textos de Walter Benjamim, do poeta americano Ezra Pound, visões de Giles Deleuze e Jacques Derrida...”. (BONVICINO, [2003]a, não paginado)

dúvida os anos que passei trabalhando com as obras deles tiveram o efeito de reforçar minha predileção pela associação entre forma fixa e linguagem coloquial”. Disponível em <http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/entrevista_paulo_henriques_britto.php> Acesso em 09 out. 2009.

⁴⁰ Apoio-me, nessas afirmações, também nas informações disponibilizadas pelos autores em seus currículos divulgados na plataforma *Lattes* do CNPq.

⁴¹ Confira-se, nesse aspecto, a análise que faço, no capítulo 3, dos textos de Josely incluídos no volume *Musa Paradisiaca: antologia da página de cultura (1995-2000)*, trabalho em que a autora, em parceria com Francisco Faria, reúne entrevistas e matérias de tradução publicados na página de cultura de mesmo nome, integrante dos jornais diários *A gazeta do povo*, de Curitiba, e *A notícia*, de Joinville.

⁴² Observe-se que, no trecho em questão, não fica claro se o autor se refere ao seu trabalho como tradutor ou como poeta: “Ainda que se possam extrair de meu trabalho algumas concepções e certos procedimentos, não busco organizar meus entendimentos a esse respeito para constituir um discurso articulado, pois atingiria no máximo um nível mediano de organização epistemológica”.

Por fim, há o caso de Nelson Ascher em cujo ensaísmo jornalístico sempre houve espaço para a discussão dos temas ligados à tradução. Embora, porém, passe por questões teóricas e defenda pontos de vista relevantes, sua abordagem não guarda, como era de se esperar, a sistematicidade própria dos estudos acadêmicos.

Assim, acredito que esses argumentos nos autorizam, pelo menos como passo inicial, a tomar Paulo Henriques Britto como “porta-voz” teórico de nossa amostra de autores, da mesma maneira que tomamos Haroldo o porta-voz do *modus operandi* tradutório da geração concretista.

Paulo Henriques Britto não esconde de ninguém que se reconhece, como tradutor, diretamente tributário do legado dos irmãos Campos, e não é difícil encontrar reiterados depoimentos seus nesse sentido. Em nossa entrevista, responde inclusive à questão que indaga sobre a influência de outros tradutores em seu trabalho (Q3) mencionando de saída e unicamente os nomes de Haroldo e Augusto. A julgar por essa sua resposta, quase poderíamos tê-lo incluído no extremo positivo, ao lado de Cláudio Daniel e Josely Vianna Baptista, de nossa escala de graus de aproximação ao modelo concretista – e creio mesmo não ser difícil mostrar a existência, em certos aspectos da prática, de homologias entre seus trabalhos de tradução e os dos Campos.

Mas, em termos de discurso crítico-teórico, que é o que interessa aqui, há diferenças marcantes que devem ser examinadas exatamente pelo que podem nos dizer, não só das particularidades das trajetórias e perfis desses dois protagonistas, mas sobretudo do momento e da dinâmica das gerações em que atuam.

Para tal, façamos um movimento retroativo. Voltemos àquela hipotética resposta que daria Haroldo de Campos à nossa questão (Q5) que indaga sobre como se dão as relações entre tradução e criação na atividade dos entrevistados. Podemos imaginá-la em seu tom e também em seu conteúdo. Ela certamente seria longa, “daria uma tese”, e nela Haroldo discorreria sobre o tributo de suas traduções à criação de seus próprios poemas e sobre as soluções “criativas” empregadas nas mesmas, pondo em foco as formas pelas quais maneja a intertextualidade e conecta dos dois processos. Talvez desse até alguns exemplos⁴³ e, como conclusão final, certamente defenderia a igualdade entre tradução e criação.

⁴³ Neste fragmento de uma entrevista concedida à Josely Vianna Baptista e Francisco Faria em 1998, Haroldo de Campos dá uma amostra de alguns desses possíveis exemplos. Veja-se: “... meus estudos de Dante levaram-me às transcrições e ensaios constantes de meu livro recentemente publicado; mas conduziram-me, também, a poemas de uma coletânea como *Signância Quase Céu*, 1979, livro planejado, que reencena sinteticamente a *Comédia* de modo fragmentário e ironicamente reverso (Paraíso, Purgatório, Inferno, ou seja, Quase-céu, *Status Viatoris*, *Nékuia*). Os meus estudos das

Sabemos que nalguma medida essa “tese” não se deixa desmentir pelo que os próprios produtos criativos e tradutórios de Haroldo demonstram, mas também sabemos que são esses mesmos produtos que revelam que há, no ponto onde tradução e criação se tocam, um limite que o discurso teórico de Haroldo procura ressaltar como um deslimite. Sabemos também que isso se justifica como parte de uma tática, que fazia sentido, sobretudo, como o próprio Haroldo admite, na fase “heróica” de sua atuação, momento, em que “a polêmica agressiva[...] de lançamento e sustentação de uma revolução literária, é algo absolutamente necessário, para espatifar a parede bruta da incompreensão reacionária”(CAMPOS,H., 2003b, não paginado).

Já Paulo Henriques Britto procura assinalar um outro lugar no jogo das posições teóricas. É o que se percebe em declarações como esta: “Vivemos um momento de grandes radicalizações no campo da teoria da tradução [...] e de conseqüentes reações conservadoras. Minha posição pessoal é moderada, um pouco mais para o conservador...” (BRITTO, 1996, p. 468)

É preciso ter cuidado, porém, antes que se contraponha, pura e simplesmente, o “conservador” ao “revolucionário”. O discurso teórico de Paulo Henriques Britto desenvolve-se, sem dúvida, na contramão do que prega Haroldo de Campos quanto às relações entre tradução e criação. Mas, mais do que uma discordância de princípios, o que este contraste revela mesmo é uma diferença tática e ideológica.

Britto, que explora o tema, sob diferentes vieses, em mais de um dos seus trabalhos, defende que traduzir e compor um poema são ações essencialmente diferentes. Segundo ele, o que distingue os dois processos, ambos intrinsecamente intertextuais, é o grau com que tradutor ou criador administra a liberdade em relação ao(s) texto(s) fonte(s). No artigo “Tradução e criação”, de 1999, por meio de uma exibição de bastidores que em algum aspecto lembra a prática concretista – sobretudo haroldiana – de expor os processos de produção, faz uma demonstração meticulosa dessa ideia ao comparar dois de seus próprios trabalhos: a tradução de parte do “Sunday morning”, de Wallace Stevens, e a criação do poema “Pessoana”, incluído em *Trovar Claro* (1997). A pretensão de Britto aí não é, ainda, a de demonstrar como uma tradução afeta uma ou mais criações. O que ele procura é exhibir como, em cada um dos processos, se dá a intervenção de outros intertextos – aspecto aliás também marcante na prática de Haroldo de Campos, tanto tradutória como criativa. Nesse

traduções de Odorico Mendes e da épica homérica desembocaram na “trans-helenização do Canto I da *Ilíada* (*Mênis: A Ira de Aquiles*, 1994), assim como no *Finis mundo*, onde Homero, Dante, Camões, Odorico Mendes e Mallarmé marcam presença (inter)textual” (CAMPOS, H., 2003c, p.233).

sentido, seu relato é um interessante testemunho de como efetivamente se dão as “influências” das leituras formativas de um autor – no caso, a poesia de Fernando Pessoa, que atravessa tanto a tradução do “Sunday morning”, como a criação de “Pessoana” – em sua própria produção. Mas, para o que nos interessa no momento, basta Registrar o raciocínio final com o qual Britto atesta que “traduzir e escrever são de fato duas atividades *qualitativamente* diferentes” (BRITTO, 1999, p. 241):

Se lembrarmos neste ponto o que foi dito acima a respeito da tradução da estrofe de Stevens, a diferença entre o modo como texto de tradução e texto de criação se articulam com suas respectivas fontes fica bem claro. Em ambos os casos, há momentos de autonomização⁴⁴ e de aproximação, mas enquanto na tradução a estrutura é mais ou menos equilibrada, no caso da criação o movimento de autonomização é claramente predominante. De modo mais preciso, podemos dizer que na tradução cada movimento de autonomização é imediatamente submetido a novo confronto com a primeira fonte – o original – sendo não raro seguido de um movimento corretivo de aproximação. [...] Quando se dá a intromissão de uma segunda fonte, ela simplesmente é descartada se a aproximação a ela leva a uma autonomização excessiva com relação ao original [...]. e muitas vezes uma autonomização pontual é explicada por uma aproximação de uma unidade maior [...] Podemos dizer, pois, que a primeira fonte, ou original, exerce um efeito de controle sobre a tradução: sempre que ela começa a se afastar do original, este a puxa de volta para ele. Mas quando se trata da redação de um poema novo, a primeira fonte não exerce o efeito de controle. [...] Se a tradução se quer centrípeta, a criação é conscientemente centrífuga⁴⁵. (BRITTO, 1999, p.250-251)

Num texto posterior, mas de título parecido, Britto já faz uma referência mais clara ao modo como um processo intervém no outro. Trata-se do ensaio “Poesia: criação e tradução”, de 2008, cujo objetivo é, como deixa claro o autor logo na primeira linha, “levantar

⁴⁴ Paulo Henriques Britto, em momento anterior do texto, explicita por meio de um exemplo a que se refere com os termos “autonomização” e “aproximação”: “Examinando as mudanças feitas, podemos estabelecer entre elas uma classificação binária um tanto simplificadora, porém útil: há mudanças que parecem aproximar a tradução do original e mudanças que parecem afastá-la mais. Assim, para dar um par de exemplos bem simples, ao substituir ‘penhoar’ por ‘quimono’ fui guiado por considerações de eufonia que têm mais a ver com minha preocupação com meu texto enquanto poema em português do enquanto tradução de Stevens. Por outro lado, ao novamente trocar ‘quimono’ por ‘penhoar’, o impulso de manter-me próximo à escolha lexical de Stevens falou mais alto que a questão do som. Diremos que as mudanças do primeiro tipo apontam para uma tendência à *autonomização* do texto traduzido e que as do segundo indicam um movimento de *aproximação* ao texto-fonte.” (BRITTO, 1999, p.245)

⁴⁵ A ideia de que a criação é conscientemente centrípeta revela-se nessa passagem da narrativa do processo de criação de “Pessoana”, em Britto, após produzir a primeira estrofe do poema constata, nela, as presenças de Sá de Miranda e de Fernando Pessoa. Diz: “Essas constatações foram acompanhadas por um sentimento de frustração, irritação mesmo – afinal, eu queria escrever *meu* poema, e não conseguia me livrar de meus ilustres (e esmagadores) antecessores” (BRITTO, 1999, p.249)

algumas questões referentes ao lugar do sujeito na criação poética” (BRITTO, 2008, p. 11). Nele, a partir de um relato de matizes autobiográficas, discorre sobre o impacto de seus primeiros contatos com a produção concretista. Confessa aí o desânimo que lhe trouxe a negação da subjetividade vigente nessa poética, em franco contraste com aquilo que, em sua ainda incipiente pretensão de se tornar escritor, era seu projeto maior: construir para si uma identidade subjetiva. Após alguns anos sem escrever poesia, reata com ela justamente por meio da tradução. Diz: “Traduzir poesia foi para mim uma maneira de dar continuidade a meu projeto de construção de uma personalidade para uso próprio, só que utilizando sujeitos líricos alheios para esse fim.” (BRITTO, 2008, p.13)

A passagem não deixa dúvida quanto à íntima relação entre a prática poética e a prática tradutória de Britto, mas, ainda assim, a distinção entre elas permanece fulcral em seu raciocínio. Haveria, segundo ele, uma diferença, inerente mesmo à própria distinção entre os processos de criação e tradução, entre o sujeito lírico construído para traduzir um poema e o construído para escrever um poema próprio, o que ele esclarece fazendo referência a seus próprios trabalhos:

É bem verdade que no decorrer dos seis anos que levei para traduzir “*Beppo*”, durante os quais mergulhei na obra e nas biografias de Byron, alguma coisa do construto “Byron” foi incorporada ao “Paulo” dos meus poemas. E a elaboração de tais constructos não se dá apenas quando se traduz, mas também quando se lê; a tradução é apenas uma leitura levada às últimas conseqüências. Tal como elaboro um “Byron” para traduzir Byron, também elaboro um “Pessoa”, quando leio Pessoa; e todos esses constructos vão alimentar e influenciar o constructo “Paulo” que é o sujeito dos poemas que escrevo. Este sujeito lírico é, portanto, construído tal como todos os outros, e construído em parte com base nesses outros. Porém [...] há um nível bastante óbvio em que o “Paulo” que se depreende da leitura dos meus poemas guarda uma relação bem mais estreita com os eventos de minha biografia pessoal do que o “Byron” que se depreende da leitura de minha tradução do “*Beppo*”. [...] O sujeito lírico é um construto, uma ficção elaborada pelo poeta não apenas para escrever poemas, mas para enfrentar certos problemas de sua vida, atendendo a determinadas necessidades emocionais suas. “Ela faz parte da construção da personalidade maior do poeta.” (BRITTO, 2008, p. 14)

A preocupação de Brito neste artigo com a questão da subjetividade põe, de novo, nosso pensamento em Ana Cristina Cesar, para quem a construção de um *eu* articulada à prática tradutória é, também, marca notável. Talvez haja aí, mais que coincidência, um traço de geração. Por enquanto, porém, deixemos esta questão em suspenso e voltemos ao problema das relações entre tradução e criação.

O fato é que são exatamente reflexões tais como as que testemunham as citações acima que parecem justificar uma declaração como esta, repetida por Britto em mais de uma

entrevista: “Acho bobagem essa história de ‘transcrição’ poética — tradução de poesia é tradução mesmo. Há da boa, da média e da ruim, como em tudo. Augusto e Haroldo de Campos fazem da boa — aliás, fazem melhor que ninguém.” (BRITTO, 1996, p. 476).

Contudo, se considerarmos a definição que dá o próprio Haroldo ao termo “transcrição”, confrontando-a com aquilo que Britto entende ser a tradução “da boa”, veremos que, em última instância, não há mesmo qualquer discordância de princípios. Haroldo declara, em entrevista a *revista e*, que a “transcrição”, como sabemos,

significa semiótico-operacionalmente, não apenas verter o conteúdo (a semântica) do poema de origem, mas transpor-lhe a forma significante (todos os elementos pertinentes às duas dimensões conhecidas pelo pai da Glossemática, o lingüista dinamarquês Hjelmslev). No plano da forma do conteúdo tratam-se (*sic*) de "desenhos sintáticos", traços morfológicos, de estrutura gramatical, ou, para Jakobson, da poesia da gramática; para E. Pound, da logopéia. (CAMPOS, H., 2003b, não paginado)

Do mesmo modo, a tradução que Britto reconhece como sendo “da boa” é exatamente a que tenta “dar igual importância a todos os planos da linguagem – o fonético, o sintático, o semântico, o prosódico” (BRITTO, 2004, p. 326). Assim, a recusa de Britto ao termo “transcrição” só pode mesmo ser entendida enquanto uma recusa à tática que está por trás do termo.

Não é difícil compreender isso. Como sabemos, o desenvolvimento de uma teoria da tradução corre, no caso de Haroldo, em paralelo à militância no campo da poesia e para dar suporte a ela. Integra, como já mencionamos, todo um conjunto de estratégias de legitimação das novas ideias que propunham os concretistas neste campo. Estava a serviço, em suma, da vanguarda poética que ele pretendia representar.

Já a frente de luta de Britto é outra. Os debates travados pelo teórico que fala em seus textos são os debates próprios do campo acadêmico, na área específica dos estudos da tradução. É aí, e exclusivamente aí, que ele se assume “conservador”. Em seu já mencionado “Tradução e criação”, por exemplo, não deixa dúvidas de que a pretensão de seus argumentos é fazer frente ao quadro teórico “pós-estruturalista” ou “desconstrutivista” e sequer faz menção específica às ideias de Augusto e Haroldo. É certo que Haroldo, como sabemos, também atuou academicamente. Foi professor visitante, por períodos das décadas de 70 e 80, na Universidade do Texas e em Yale, e esteve como professor titular de Semiótica da Literatura no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) entre 1973 e 1989. Entretanto, antes disso, as ideias seminais de sua teoria de tradução tinham já vindo a público por meio da publicação,

em circuito não acadêmico, sobretudo na grande imprensa paulista e carioca, de vários de seus textos. Não foi, portanto, o campo universitário a arena maior de debate do poeta-tradutor, muito embora não seja difícil imaginar Haroldo se valendo desse espaço para disseminar suas concepções de poesia e tradução.

É claro que, ao ressaltar a pertinência do discurso teórico de Britto ao âmbito acadêmico não estou sugerindo que não se possa detectar, também no caso dele, algum arranjo tático a conectar a construção desse discurso aos interesses do autor, como tradutor ou como poeta.

No primeiro caso, parece-me bastante lógico que, como tradutor que atua profissionalmente, ele mantenha as posições teóricas que mantém. Afinal, no universo prático da tradução – literária ou não – e por mais que as teorias digam ao contrário, o julgamento da excelência de um texto traduzido, pelo menos do ponto de vista do leitor não especializado e de muitos editores, está justamente ligado à manutenção dos pressupostos – como o da distinção entre original e tradução e o de uma fidelidade que possa ser objetivamente mensurada⁴⁶ – que o trabalho acadêmico de Britto procura, habilmente e sem anacronismos, referendar. Por outro lado, se a atividade do tradutor profissional se legitima pela do professor e pesquisador na área de estudos da tradução, o sucesso como tradutor vinculado a grandes editoras do país projeta-se certamente na carreira do poeta, contribuindo para promovê-la, assim como a do poeta premiado pode dar reforço à imagem do tradutor competente.

Há, portanto, uma nítida diferença quanto ao modo como se dão os fluxos de relacionamento entre as três atividades – poesia, tradução e teoria – no caso de Haroldo de Campos e no de Paulo Henriques Britto. Em Britto, cada atividade parece ter uma trajetória autônoma no trabalho do autor, podendo até estar a serviço de uma das outras *eventualmente*, mas não *necessariamente*. Em suma, o jogo entre elas é contingencial, ao contrário de obedecer a arranjos programáticos como no caso de Haroldo.

De qualquer modo, penso que o que exibimos até aqui já é suficiente para que reconheçamos que Britto marca, em relação ao legado concretista, uma posição quanto ao problema das relações entre tradução e criação que reedita, de algum modo, os posicionamentos de Ana Cristina Cesar, e que, me parece, reedita-se por sua vez – com maior ou menor ênfase e de modos distintos, em função das feições peculiares das carreiras de cada um – em várias das respostas de nossos demais entrevistados.

⁴⁶ Em sua resposta à Q1, Britto faz referência a suas pesquisas nesse sentido: “No momento, a questão que investigo é a determinação de critérios minimamente objetivos para a avaliação de traduções de poemas”, diz.

Começamos pelo caso de Josely Vianna Baptista que, tal como Britto, também se manifesta em suas respostas prioritariamente como tradutora e cujo discurso a faz representante, como já mencionamos, do extremo positivo de nossa escala de aproximação com os Campos.

A resposta de Josely à Q5, já dissemos, não chega a explicitar *como* se dão as contribuições recíprocas entre tradução e criação. Mas, ao discorrer sobre suas concepções tradutórias, um detalhe que quase passaria despercebido, não fosse o fato de aparecer também na resposta de Nelson Ascher, assinala um traço diferencial em relação ao legado concretista.

Ao afirmar, “é preciso recriar a nossa língua, fazê-la dançar sobre a diferença do solo original”, Josely circunscreve ao plano exclusivo *da língua* a ideia de “recriação”, à qual o excesso e a radicalidade da tática concretista em seu momento mais combativo tentou dar proporções de fenômeno mais geral. Explico-me. Há, creio, duas formas pelas quais a peculiar leitura concretista de Pound, temperada, no caso de Haroldo, pelas outras fontes a que recorreu, é levada ao extremo. Uma é a adoção de capas e formatos de publicação que eclipsam a autoria do traduzido e ressaltam a do tradutor. Outra é a sustentação de afirmações como esta, de Haroldo, em entrevista de 1998, a Josely Vianna Baptista e Francisco Faria para o *Musa paradisiaca*, que não deixa dúvidas de a que ponto ele manipulava o conceito de “transcrição”, igualando seu sentido, quando conveniente, ao do próprio termo “intertextualidade”:

Virgílio na *Eneida* pode ser visto como tradutor-recriador do *epos* homérico e Camões, nos *Lusíadas*, como, em certo nível, tradutor-recriador dessa notável tradução latina dos poemas gregos por excelência. Pessoa, o “super Camões”, reescreveu (transcreveu) o *epos* camoniano nos estilhaços disjuntos de sua *Mensagem*. (CAMPOS, H., 2003c, p. 235)

Nos dois casos, a ideia de que a tradução *é* criação engloba, e mesmo tempo transcende e amplia, a noção de que traduzir *envolve* certa liberdade criativa. Nos dois casos, há uma espécie de embaralhamento proposital dos conceitos, de perturbação intencional dos limites, como forma de levar às últimas instâncias o esforço para lançar olhares novos ao problema.

Situar, então, como faz Josely, estritamente no nível da língua a recriação inerente ao processo tradutório, pode ser uma forma implícita de autora, tal como Britto, recusar aquilo que, no discurso e postura concretista, é tão somente tática – agora desnecessária – de militância e preservar, dele, apenas o que, de fato, pode nutrir sua própria prática tradutória.

A mesma atitude, penso, pode-se deduzir da resposta de Nelson Ascher à Q5, na qual se inclui este comentário, igualmente restringindo ao plano da língua a possibilidade de

criação no gesto tradutório: “Ao ver, por exemplo, tal ou qual poema numa língua estrangeira, penso comigo mesmo: nada há, que eu saiba, de semelhante em português; o que posso fazer para obrigar nossa língua a aceitar isso em seu bojo?”

Ascher, cujo discurso, aliás, pelo que se constata em suas respostas e em seus textos sobre tradução, em muitos aspectos reitera pontos-chaves da proposta concretista, refere também, mas em clave nitidamente contrária ao modelo mais radical do grupo, ao problema das capas e formatos das edições. O tema aparece, por exemplo, num artigo veiculado no caderno Ilustrada da *Folha de São Paulo* em 2006. Nele, o articulista comenta o lançamento da edição de bolso de *Retrato do amor quando jovem*, coletânea de traduções de Décio Pignatari que inclui textos de Dante, Shakespeare, Sheridan e Goethe. Comparando (FIG.1) essa edição de bolso com a 1ª edição do livro, de 1990, afirma:

... da capa à lombada, em vez de chamar a atenção para os clássicos traduzidos, a primeira edição enfatizava o nome do tradutor como se fosse ele próprio o autor. Hoje em dia, leitores familiarizados com o extenso e crescente rol de discussões críticas sobre a tradução literária sabem que, a partir de certo nível de competência ou qualidade, o tradutor é não raro visto como autor ou, pelo menos, como alguém que, não menos responsável pelo texto final, seria, como tal, injusto relegar ao segundo plano ou até à invisibilidade.

Tampouco faltam, nos mais variados países e idiomas, traduções de obras estrangeiras (em geral poéticas) que, de tão exemplares e importantes que foram em sua época ou por terem sido realizadas por celebridades locais, transformaram-se, elas mesmas, em clássicos de sua nova pátria e língua. [...] Se tal atribuição se revela justa, nem por isso é o tradutor ou editor que deve fazê-la, pois esse papel pertence ao público e à crítica. Embora em alguns casos o tradutor mereça seu lugar na lombada, também é certo que este não lhe deve ser conferido apressadamente, isto é, sem que o júri tenha antes chegado sozinho a tal conclusão.

Quando as traduções de Pignatari foram inicialmente reunidas, a atribuição precipitada de autoria ao tradutor certamente contribuiu para que seu trabalho não alcançasse todo o público possível e, prejudicando-lhe ainda mais a recepção, é bem provável que um bom número de críticos e leitores distraídos nem sequer soubesse o que é que havia entre ambas as capas. Resultado: algumas das versões mais saborosas de textos conhecidíssimos (se bem que em outras traduções, inferiores) acabaram relegadas ao descaso e levaram uma década e meia para serem republicadas.

Felizmente, nesta nova edição, os mal-entendidos foram corrigidos e as informações, assim como cada peça do conjunto, colocadas no devido lugar. Dante, Shakespeare, Sheridan e Goethe estão, como autores, na capa e na lombada e, quem sabe, por um excesso de zelo corretivo, o tradutor nem aparece nelas. [...] Graças a sua qualidade tradutória, os poemas reunidos pertencem, igualmente, a Décio Pignatari, cujos méritos serão, afinal, reconhecidos. Sua autoria (ou co-autoria) se patenteará. Porém, não antes do tempo. (ASCHER, 2006, não paginado)



FIGURA 1- Capas de *Retrato do amor quando jovem*
 Fonte: Site da Editora Companhia das Letras, 2009

É notável aí como Ascher, justamente por tomar como ponto pacífico o que era questão de debate e combate para a geração anterior, busca restituir as categorias de autor e tradutor aos lugares que a tática de militância concretista forçou por permutar. Além disso, seus argumentos apóiam-se num dado que redireciona o foco e o propósito da tradução, e, em consequência disso, redimensiona a política e as características de sua prática: o público-alvo. Há certamente uma grande diferença entre pensar a tradução como voltada para um público mais amplo e concebê-la, tal como faz Augusto de Campos, como “conversa entre poetas” (CAMPOS, A., 1997, p.28), como pedagogia que visa ao “estudo artístico de formas e dicções” (MORICONI, 1997, p. 308). Esse é, inclusive, aspecto que o nosso questionário procura flagrar nas respostas a outras das questões que ainda comentaremos aqui.

Antes, porém, façamos um giro de 180° para examinar o caso de Ronald Polito, nosso extremo negativo naquela escala de aproximação com as concepções tradutórias dos irmãos Campos. Sua resposta à Q5 parece estabelecer uma ruptura ainda mais nítida com o modelo concretista quanto ao problema das relações entre tradução e criação. Mais do que afirmar uma diferença qualitativa entre os dois processos, como faz Paulo Henriques Britto, Ronald Polito, coerente com resposta anterior que nega qualquer influência haroldiana em seu trabalho, esforça-se para demonstrar que tradução e criação são atividades que, dentro de sua obra, não guardam conexões entre si. “Ataca”, digamos assim, um ponto ainda mais básico nas concepções tradutórias da geração anterior.

Há, porém, em seu texto, um movimento curioso. Cada afirmação categórica é imediatamente seguida de outra que a relativiza. Sua resposta faz-se de avanços – nos quais o fluxo intertextual entre traduções e criações é negado – e recuos – em que se admite a contribuição inevitável entre os dois processos. Talvez por isso mesmo, e a despeito de ser

sua resposta uma das mais atentas aos termos da questão, a certa altura o autor mencione sua dificuldade em formulá-la. Acompanhemos o trecho em que isso ocorre:

Outro aspecto que talvez esclareça inclusive minha dificuldade em responder a esta questão, é meu próprio processo de tentativa de criação de um poema. Em meu caso, creio, o diálogo com outras poéticas está mais implícito. Deveria ser notável, por exemplo, que não trabalho com citações, que não uso nomes próprios, que não parafraseio ou desdubro poemas da tradição etc. E que, quando cito, o fragmento sofreu uma deturpação praticamente total em relação ao seu contexto de origem. Posso dizer o mesmo do conjunto fenomenal de elementos que conheci no processo de tradução. Quando um deles chega a estar presente num poema que eu tenha escrito, isso ocorreu por uma necessidade interna de meu próprio percurso e, geralmente, foi “desfuncionalizado” em relação ao seu contexto de base. E prefiro operar com esse repertório sendo de fato o que ele é: um conjunto de cacos, pedaços, que podem eventualmente ser úteis numa nova seqüência. Em sentido inverso, também tento controlar ao máximo uma intervenção lingüística, digamos, típica de minha forma de tentar escrever um poema, no poema que está sendo traduzido. Eu quero, até onde é possível, manter as coisas bem distantes entre si. Até para que seus eventuais contatos tenham efetiva substância.

Vemos que, sem poder negar por completo a conexão entre tradução e criação, o que Ronald Polito procura é dar ênfase ao esforço de torná-la o mais rarefeita possível. Assim, quer me parecer que a “dificuldade” que experimenta em sua resposta pode ser justamente a de, sem negar as tramas inevitáveis da influência, marcar, como nos casos anteriores, uma recusa aos excessos que a militância concretista impôs. Tanto é que, em entrevista concedida a Jardel Dias Cavalcanti em 2002 e num contexto em que o problema aparece desvinculado da poética concretista, responde a uma pergunta similar de maneira bastante diferente, admitindo de modo mais explícito aquilo que na resposta acima só se dá a ver nos momentos de recuo:

De que forma o trabalho como tradutor enriquece seu fazer poético?
 RONALD: Enriquece e por vezes interfere profundamente. Ter traduzido Brossa, por exemplo, alterou minha forma de escrever e pensar a poesia. A influência dele é visível num livro como **Intervalos**. Não há como passar incólume por um mergulho como este. A imersão em outras poéticas pode ser algo tão profundo (o que implica a compreensão e assimilação de métodos de outros escritores), que ela retorna sobre minha escritura fornecendo instrumentos que antes eu não tinha. Mas nem todos os poetas que traduzi produziram-me o mesmo impacto. Alguns interferiram pouco, exatamente em função de que não sou mais um jovem (POLITO, 2002, não paginado).

Mas há ainda um outro aspecto, também presente nas declarações de alguns de nossos demais entrevistados, para o qual a resposta de Ronald Polito à Q5 chama a atenção. Polito articula o problema das contribuições intertextuais entre traduções e criações à questão das escolhas de repertório:

... a tradução de poetas muito distintos talvez seja sempre uma estratégia para que eu não busque qualquer tipo de transferência direta de conceitos, procedimentos, temática e vocabulário para o interior dos poemas que escrevi ou venha a escrever. Os poetas traduzidos são díspares demais, pertencem a tradições diversas. [...] Paralelamente a tudo isso, há o fato de haver uma enorme distância entre minha condição de consumidor de poesia, e aí me aproximo dos mais diferentes Régistros, como disse antes, e a de eventual produtor de um poema, cuja delimitação de Registro é clara: praticamente só me interessa tentar escrever poemas que pertençam ao campo da lírica em sentido estrito, com eventuais tentativas de meta-poesia. Isso necessariamente restringe os autores, dentre os que traduzi, que poderiam interferir mais diretamente em meu próprio trabalho.

A questão das escolhas de repertório é tão fundamental que será objeto aqui de um tópico exclusivo. De antemão, porém, vemos que a resposta de Polito estabelece uma relação recíproca entre a defesa da disjunção tradução/criação e a opção por um repertório mais amplo e diversificado, como se essa defesa favorecesse a diversificação das escolhas e como se essa mesma diversificação pressionasse no sentido da disjunção. Um raciocínio similar aparece na resposta de Júlio Castanõn, também ela, como a de Polito, um pouco hesitante, só que em sentido contrário. Júlio prefere declarar a existência de intercâmbios entre suas traduções e criações (dá inclusive alguns exemplos de como isso teria ocorrido em alguns de seus trabalhos) para relativizá-la depois. Vejamos:

Acho que a tradução de poesia tem um papel importante em meu trabalho, ou seja, em minha própria poesia. Isso tanto no sentido de a tradução levar a conhecer melhor os textos traduzidos quanto no sentido de que a experiência de tradução fornece elementos para um melhor conhecimento dos processos de escrita. Naturalmente seria um despropósito dizer que a tradução dos vários autores com que um tradutor pode conviver, em alguns casos muito distintos, e justamente por isso, interfere no seu próprio trabalho de poesia. Haverá aproximações aqui e ali. No meu caso, lembro que um amigo me observou que quando escrevi dois poemas longos com o título *Dois poemas estrangeiros*, onde há um trabalho claro com a sintaxe, eu na mesma época estava traduzindo poemas de Mallarmé. Mas se se retirar a ênfase de "autores" e transferi-la para "tradução" já se começa a admitir a possibilidade de uma inter-relação entre as duas práticas. Naturalmente, procedimentos de alguns desses poetas, algumas de suas noções, terão contribuído para o conhecimento e a prática que venho tentando desenvolver no campo da poesia.

Ao propor “retirar a ênfase de ‘autores’ e transferi-la para ‘tradução’”, Júlio parece tentar procurar reforçar a ideia de que as contribuições da tradução para a criação se deem mais no âmbito do processo do que no da intertextualidade entre os produtos em si. Em seu raciocínio, seria apenas por uma via indireta – já que o tipo particular de leitura que é tradução leva a um conhecimento mais ampliado do campo da poesia – que se poderia admitir

uma contribuição, independentemente das escolhas de repertório, da prática tradutória para a criação.

Outro entrevistado que também articula o problema com a questão das escolhas é Rodrigo Garcia Lopes. Diferente de Polito e Castanõn, porém, Rodrigo não faz quaisquer ressalvas ao fluxo de sugestões da tradução à criação. Ao contrário, em sua resposta aposta, poundianamente, todas as fichas na ideia de que a tradução alimenta a criação e parece ver no ecletismo das escolhas o mérito da abertura a múltiplas possibilidades de combinação de recursos criativos:

....digamos que todas as soluções que a prática tradutória me afetam eu acabo apropriando, consciente ou inconscientemente, à minha poesia. Minhas escolhas tradutórias são testemunhas de minhas escolhas estéticas que, devo dizer, são bem ecléticas. E tentei aprender novos modos de escrever e novos modos de perceber através dos autores que traduzi. Eu não privilegio um procedimento sobre outro: tudo que me excite novos insights sobre a arte da palavra me interessa, da concisão lapidar de Emily Dickinson à poesia bop-espontaneísta de Ginsberg ou dos cut-ups de Burroughs ao soneto barroco, da visão e concisão do haiku ao poema longo e fanopaico de um Ashbery, do conceito de poema-conversaço e intertextual de Apollinaire a um lirismo não-convencional como o de Cummings, por exemplo. Da poesia "árida" e anti-imagética de Riding, de alguns insights da poesia da linguagem, à poesia objetivista de um Williams, ou ainda ao hermetismo de um Paul Celan. Todos esses procedimentos são modos de vida e de acontecimento que o tradutor tem que conhecer. Eu tentei absorver e fundir muitos desses procedimentos na poesia que escrevo.

Entretanto, é esse mesmo ecletismo que pode assinalar um traço diferencial em relação ao paradigma concretista, em que as relações entre tradução e criação são mediadas, como sabemos, por critérios de escolha regidos pela necessidade de “militar” pela concepção poética do grupo. Além disso, como Rodrigo não revela precisamente *como* se dá essa absorção e fusão de procedimentos em sua poesia, talvez possamos supor que, tal como sugere a resposta de Júlio Castanõn, a amplitude do leque de escolhas seja indicativa de um modo mais processual e menos intertextual de estabelecimento do fluxo de contribuições entre traduções e criações. De fato, parece ser isso, um exercício da tradução como pesquisa e forma de aprendizado geral sobre poesia, que sugere a frase “todos esses procedimentos são modos de vida e de acontecimento que o tradutor tem que conhecer.”

De qualquer modo, seja procurando discernir a mecânica dos processos de tradução e criação, como no caso de Britto, seja circunscrevendo os processos criativos na tradução ao trabalho com a linguagem, como em Josely e Ascher, seja delimitando a natureza e a quantidade das trocas intertextuais entre os produtos das traduções e das criações, como propõem Polito e Castanõn ou, ainda, seja abrindo o leque dos objetos de escolha, como em

Rodrigo Garcia Lopes, o que as respostas dos entrevistados assinalam, de um modo geral, é o exercício de uma política de tradução que expurga da “matriz” concretista aspectos que, nela, estão ligados aos excessos, rigores e estratégias próprios da manipulação de seu discurso e ação militantes.

Nesse sentido, a despeito de todas as liberdades criativas que possam ser assumidas, em maior ou menor grau, no ato tradutório, pelos autores da amostra⁴⁷, as categorias da criação e da tradução, ou, ainda, de original e tradução, são de modo geral, consideradas, nas declarações dos entrevistados, como diferentes.

Perguntamos aos poetas da amostra se liam traduções de obras que poderiam ler no original e por quê (Q7). A maior parte dos entrevistados respondeu que sim, mas suas justificativas apontaram, na maioria dos casos, um interesse profissional nesta leitura, que serviria para “estudar e avaliar as traduções”, no caso de Britto; para “avaliar a elasticidade ou maleabilidade do original”, comparando diferentes traduções, como propõe Ascher, para “verificar o que o autor fez com o texto”, como diz Ronald Polito ou “por ter interesse pelo trabalho daquele tradutor ou pelas questões de tradução relativas àquele livro ou àquele autor”, como revela Júlio Castanõn. Nesses casos, inclusive, os tradutores contemporâneos referendam uma prática recorrente também entre os concretistas, que frequentemente se referem, nos textos em que expõem dos bastidores de seu fazer, a comparações e estudos de outras versões dos textos a serem traduzidos.

Os autores também justificaram seu “sim” pelo esforço exigido na leitura do original (Ronald Polito), pela dificuldade de acesso a ele (Paulo Henriques Britto, Júlio Castanõn) ou por razões ligadas ao exercício da docência (Horácio Costa).

Apesar, porém, da eficácia estilística do produto final das traduções não estar fora do leque de motivações desses leitores – Júlio Castanõn, por exemplo, inclui entre suas justificativas também o fato de “ter informação de que a tradução é boa” – nenhum deles chegou a declarar o interesse pela leitura de um poema traduzido puramente pelo valor estético ou criativo da tradução, nem tampouco pareceu considerá-lo como texto autônomo,

⁴⁷ Veja-se que até Paulo Henriques Britto, que sustenta um discurso teórico, como ele diz, mais “conservador” declara que: “A tradução de poesia é, de um ponto de vista, a mais difícil de todas, já que a poesia trabalha com a linguagem em todos os planos — o poema mobiliza sons, imagens, idéias, tudo. Por outro lado, justamente por isso, é o gênero que dá mais liberdade ao tradutor, em que ele exerce sua criatividade ao máximo. (BRITTO, 1996, p. 476)

autêntica poesia em língua portuguesa, tal como o discurso concretista insistentemente propôs⁴⁸.

Ao contrário, alguns dão a entender que concebem originais e traduções, mais do que diferentes, como categorias relacionadas hierarquicamente. É o que se percebe, por exemplo, na resposta de Rodrigo Garcia Lopes que, no embalo da referência à novela de detetive que menciona estar compondo, usa uma metáfora que acaba por trair uma visão bem convencional quanto à relação entre original e tradução. Diz: “No caso de poesia, creio que a edição bilingue é a que joga mais limpo com o leitor, uma espécie de crime e resolução do crime que é a tradução”. O mesmo se verifica na resposta de Paulo Henriques Britto que declara ler traduções mais quando não tem acesso ao original e também na de Régis Bonvicino, que afirma em poesia preferir ler no original, quando possível, ao contrário do que faz na prosa.

É claro que se pode questionar se a própria pergunta não induziria a respostas deste tipo, por ela mesma sugerir, com sua proposição, serem diferentes originais e traduções. Entretanto, não podemos ignorar, como bem lembra Paulo Henriques Britto, que a despeito da validade dos argumentos teóricos que sustentam que “a distinção entre escrever poesia e traduzir poesia é uma ficção, claro está que se trata, no mínimo, de uma ficção necessária”, quando se consideram, como ele mesmo diz, “as práticas vigentes no mundo das letras” (BRITTO, 2008, p.13).

Na verdade, podemos ir além e argumentar que, qualquer que seja a orientação do discurso, seja ele endossando ou negando a distinção entre criação (original) e tradução, o que se terá diante de si é a construção de uma ficção necessária à defesa de algum tipo de interesse “no mundo das letras”.

É exatamente tendo isso em conta que se podem compreender algumas declarações de Régis Bonvicino – este mesmo que diz preferir ler, em poesia, os originais – sobre as relações entre tradução e criação e sobre o conceito de “transcrição”.

Neste recorte, por exemplo, de sua entrevista concedida a Dênia Silveira em 2008, embora critique o termo proposto por Haroldo de Campos, Régis retoma, e, porque não dizer, “recria” a mesma “ficção necessária” de que se valeram os concretistas. Propõe, contrariando a visão que expressa ao responder nossa pergunta, serem indistintos originais traduções. Além

⁴⁸ Essa observação, inclusive, vai ao encontro da constatação que faz Paulo Henriques Britto ao afirmar que “fora o caso em que estamos interessados em estudar a própria tradução, todos nós (inclusive tradutores e teóricos da tradução) lemos as traduções feitas por fulano da obra tal do autor sicrano *não* por estarmos interessados em ler uma tradução de fulano, e si porque queremos ler a obra tal, ou porque estamos interessados em conhecer o trabalho de sicrano.” (BRITTO, 2007, p.202)

disso, suas declarações se chocam no interior da própria resposta, ao igualarem tradução e criação, e, ao mesmo tempo, se referirem, a “um limite do erro” na prática tradutória – o pressupõe a ideia de um original que deva ser “respeitado” e, portanto, de uma diferença categorial entre tradução e criação. Vejamos:

ds: Até onde um tradutor de poesia pode interferir no texto? Até que ponto tal interferência resulta na tradução de um poema ou se torna uma nova criação ou transcrição?

rb: Todos os poemas originais são uma espécie de tradução, sobretudo nesse momento epigonal da poesia do mundo todo. O tradutor pode interferir até o limite do erro. Se não comete erros, pode se liberar e criar. Transcrição é, para mim, um palavrão cunhado por Haroldo de Campos: não faz sentido em virtude de ser rebarbativo e ainda pernóstico. Pergunto: o que é “original”? E o que é “tradução”? Carlos Drummond de Andrade cansou de “traduzir” Paul Éluard em seus poemas de *A rosa do povo*. E seus poemas são originais, em todos os sentidos.

ds: Para você, qual é a diferença entre a poesia que traduz e a poesia que escreve? Em outras palavras, qual é a diferença entre sua tradução e sua criação?

rb: Existe diferença. Qual?[...] (BONVICINO, 2008a, não paginado)

Já neste outro fragmento de entrevista, de 2005, manifesta posição oposta à anterior quanto ao conceito haroldiano de “transcrição”:

• Carlos Willian Leite — Qual sua opinião sobre a “transcrição” dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos?

Bem, eles são os dois mais importantes tradutores contemporâneos brasileiros, goste-se ou não do resultado do trabalho deles. Acho muito bacana a teoria da “transcrição”. Ela é inovadora e bastante interessante. Acho que ela é mais do Haroldo que do Augusto. Eles precisavam introduzir uma série de poéticas por aqui, traduzindo de uma maneira diferente. E daí, creio, surgiu a idéia de teorizar a respeito da “transcrição” (BONVICINO, 2005b, não paginado)

É claro que a ambiguidade, a que aqui já nos referimos, das relações do autor com os irmãos Campos, e sobretudo com Haroldo, pode, projetando-se em depoimentos como esses, contribuir também para o surgimento desses posicionamentos contraditórios. Entretanto, o que me chama atenção na resposta acima é a consciência que Régis manifesta do valor estratégico de certas ações – no caso a teorização, pelos concretistas, sobre a “transcrição” – para a eficácia de uma intervenção no “mundo das letras”. Parece-me que é este mesmo tipo de consciência que está por trás da forma como ele vai tramando e traçando sua própria intervenção no campo literário. Afinal, ambas as entrevistas das quais se extraem os fragmentos citados foram divulgadas, além de em suas fontes originais, também no próprio

site de Régis na internet. Como bem se sabe, *sites* de autores e, mais ainda, entrevistas neles publicadas estão a serviço da construção da imagem desses autores e é fato notório que, no caso de Régis, há um visível empenho em moldar sua *persona* de autor justamente como a do polemista que não tem receios nem escrúpulos de dizer o que pensa. Assim, me parece que, nessas entrevistas, seu discurso visa mais a um efeito performático do que à expressão de suas reais convicções. Nesse contexto, as contradições pouco importam e a intenção de jogar com as palavras para ser provocativo, para fazer reagir o interlocutor, prepondera até mesmo sobre a preocupação de aparentar uma coerência de concepções.

Sua tática lembra, num certo sentido, a tática concretista de primeira hora – porque, como ela, procura incitar a polêmica –, mas sem a substância programática, o rigor racionalista e o alcance prático da mesma. Enquanto para os irmãos Campos o ser polêmico era não só um traço de suas *personas*, mas também parte de uma iniciativa grupal de confronto com concepções tidas como ultrapassadas e com uma geração tomada como adversária, em Régis, figura mais como uma tentativa pessoal – e de certa forma isolada – de abrir frentes de debate numa cena literária que ele julga estacionada e que descreve no mesmo tom crítico e polêmico: “Hoje, a mídia institucional não promove debate de idéias. Seu espaço é dominado pelo que, de modo geral, chamo de “Companhia das Letras”: letras vendidas!”(BONVICINO, 2008b, não paginado).

Por isso mesmo, e a despeito de o autor se valer, como vimos, de um discurso em certos momentos idêntico ao concretista, sua tática de atuação me parece revelar o mesmo que as dos demais autores da amostra: todas testemunham, de alguma maneira, a perda do viés militante e do teor programático presente na política de tradução da geração anterior.

De resto, desconsideradas essas declarações conflitivas e performáticas do autor, podemos dizer, a partir de sua resposta à questão 7 de nosso questionário, que também ele reforça a tendência, já detectada nos casos dos outros entrevistados, de manter as categorias da tradução e criação em lugares distintos, embora não necessariamente desconectados. Além disso, sua resposta à Q5, embora sucinta, não destoia muito das outras já discutidas. Régis admite que suas traduções contribuam para suas criações, mas deixa claro que isso ocorre de modo eventual. “Às vezes me utilizo de estruturas e até versos do poeta que traduzi; às vezes em nada interfere”, diz.

Essa sua declaração, aliás, chama atenção para mais um dado geral a ser extraído do conjunto das respostas obtidas. Embora nossa pergunta se refira às relações *recíprocas* entre a prática tradutória e a prática poética dos autores, a maioria deles, como Régis, a responde considerando apenas o fluxo de contribuições da tradução para a criação. Somente

Josely Vianna Baptista, Nelson Ascher e Ronald Polito mencionam também a relação em sentido contrário, da criação para a tradução, mesmo assim de modo bem genérico. A primeira, com a afirmação de que “poesia e tradução de poesia [...] retroalimentam-se incessantemente”, o segundo, com o exemplo de um poema seu que, motivado em parte por textos renascentistas e barrocos, levou posteriormente à tradução desses textos, e o terceiro para negar a relação, ressaltando sua tentativa de evitar que traços típicos de sua forma de escrever um poema interfiram no modo como um poema é traduzido.

Sabemos ser inevitável que as concepções de poesia e de linguagem de um poeta não modelem, minimamente que seja, as escolhas que adota nas traduções que faz. Mas, a julgar pelo que se detecta nas declarações dos entrevistados, não parece predominar entre eles o tipo de tradução, tal como a praticada pelos Campos, condicionada pelo interesse de propalar certos valores poéticos em detrimento de outros.

Creio, inclusive, que a postura, detectada nas declarações de alguns desses autores, de desvincular as escolhas de seus objetos de tradução de seus interesses no campo específico da criação poética reforça isso.

Parece então que, se a fidelidade tradutória na prática dos irmãos Campos era também uma fidelidade a seus próprios valores poéticos, já *a priori* estabelecidos, a fidelidade (e a liberdade criativa que ela exige) volta-se, nos contemporâneos, para os próprios originais. É, provavelmente, uma fidelidade mais “receptiva” e menos “projetiva”. Mais interessada em aprender ou mesmo divulgar – enfim, em dialogar – do que em moldar leituras. Talvez seja a esse aspecto que Régis Bonvicino se refira, ao qualificar, em tom crítico, Haroldo de Campos como “um tradutor que ‘engessa’ em fórmulas os poemas que traduziu” (em resposta à Q4).

De qualquer modo, ao mencionarmos concepções de fidelidade chamamos à tona o problema das escolhas, tanto de soluções, como de repertório, via pela qual efetivamente se processam as relações da tradução com a tradição. É a esse problema que nos dedicaremos agora.

3.4 Das razões do afeto: critérios de escolha, projetos e repertório

Tenho em mãos o *Entreversos* (2009), coletânea de poemas de Byron e de Keats, uma das mais recentes publicações de poesia traduzida por Augusto de Campos. Augusto inicia a introdução com que abre este trabalho justificando a opção por Byron como espécie de salutar revisão de conceitos propiciada pela longevidade. Trata-se de texto que oferece boa matéria para reflexão sobre o tema das escolhas. Aliás, melhor dizendo, todo o livro faz

pensar sobre isso, principalmente se consideramos o termo não só como se referindo aos objetos de tradução, o *quem* e o *o quê* de Ana Cristina Cesar, mas também ao modo de leitura, o *como* traduzir, incluindo-se aí decisões que vão desde o formato de organização do volume até as soluções de tradução propriamente ditas. Na verdade, é só mesmo o conjunto dessas escolhas que pode efetivamente dizer quanto de permanência e quanto de mudança há na trajetória do poeta-tradutor Augusto de Campos, em seu trânsito por dois momentos distintos da prática tradutória no Brasil.

Mas, de imediato, o que atrai minha atenção nesse texto de abertura não é ainda nada disso. Reparo – na frase “Considero um privilégio [...] dedicar-me, *apaixonadamente*, a verter exemplos de suas obras mais inventivas para nossa língua” (CAMPOS, A., 2009a, p.9) – é no advérbio com cujo emprego Augusto procura exprimir o elo que o aproxima do autor e dos textos que eleger para traduzir, aparentemente na contramão do racionalismo criterioso que Ana Cristina Cesar via em suas escolhas como tradutor. Re-visão de conceitos?

Volto contudo ao *Verso, reverso, controverso* e lá encontro forma de expressão equivalente – “A minha maneira de amá-los é traduzi-los” (CAMPOS, A., 1978, p.7), diz Augusto sobre os autores compilados – e invariavelmente em quase todos os demais trabalhos do tradutor. Algo semelhante se vê também no Haroldo do clássico “Da tradução como criação e como crítica”, de 1962, que se refere às traduções empreendidas pelos concretistas até então como “... ensaios, feitos antes de mais nada com *intelletto d’amore*, com devoção e amor...” (CAMPOS, H., 1992a, p. 43) e no de vários anos depois, quando da publicação de *Crisantempo*, em entrevista à Revista *Cult* de agosto de 1998: “não sou movido por respeito reverencial, sou movido por *amore*, amor à poesia” (CAMPOS, H., 1998b, p.22), para mencionar apenas alguns exemplos.

Em parte, são também manifestações desse tipo, procurando traduzir como algo de natureza afetiva e subjetiva as motivações que determinam a aproximação entre o leitor-tradutor e os textos-objetos de sua eleição, que aparecem nas respostas dos poetas-tradutores da amostra à questão “Que critérios norteiam suas escolhas como tradutor(a)?” (Q2). “Quando comecei a traduzir, nos anos 80, traduzia o que gostava...”, diz Horácio Costa; “traduzo um poema [...] porque gosto muito dele”, afirma Júlio Castanõn; “Normalmente escolho para traduzir um poeta que seja do meu interesse...”; “Minhas escolhas como tradutor são norteadas, em parte, por minhas preferências estéticas”, declaram respectivamente Paulo Henriques Britto e Ronald Polito que, noutra entrevista, respondendo a pergunta similar assim se expressa: “Interesse, gostei deles, senti-me atraído por eles. É evidente que esta atração se estrutura a partir de meu próprio gosto, do que considero ou não poesia válida para

mim” (POLITO, 2002, não paginado). Cláudio Daniel, por sua vez, na resposta à Q5 aqui já mencionada, se refere como fascínio ao sentimento que enlaça leitor e objeto de leitura: “tudo aquilo que leio e me fascina...”, diz. E Régis Bonvicino sintetiza essas maneiras de expressar as afinidades eletivas entre o texto eleito e seu tradutor afirmando, em resposta à Q2, que o que norteia suas escolhas é o “afeto pelo poema do poeta a ser traduzido”.

Talvez as “analogias de subjetividades” que Ana Cristina Cesar apontara como o critério norteador das escolhas do tradutor Manuel Bandeira (e que de certa forma valem também para ela mesma) sejam inevitáveis até para o mais racionalista dos tradutores, como, de resto, o são para o leitor qualquer, em geral, diante de seu texto de eleição. E se elas se exprimem por termos como “amor”, “paixão”, “gosto”, “interesse”, “atração”, “preferência”, “fascínio” ou “afeto”, o fato é que pode haver razões bastante distintas por trás desses sentimentos e mesmo, até, entendimentos diversos sobre o que eles significam.

Paulo Henriques Britto elucida um pouco esse aspecto no depoimento que dá sobre sua relação com o legado concretista no ensaio “Augusto de Campos como tradutor”. Nesse texto, que aliás reflete opiniões quanto a Augusto bem similares às de Ana Cristina Cesar em seu “Bastidores da tradução”, Britto manifesta, tal como a autora, grande admiração pela perícia técnica de Augusto, mas também um certo incômodo que, como em Ana Cristina, tem a ver com a maneira como são processadas, via tradução, as escolhas concretistas. Diz:

Quando travei conhecimento com os textos de Augusto de Campos, causou-me estranheza o ponto de vista por ele adotado. Ele parecia não se interessar por alguns escritores que eram da maior importância para mim; Proust, Kafka, Dostoievski, e mesmo poetas como Walt Whitman e Wallace Stevens não diziam muita coisa a um autor que manifestava uma admiração que eu julgava um pouco excessiva pelos jogos de palavras de Lewis Carroll. E mesmo quando o ensaísta discorria sobre um poeta ou romancista da minha predileção, era como se houvesse algo de incompleto na sua visão. [...] É que a maioria dos leitores, na qual me incluo, tende a se interessar pela literatura por uma série de aspectos diferentes, e talvez o mais importante deles seja o que a obra literária tem a dizer a respeito da condição humana. Porém, eu percebia, esse aspecto da obra literária não era jamais mencionado nos escritos de Augusto de Campos. Ele examinava o texto literário por um único ângulo: a estruturação formal dos significantes, em particular as aliterações, os trocadilhos, e a configuração visual das palavras.

Mas com o tempo me dei conta de que havia outro aspecto da literatura que mobilizava o crítico, um aspecto que não era de natureza formal: a figura do artista inovador muito à frente de sua época, negligenciado por seus contemporâneos. A essa figura Augusto retornava com insistência, e nela investia uma carga emocional muito forte. Parecia-me curioso o contraste entre, de um lado, a recusa de uma estética romântica, [...] e, de outro, o fascínio pela figura ultra-romântica do gênio incompreendido, escrevendo poemas imortais sob a indiferença glacial dos filisteus mesquinhos de seu tempo. [...] não era de toda verdade dizer que

Augusto de Campos não se interessava pela paixão em poesia, pois quando se tratava das paixões literárias, tanto do amor avassalador por figuras heróicas como Pound e Mallarmé quanto do ódio pelos adversários nas batalhas em torno do concretismo, não havia nada de *cool* na sua postura. Na sua poesia, tal como em seus ensaios, só mobilizam seu envolvimento emocional a arte literária, concebida como apuro formal, e a figura endeusada de poetas-heróis ou poetas-mártires; nenhum outro aspecto da existência humana lhe parecia digno de ser tematizado. Era como se, para Augusto de Campos, a arte fosse elevada demais para se deter sobre realidades tão banais como o amor ou a mortalidade – justamente as questões que me pareciam ser a própria razão de ser da literatura (BRITTO, 2004, p.323-325).

A longa citação abre espaço aqui para mais de uma consideração, mas, antes de mais nada, deixa clara a semelhança de perspectiva dos dois poetas-tradutores contemporâneos quanto às escolhas concretistas. É de certa maneira um desconforto similar ao revelado por Ana Cristina com o racionalismo dos critérios de seleção de Augusto, mais centrados na forma, que também manifesta Britto. Perpassa pelo depoimento do autor, que se ressentia da falta de atenção de Augusto aos “aspectos da condição ou existência humana” (BRITTO, 2004, p. 324-325) retratados nas obras, reivindicação equivalente à de Ana Cristina pelo “tema, a figuração, as sensações sentimentais” (CESAR, 1999, p.409). Por pouco talvez ele se expressasse, como ela, tomando como paradigma a oposição entre arte abstrata e arte figurativa.

Diferentemente, porém, do discurso irritado de Ana Cristina com a militância concretista, Britto, mais favorecido pelo afastamento no tempo, revela-se compreensivo: “Hoje, quando situo a militância teórica de Augusto de Campos e seus companheiros de batalha na história da poesia brasileira e da tradução de poesia no Brasil, percebo que a ênfase nos significantes atuou como necessária correção de rumo” (BRITTO, 2004, p.325), pondera. E, ao contrário da autora, que via tanto na prática como na teoria de tradução de Augusto uma rejeição ao aspecto temático, reconhece que, a despeito do que apontam os textos introdutórios, as versões poéticas propriamente ditas revelam um Augusto “tão cuidadoso na recuperação do significado, quanto na recriação da forma” (BRITTO, 2004, p.326).

Mas o que quero realmente ressaltar no depoimento de Britto é esse envolvimento emocional que ele vê mobilizar o tradutor concretista, a despeito do propalado racionalismo de Augusto. É exatamente esse tipo de paixão, de natureza literária – e que, diga-se de passagem, em nada nega o elenco dos precisos, constantes e racionais critérios de escolha concretistas inventariados por Ana Cristina e aqui também anteriormente explicitados – que testemunham as declarações anteriormente citadas de Augusto e Haroldo.

Trata-se, na verdade, de mais uma das formas pelas quais se manifestam os paradoxos próprios da poética concretista de tradução. Até nesse domínio, digamos, mais “passional” do discurso dos irmãos Campos intervém o rigor lógico com que articulam sua tática de ação. Já referimos aqui a esse aspecto: na escolha dos autores e também no modo de vê-los, descrevê-los e lê-los, enfim, de traduzi-los, ambos os irmãos Campos, desenham, por “analogias de subjetividades” perfis que dão realce prioritário à faceta desses autores mais atraente para si mesmos e, mais, que refletem a imagem com que eles próprios desejaram – e, podemos dizer, a julgar pela atuação recente de Augusto, ainda desejam – ser vistos: a do “gênio incompreendido” pelo seu tempo, como diz Britto. É desse modo, por sob um interesse apaixonado por certos textos e autores, que os irmãos Campos constroem seu particular recorte na tradição e a ele se integram. A despeito, então, da revisão de conceitos anunciada por Augusto no *Entreversos*, me parece ser essa mesma manobra que orienta a opção por Byron, poeta inclusive traduzido também por Paulo Henriques Britto, e o modo de leitura empreendido no volume. Mas esse é um ponto ao qual voltaremos depois.

De qualquer modo, o contraste que Britto estabelece, nesse seu depoimento, entre suas próprias motivações como leitor e tradutor e aquelas que detecta nas escolhas feitas por Augusto, parece sugerir que, embora possa haver algum componente desse tipo de paixão de natureza estritamente literária, tal como a manifestada pelos Campos, por trás das declarações de afetividade dos autores de nossa amostra pelos textos que traduzem, haja também ingredientes de outra substância nesses afetos. Algo, por exemplo, como um interesse, sem descuido das preocupações formais, mais assumido pelos temas e, na esteira dele, uma valorização daquilo que nos conteúdos das obras encena formas de expressão da subjetividade humana, como manifestam o próprio Britto e também Ana Cristina Cesar.

Mas se o racionalismo das escolhas concretistas é, assim, de algum modo negado, o é também por uma outra via. Ao cálculo preciso que se manifesta na forma sistemática com que as escolhas e os critérios que as embasam são operados na poética de tradução concretista – o que permite mesmo, como já mencionamos anteriormente, falar de um Projeto literário erigido via tradução – opõem-se a assistemática e a abertura ao acaso que se fazem sentir nas respostas dos entrevistados quanto às motivações que presidem suas escolhas tradutórias.

Procuramos, em Q6 (“Sua atividade como tradutor(a) se move por um projeto único ou se desdobra em diferentes frentes de trabalho? O que já está realizado, o que está em processo e o que você ainda pretende fazer em termos de tradução de poesia?”), levá-los exatamente a discorrer sobre isso, sobre de que maneira encaram a noção de projeto quando

consideram seu próprio percurso como tradutores, buscando, ao mesmo tempo, colher informações sobre o repertório de suas escolhas.

Quanto ao primeiro aspecto, o resultado é que, embora a palavra “projeto” seja retomada em seis das sete respostas obtidas (Nelson Ascher e Régis Bonvicino omitiram-se nesta questão), em praticamente todos esses casos ela é usada na acepção de “frente de trabalho” ou de “realização pontual”, diluindo-se aí, então, a acepção totalizante com que o termo se faz empregar na descrição do *modus operandi* concretista.

Aliás, esse é um resultado de certa forma já antecipado pelas respostas dos entrevistados à questão 3. Afinal, um dos aspectos fundamentais do Projeto concretista é justamente seu embasamento teórico, ancorado, como já mencionamos, nas ideias de outros tradutores e também nas de estudiosos do assunto, e que se delineia com nitidez sobretudo nos trabalhos de Haroldo de Campos. Quando perguntamos aos entrevistados sobre a contribuição de outros tradutores para suas concepções e métodos tradutórios, nenhum deles deu resposta na qual se pudesse vislumbrar uma articulação teórica semelhante. Alguns, como Júlio Castanõn, Nelson Ascher e Josely Vianna Baptista, se referiram, aí, à prática da comparação de traduções como suporte ao processo. Fora isso, são os próprios concretistas as referências principais (a obra teórica e ensaística de Haroldo é citada por Cláudio Daniel; Josely menciona a leitura das traduções de Augusto de Campos e Paulo Henriques Britto se refere genericamente a ambos) ou os autores que também foram referência para eles como Octavio Paz (citado por Horácio Costa e Rodrigo Garcia Lopes), Pound (por Nelson Ascher e Rodrigo), Jakobson e Derrida, citados também por Rodrigo. Aliás, nesse aspecto, Rodrigo demonstra a mesma abertura à pluralidade que vimos marcar também suas opções de escolha de objetos tradutórios. Sua lista inclui ainda Nabokov (também referência para Ana Cristina Cesar), Jerome Rothenberg, Eliot Weinberger, Leminski e o próprio Haroldo. Ronald Polito, por sua vez, nega a contribuição de outros tradutores e menciona apenas sua troca de experiências com a professora de tradução Deysa Chamahum Chaves. De qualquer maneira, tudo sugere que é de maneira aleatória e não sistemática que essas referências incidem sobre as concepções e métodos dos entrevistados e disso, inclusive, dá boa medida, o termo “insights”, com que Rodrigo se refere às contribuições desses autores. Compreende-se então, também por essa ausência nos contemporâneos de uma base teórica fixa e articulada, o porquê de o termo “projeto” se apresentar, em suas respostas à Q6, destituído do sentido que assume para a geração concretista.

Isso não significa, contudo, que não se detectem linhas de força mais ou menos salientes a articular o trabalho desses tradutores, em doses, inclusive, que confirmam aquela

escala, que vimos procurando estabelecer, de maior ou menor proximidade com o paradigma proposto pelos irmãos Campos.

As respostas de Cláudio Daniel e Josely Vianna Baptista, por exemplo, embora refletindo também a inégavel abertura à pluralidade de opções e de caminhos presente nos demais testemunhos, parecem-me preservar, num grau um pouco mais nítido, certos aspectos do modelo concretista. Cláudio, pelo recorte mais bem definido que imprime à declaração de seus critérios de escolha (em Q2) e pelos próprios critérios em si. Diz:

.. escolho poetas e textos de maior inventividade ou densidade formal. Não tenho interesse algum em poetas da linha coloquial-cotidiana, que seguem um discurso convencional, previsível, sem surpresas estéticas; gosto de autores que rompem com a normalidade da escrita, que fazem da busca do inesperado a sua mesquita.

Além disso, nessa outra declaração, em resposta a questão similar, é o influxo de Pound – cujas ideias Cláudio Daniel admite explicitamente, aliás, ter absorvido também via Haroldo de Campos – e suas categorias da melopeia, logopeia e fanopeia que se apresentam como critério prioritário. O trecho demonstra ainda um entendimento do termo “projeto” no sentido de um certo nível de sistematização, além de reafirmar, mais uma vez, o preceito, igualmente poundiano-concretista, de que a prática tradutória seja exercida em nome de um aperfeiçoamento das técnicas criativas:

O poema precisa me seduzir, me encantar, pela música das palavras, pela força das imagens, pela estranheza léxica ou sintática. Precisa me ensinar algo que não sei. Comecei a traduzir poemas do espanhol aos 28 anos, fascinado por *En la Masmédula*, de Gironde; *Trilce*, de Vallejo; e *Altazor*, de Huidobro. Essas obras foram essenciais para mim, por sua beleza inquieta; creio que várias peças de *Sutra*, meu primeiro livro de poesia, não seriam possíveis sem a leitura desses autores, que traduzi de maneira esparsa, sem reunião em volume. Minhas primeiras traduções foram exercícios ou estratégias de leitura, sem outro objetivo que o de estudar a linguagem dos poetas que amava; não tinha, então, qualquer projeto sério nesse campo, o que surgiu apenas depois de conhecer a poesia de José Kozler, que passei a ler e traduzir de modo mais sistemático. (DANIEL, 2004a, não paginado)

Já as declarações de Josely me parecem sinalizar a incorporação de algum elemento da noção concretista, e sobretudo haroldiana de projeto, ao sugerirem que a prática tradutória da autora, dentro de um certo espaço delimitado por alguns paradigmas preferenciais de escolha – quando, como ela mesma diz, é possível escolher –, articule um recorte da tradição que por sua vez é reconfigurado em sua produção criativa. É o que aponta a correlação entre esses dois fragmentos de suas respostas, o primeiro, de Q2, quanto a suas opções tradutórias, e o segundo, de Q6, sobre a elaboração de seu livro, ainda inédito, *Roça Barroca*, ambos, por sua vez, articulados pela ideia, como ela diz, de que “se me fosse

possível escolher sempre, meus eleitos seriam os textos cuja densidade e viço, tanto no plano do signifiante quanto no do significado, permitissem que eu os traduzisse como se estivesse escrevendo, de certo modo, minha própria obra.” (resposta à Q2). Veja-se:

Desde cedo me interessei pelas literaturas hispano-americanas, a mitopoética mbyá-guarani e a tradução. Em 85, aventurei-me tradução de mitos e plegárias do acervo oral dos Mbyá-Guarani e dos Nivacle do Chaco paraguaio. Logo depois, meu trabalho de tradução do *Paradiso*, de Lezama Lima, em 87, foi prenunciador do percurso a que me levaria minha curiosidade pelas singularidades culturais do hemisfério americano

... meu novo livro de poesia, “Roça Barroca” (ainda em elaboração), continua uma pesquisa poética por mim desenvolvida desde o início dos 90, que visa justamente dialogar com a modernidade hispano-americana e com culturas ameríndias – tradições que, embora vivas no território meridional brasileiro, vejo pouco amalgamadas na grande e diversa tradição de nosso modernismo.

De qualquer modo, o próprio fato de se vislumbrarem nas declarações desses dois poetas-tradutores apenas certas facetas do *modus operandi* da poética tradutória dos irmãos Campos é por si só evidência clara de que não se verifica em suas obras um nível de estruturação equivalente ao que se manifesta no Projeto concretista, tal como o descrevemos aqui, a partir dos trabalhos de Haroldo de Campos, com apoio, inclusive, numa analogia ao *Un coup de dés*, de Mallarmé. (confira-se às páginas 51 e 52 deste)

Outra é já a reação de Rodrigo Garcia Lopes à questão 6. O autor “compra” o termo “projeto” incluído na pergunta, mas para se referir com ele a algo que, mais que um critério de escolha, diz respeito ao arranjo mesmo que imprime aos seus trabalhos. Entretanto, esse arranjo, se de certa forma unificador, vai, por outro lado, na contramão da prática majoritária entre os irmãos Campos. Responde Rodrigo: “Acho que segue um projeto sim: a idéia de se concentrar, além apenas de traduções isoladas, na obra completa de um determinado autor, e que o mesmo tivesse importância fundamental para a arte da poesia em nosso tempo”⁴⁹ e suas palavras, de poeta tradutor que acredita na “tradução-arte”⁵⁰, soam quase como um desafio, aparentemente menos intencional que acidental, às tão costumeiras

⁴⁹ Observe-se que, já em sua resposta à questão 1, Rodrigo faz uso do termo “projeto”, mas, ao que parece, mais como a intenção de assinalar o fato de não exercer a tradução profissionalmente do que para se referir a algo com as dimensões estruturais do Projeto concretista. Diz: “A não ser que surja algo excepcional e que seduza a traduzir, a direção é diminuir o ritmo das traduções, que nunca faço comercialmente, e sim sempre estruturada num projeto literário”.

⁵⁰ A informação consta do texto-depoimento “Poesia hoje: um check-up”, que integra a participação do autor na antologia *Artes e ofícios da poesia*, de 1991, organizada por Augusto Massi. Nele, Rodrigo, retomando a expressão tão cara a Augusto de Campos, assim se refere à sua experiência e à dos poetas de sua geração com a tradução. (p. 273)

declarações dos irmãos Campos em favor da tradução de amostras exemplares das obras, coisa que se reedita inclusive no Augusto recente do *Entreversos*: “Prefiro a moderação das traduções escassas à complacência das versões totalizantes e diluentes” (CAMPOS, A., 2009a, p.16)

De resto, Rodrigo enumera, em sua resposta à Q2, uma série de critérios que, se retomam vários daqueles privilegiados pela geração concretista, acima de tudo tentam mesmo é exibir a abertura à diversidade de escolha já sinalizada, como vimos anteriormente, em outras de suas respostas ao questionário. Lista “a beleza do pensamento, a inovação formal, a contribuição de determinado autor para a arte da linguagem que é a poesia, a clareza, a complexidade, a riqueza de sons e significados, a originalidade de concepção de uma obra, seja um poema ou uma novela policial”, demonstrando nitidamente que, como já afirmava num depoimento de 1991, os critérios de seleção por ele adotados não se guiam “apenas pela ‘invenção’ ou ‘ruptura’, mas também pela intensidade e pluralidade de experiências poéticas”. (LOPES, 1991, p. 273)

Merece atenção ainda, na escala dessas gradações, a resposta de Júlio Castanõn, que se inicia exatamente relativizando a noção de projeto em prol da de “áreas de interesse”: “Não sei se eu falaria em projeto. Acho que há certas áreas de interesse”, diz.

Ronald Polito também prefere algo similar e fala em sua resposta à Q2 em “dominâncias”. Noutra entrevista declara que suas escolhas não se pautam em “nenhum critério claro”⁵¹ e em sua resposta à nossa Q6 a prevalência da ideia de acaso gera um gritante contraste com o funcionamento, exatamente como dispositivo de controle do acaso, dos critérios de escolha na poética concretista de tradução:

São inumeráveis projetos, muitos abandonados, eventualmente retomados, novamente abandonados etc. Tenho pilhas enormes de textos traduzidos. [...] E a toda hora conheço um novo poeta e fico interessado em traduzi-lo. É uma avalanche, mas que não me sufoca. Há muito de acaso nisso tudo, um amigo que me visita trazendo um livro e logo já estamos traduzindo juntos um poema, um editor (caso raríssimo) que se interessa por um autor, o fato

⁵¹ Refiro-me à entrevista já aqui referida concedida a Jardel Dias Cavalcanti: “Qual o critério que você usou para escolher os poetas que você traduziu (e, conseqüentemente, os grupos de poemas que escolheu destes poetas)?

RONALD: Acho que nenhum critério claro. Interesse, gostei deles, senti-me atraído por eles. É evidente que esta atração se estrutura a partir de meu próprio gosto, do que considero ou não poesia válida para mim. Creio que meu interesse se move em 3 direções mais claras: a poesia dita experimental (de que são exemplos Brossa e Reverdy), a escritura irônica ou satírica (como Julio Torri) e a poesia de forte corrosividade existencial (como Sylvia Plath)” (POLITO, 2002, não paginado).

de que eu próprio tive eventualmente condições financeiras para editar diversos trabalhos...

Digno de realce é, porém, o que diz Polito, na sequência, sobre o próprio uso do termo “projeto”, porque, a despeito de todas essas nuances de entendimento aqui expostas, creio que seu comentário possa ser tomado como uma expressão sintética do sentimento e da concepção gerais desses poetas representantes da geração contemporânea quanto à ideia de se conceber um projeto literário, nos moldes como o fizeram os autores concretistas:

... enfim, até a palavra “projeto” do início de minha resposta me parece grave demais. Prefiro pensar que estou apenas atrás de um bom poema e que a tradução deveria corresponder a isso.

É que, como já mencionamos aqui mais de uma vez, a noção de Projeto para a geração concretista está intimamente ligada à construção deliberada de um cânone, ou, como formula Haroldo de Campos, com “a construção de uma tradição como história sincronizada às necessidades de um presente de produção” (CAMPOS, H., 1992a, p. 258), inclusive e sobretudo via tradução. Sei que, nalguma medida, a fórmula acima pode ser tomada como válida para todo poeta que traduz e mais ainda para aqueles que o fazem em busca de novos recursos criativos, como já vimos ser o caso da maioria dos autores de nossa amostra. Afinal, o próprio ato de eleger uma obra para tradução é um modo de ler a tradição e quando se é também poeta, isso realmente se faz, muitas vezes, na intenção de que essa operação atenda ao presente produtivo. Mas as declarações desses autores quanto à ideia de projeto me parecem desprovidas da energia de empenho que o termo “construção”, usado por Haroldo, evoca e, mais, da preocupação que ele aí manifesta com uma concepção de história que sustente essa construção. Na verdade, tocamos no ponto mesmo que é razão de ser deste trabalho. Enquanto, porém, não reunimos ainda os elementos necessários para descrever por completo o comportamento da geração contemporânea quanto às relações entre cânone e tradução, fiquemos com a sugestão contida na resposta de Polito: gravidade. Parece-me ser exatamente de um modo menos grave, ou com talvez outro peso e substância, que a geração contemporânea se refira a seus “projetos” poéticos-tradutórios.

Creio que isso seja válido, inclusive, até mesmo para o caso daqueles que, como Régis Bonvicino nessa declaração integrante de sua já aqui referida entrevista à Dênia Silveira (2008), assumam uma postura aparentemente similar à dos irmãos Campos: “Nunca traduzo nada por encomenda. O que traduzo faz parte de meu projeto poético e crítico”, afirma⁵². A

⁵² Compare-se com a posição, nesse aspecto, assumida por Haroldo de Campos a partir deste comentário de Cremilda Medina incluído em texto de 1985, republicado em 2003, no jornal da USP,

própria sequência de sua resposta, contudo, confirma aquilo a que tento me referir. Acrescenta o poeta: “Aliás, acabo de finalizar um livro com poemas do norte-americano Charles Bernstein. Escolhi todos os poemas. Com esse livro, declaro-me aposentado como tradutor. Sou impaciente e a tradução me irrita enquanto processo” (BONVICINO, 2008a, não paginado). Quer o autor vá ou não, de fato, dar por encerrada sua produção tradutória, o certo é que a impaciência de Régis vai na contramão da paciência e da consciência empenhada de quem, como os irmãos Campos, veio – e ainda vem, na figura de Augusto – tecendo seu cânone a cada nova realização tradutória e com ele compondo um modelo alternativo à história literária até então assumida como referência. Gravidade menor, projetos sim, mas com “p” minúsculo.

Um dado aí é então inegável. Se, já entre os poetas cuja prática tradutória se faz sem pretensão “comercial”⁵³ observa-se esse arrefecimento do sentido totalizante da noção de projeto tal como assumida pelos concretistas, mais ainda o há de ser entre aqueles que exercem a tradução em caráter profissional. É o caso de quase meia parcela dos entrevistados que aludem, de modo mais ou menos explícito, em suas respostas, a demandas ou convites de editoras como fatores que incidem sobre o repertório de seus trabalhos de tradução. De saída temos já Registrados os casos de Ronald Polito, em sua citada resposta à Q6, embora ele se refira nela a esses casos como “raríssimos”, e também de Josely Vianna Baptista pelo se infere de sua afirmação também anteriormente citada (“se me fosse possível escolher sempre”) em paralelo ao que se conhece de sua produção tradutória⁵⁴. No caso de Josely, contudo, parece haver, como dissemos anteriormente, um certo domínio nessa larga gama produtos tradutórios, dentro do qual se viabiliza em algum grau uma articulação com sua prática criativa. Júlio Castanõn também se refere à atividade de tradutor profissional, mas resguarda o campo da poesia da intervenção mais compulsória da demanda editorial. Diz:

por ocasião das homenagens da Universidade ao poeta, então recentemente falecido: “Pois não é que com chuva ou trovoadas, nada convence o consagrado tradutor, que Haroldo de Campos já demonstrou ser, a pegar numa obra não escolhida por ele. Só traduzo um poeta e um poema que respondam a uma questão pertinente da poesia moderna, que traga um acréscimo de informação original. Não me posiciono como colecionador, mas como transculturador. Não sinto o prazer museológico e sim musical” (MEDINA, 2003, não paginado). No trecho, é visível que autora incorpora em sua fala a do próprio Haroldo. A referência aí é certamente a entrevista do poeta a Rodrigo Naves, publicada no Folhetim da *Folha de São Paulo* em 1983 e posteriormente incluída no volume *Metalinguagem e outras metas*, sob o título “Minha relação com a tradição é musical”. (CAMPOS, 1992a, p. 257-267)

⁵³ Caso também de Rodrigo Garcia Lopes, conforme mostramos em nota anterior. Dos poetas da amostra, apenas Cláudio Daniel e Horácio Costa não fazem, em suas respostas, referência ao fato de praticarem ou não a tradução em caráter profissional.

⁵⁴ Verificável, inclusive, na listagem dos trabalhos de tradução fornecida pela própria autora como parte integrante de sua resposta. (ver páginas 259 a 263 deste)

No campo da poesia, só traduzo aquilo que tem especial interesse para mim. Assim, traduzo um poema ou porque gosto muito dele ou ainda porque, estando interessado num autor, a tradução é uma forma de ler, de pesquisar, de estudar esse autor. Já para outros tipos de tradução, não há muita escolha, faço o que a editora propõe, desde que me ache em condições de trabalhar com aquele livro e que o livro não seja de uma área de conhecimento estranha para mim.

E há ainda os casos de Paulo Henriques Britto – para quem, aliás, a partir do que se percebe em suas declarações, a palavra “projeto” designa, sintomaticamente, tão somente cada um de seus trabalhos de tradução em andamento ou em vias de se realizar – que menciona, no campo da poesia, além dos trabalhos que delibera escolher por interesse próprio, aceitar ocasionalmente “trabalhos de tradução poética sugeridos por uma editora”, e de Nelson Ascher, que em sua resposta à Q2, revela:

Em algumas ocasiões, fui convidado a traduzir um ou outro poema isolado (sobretudo por jornais ou revistas quando tal ou qual poeta morria, comemorava seu centenário, ganhava o Nobel etc.), e em outras, mais raras, aceitei traduzir vários poemas de algum autor: 32 poemas de Lawrence Ferlinghetti para a editora Brasiliense em 1984, as milongas de Jorge Luis Borges para suas obras completas publicadas pela Globo, os poemas de “Alice no País das Maravilhas” para uma edição feita pelo Colégio Objetivo.

É claro que essas possíveis intervenções do mercado editorial no leque das escolhas tradutórias desses autores podem introduzir um dado a mais de imprevisibilidade e abertura em seus “projetos” literários, dependendo, é claro, do maior ou menor grau com que admitam e processem, em suas atividades, os fluxos das relações entre tradução e criação. Mas não se pode ignorar, também, a possibilidade de uma relação em sentido inverso. O fato de um tradutor se notabilizar num certo domínio linguístico e cultural pode gerar convites por parte de editoras. É o que sugere esse fragmento da resposta de Josely Vianna Baptista à Q6: “Também estou pesquisando, a convite de uma grande editora brasileira, novos autores hispano-americanos para uma coleção que fui convidada a criar, num projeto de tradução mais radicalmente *autoral*, por assim dizer”. Ou, ainda, este fragmento de entrevista anterior, de abril de 2006:

Tenho percebido um renovado interesse pela literatura da América Hispânica. Dos meados de 2003 até o momento, [...] três editores diferentes me procuraram para conversar sobre isso, um deles me propondo a organização e tradução de um livro de poemas de Lezama, outro me pedindo sugestões de livros que poderiam ser traduzidos, e outro, ainda, interessado em fazer co-edições no âmbito da Biblioteca Hispano-americana, da Mirabilia (que foi inaugurada com o *Vigília do Almirante*). Muitas edições não se concretizam mais por entraves infra-estruturais (alheios à qualidade das obras disponíveis) do que por falta de interesse (BAPTISTA, FARIA, 2006, não paginado).

Quanto à questão do repertório, não era pretensão de nosso questionário levar os entrevistados a discorrer exaustivamente sobre o leque de suas escolhas. Por isso mesmo, as informações quanto a esse aspecto variam de caso para caso. Houve os que, como Josely Vianna Baptista e Ronald Polito, nos forneceram generosas listas de suas produções e aqueles que apenas mencionaram de modo esparso um ou outro trabalho. Mas essas informações, somadas a alguma pesquisa, mesmo que pouco sistemática, quanto às publicações por esses autores, de poesia traduzida em livro e eventualmente em periódicos, permitem delinear certas inclinações em seus interesses, do ponto de vista das línguas e das culturas de origem das obras.

Duas são visivelmente majoritárias: a que se volta para a produção latino-americana e a que se debruça sobre obras produzidas em língua inglesa, sobretudo representantes da literatura norte-americana do último século. No primeiro caso se incluem os trabalhos de Cláudio Daniel, Josely Vianna Baptista e Horácio Costa e no segundo boa parte dos de Régis Bonvicino, Paulo Henriques Britto e Rodrigo Garcia Lopes, nomes aos quais não podemos deixar de acrescentar o de Ana Cristina Cesar. E, se pretendêssemos insistir nesse mapeamento genérico por vetores mais pronunciados, poderíamos dizer ainda que contribuição mais significativa de Júlio Castanõn se dá no âmbito da poesia em francês, embora o autor faça questão de evocar seu trânsito também pelas obras de Umberto Saba, Keats, Beckett e Gertrude Stein, enquanto a de Ronald Polito se dá no domínio da língua catalã, apesar de o autor traduzir também do espanhol e do francês.

Mas também aí, no que tange ao modo como as escolhas tradutórias vão ao encontro de certos domínios linguísticos, me parece se vislumbrar um aspecto diferencial no modo como as duas gerações em estudo encaram a noção de projeto. Não são poucos, sabemos, os testemunhos, nos textos de Haroldo de Campos sobretudo, de seus esforços no sentido de aprender línguas que não dominava com o fim exclusivo de traduzir delas certos textos e autores⁵⁵. Por trás disso estava certamente o desejo de alargar o alcance do Projeto ao

⁵⁵ Os exemplos, nesse aspecto, não poucos. Já no “Da tradução como criação e como crítica”, de 1962, lemos: “O autor do presente ensaio dedicou-se ao aprendizado do idioma russo com o escopo definido de traduzir Maiakóvski e outros poetas eslavos de vanguarda” (CAMPOS, 1992a, p. 45). Outro bom exemplo encontramos nessa declaração de Haroldo, em entrevista concedida a Maria Esther Maciel: “A minha atitude já foi uma atitude muito mais projetada e programada. [...]. No meu caso específico, o contato com a poesia oriental foi projetado: primeiro, com a admiração por Pound; depois, com a idéia da poesia concreta e do método ideogrâmico. E a um certo momento pensei: se estou falando de ideograma, vamos ver como isso funciona na prática. E aí coincidiu que 1956 foi o ano da fundação do Centro Cultural Brasil-Japão, cujo primeiro presidente foi, como já disse, o Guilherme de Almeida. Aí, eu e minha mulher, Carmen, nos inscrevemos em uma das primeiras turmas do curso de japonês, que tinha como professor um baiano de Feira de Santana. Chamava-se José Santana do Carmo e tinha

mesmo tempo em que se lhe conferia, a cada fronteira rompida, maior validade e legitimidade. Enfim, o que quero frisar é que, na poética tradutória concretista, o interesse histórico, programado e programático, de “construir a tradição” impele a movimentação no sentido de uma pluralidade de línguas, muito embora enxergando as obras nelas produzidas por sob critérios mais ou menos homogêneos.

Minimizada ou diluída, entre os da geração contemporânea, essa orientação construtiva e histórica, revela-se como sintoma em suas respostas exatamente o fato contrário. O que elas fazem supor é que esses poetas-tradutores atuem, como dissemos, em certos campos linguísticos preferenciais delimitados ou por seus interesses teóricos, críticos e criativos, ou talvez pelo conhecimento prévio desta ou daquela língua em particular ou ainda por circunstâncias biográficas e de trajetória pessoal. Em suma, por uma combinação aleatória de fatores que são as razões, por vezes tão inexplicáveis, do afeto. Assim, a eventual ocorrência, entre esses autores, de episódios em que a sedução por algum texto os tenha conduzido à aventura do aprendizado de língua ainda não integrante de seu repertório⁵⁶ deve ser tributada mais na conta da imprevisibilidade desses afetos do que na das intenções programadas.

Por outro lado, se há, no modelo concretista, uma abertura à pluralidade linguística em nome da abrangência do Projeto, nos contemporâneos a abertura não programática ao acaso imprime uma série de nuances à aparente concentração nesses domínios linguísticos preferenciais. Na verdade, no percurso, ainda em aberto, da atuação tradutória desses autores, falar na ocorrência desses vetores predominantes não é senão fazer

aprendido japonês para ensinar a crianças filhas de imigrantes em Marília. Acabou fazendo uma primeira gramática muito interessante da língua japonesa. Ele dominava com perfeição o idioma, tanto na fala quanto na escrita, era um bom calígrafo e, além disso, até fisicamente ele começou a virar meio japonês. No curso aprendi o básico e depois contratei o Santana como professor particular, pois meu interesse era mais voltado para os ideogramas, para a língua escrita, e o pessoal da escola não queria que ele entrasse muito nos ideogramas, nos cursos regulares de conversação. Foi aí que comecei a fazer minhas primeiras traduções com o auxílio do Santana” (CAMPOS, 1997b, não paginado). Por isso mesmo, Haroldo sempre presta tributo a seus professores de línguas. Veja-se, como ilustração, os agradecimentos que faz nas notas prévias dos volumes *Qohélet* (1991) e *Bere'shith* (1993) às professoras que o introduziram e o auxiliaram no estudo do idioma hebraico.

⁵⁶ Podemos citar, nesse aspecto, o exemplo de Ronald Polito quanto ao catalão. Em entrevista de 2008 a Victor da Rosa, o poeta explica como se deu seu contato com a língua. Diz que o acaso o fez conhecer um livro de Joan Brossa, os *Poemas civis*, através de Sérgio Alcides, que o descobriu e lhe mostrou. E, de fato, no texto “Sobre a tradução” que se inclui nas páginas finais da edição brasileira da obra, os dois tradutores anotam: “O primeiro contato que tivemos com a poesia de Joan Brossa foi através da edição bilíngue catalão/espanhol dos *Poemes civils* [...] Na verdade era também nosso primeiro contato com a poesia catalã e ainda com a própria língua. Foi tal o impacto desse livro sobre nós que decidimos imediatamente aprender o catalão para traduzi-lo na íntegra” (POLITO; ALCIDES, 1998, p.279).

uma descrição generalizada. Josely Vianna Baptista, por exemplo, declara que seu interesse pela literatura latino-americana não é excludente e deixa claro, pela amostra da tradução do soneto de Shakespeare incluída em sua resposta à Q6, sua disposição também como tradutora de poesia em língua inglesa. Algo semelhante pode ser dito de Horácio Costa que, se concentra suas escolhas sobretudo no âmbito da poesia mexicana, até mesmo por ter morado e lecionado no país por um bom tempo, também fez incursões no âmbito da poesia em língua inglesa, tal como exemplificam a antologia de poemas de Elisabeth Bishop que publicou em 1990 pela Companhia das Letras e ainda a divulgação esparsa de textos de outros poetas norte-americanos⁵⁷. Rodrigo Garcia Lopes, além das traduções de poesia americana do século XX, lembra também, em sua resposta à Q6, seus trabalhos em língua francesa, como as *Illuminuras* de Rimbaud e a coletânea, em preparo, de poemas de Apollinaire e ainda de sua incursão pelo anglo-saxão do “The Seafarer”. Régis Bonvicino, por sua vez, antes de dirigir sua atenção ao campo da poesia norte-americana transitou pelo francês e o espanhol em suas traduções de Jules Laforgue e Oliverio Girondo e tem também incursões recentes no domínio da poesia chinesa contemporânea. Já a produção de Ascher é sem dúvida a mais similar à produção concretista quanto à diversificação dos domínios linguísticos. Basta conferir o espectro abarcado pelo volume *Poesia alheia*, uma de suas principais antologias de poesia traduzida.

Há ainda, entre os poetas da amostra, vários episódios de escolhas reincidentes, às vezes não só de autores, mas também de textos. Sylvia Plath, por exemplo, atraiu a atenção de Ana Cristina Cesar, como sabemos; a de Ronald Polito que traduziu dela, em parceria com Deisa Chamahum Chaves, a antologia *xxi poemas*, de 1994, e também a de Rodrigo Garcia Lopes, que publicou um conjunto de seus poemas em parceria com Maurício Mendonça Arruda e traduziu dela também o *Ariel*. Elizabeth Bishop tem coletâneas de poemas organizadas e traduzidas por Horácio Costa, como já mencionamos, e também por Paulo Henriques Britto. Seu poema “One art”, por exemplo, além das versões de Costa e de Britto foi traduzido também por Nelson Ascher. O norte-americano Robert Creeley, objeto de interesse de Régis Bonvicino, que dele organizou a primeira antologia brasileira de poemas

⁵⁷ Confira-se, nesse sentido, a participação de Horácio Costa no antológico caderno Mais “O amor que diz seu nome”, encartado na *Folha de São Paulo* de 15 de janeiro de 1995. O caderno se propunha como uma coletânea da poesia homossexual contemporânea, com 20 autores de nove países, em traduções até então inéditas no Brasil. Aí encontramos, vertidos por Horácio Costa, textos dos norte-americanos Frank O’hara, Elizabeth Bishop, John Ashberry, James Merrill e Adrienne Rich, além de traduções de poemas dos mexicanos Manuel Ulacia e Xavier Villaurrutia. O caderno conta ainda com a colaboração de outros dos poetas de nossa amostra: Josely Vianna Baptista, Rodrigo Garcia Lopes e Nelson de Ascher.

publicados em livro, teve alguns de seus textos também traduzidos por Rodrigo Garcia Lopes. Poetas como a mexicana Coral Bracho, o argentino Néstor Perlongher e o cubano José Kozler estão no leque de trabalhos de tradução tanto de Josely Vianna Baptista quanto de Cláudio Daniel. Isso, para mencionarmos apenas alguns casos.

Já do ponto de vista temporal, embora as opções desses poetas-tradutores incidam sobre textos de várias épocas, é inegável que o foco central de seus interesses é a poesia do século XX e contemporânea. Alguns deles chegam a declarar isso expressamente. Cláudio Daniel, por exemplo, em sua resposta à Q2 diz: “Traduzo poesia latino-americana do século XX, com ênfase em autores vivos”. O mesmo se verifica com relação a Régis Bonvicino que responde à Q1 dizendo que o papel da tradução de poesia em seu trabalho é o de “diálogo especialmente com os poetas vivos, com as invenções contemporâneas e, secundariamente, com poetas mortos, como Oliverio Girondo, de inovação”. Já Josely Vianna Baptista, neste depoimento de 2006, discorrendo sobre sua produção tradutória tanto no domínio da prosa como da poesia, afirma:

Hoje em dia, depois de passar por Carpentier, Cabrera Infante, Lezama Lima, Borges, Alvaro Mutis, Bolívar, Vargas Llosa, Roa Bastos e outros autores importantes, continuo traduzindo "feras" da literatura hispano-americana. No ano passado publiquei pela Mirabilia minha tradução de *Vigília do Almirante*, do Roa Bastos (que, por sinal, é finalista do Prêmio Jabuti 2004 na categoria de Melhor Tradução). [...] Todos esses autores são, no entanto, "clássicos" da literatura hispano-americana. Parece haver menos espaço, o que não é novidade, para os novos. Que, apesar dos pesares, estão aí. Um bom exemplo é o jovem narrador cubano Antonio Ponte, de quem pretendo traduzir e publicar, pela Mirabilia, *Corazón de Skitalietz*. Um dos próximos lançamentos da Mirabilia, *Mapas imaginários sobre Pedra d'água*, de Maria Angela Biscaia, trará também minha tradução de um extenso e denso poema do também cubano, e ainda quase desconhecido no Brasil, Rogelio Saunders. Bem, tenho uma longa listinha que não vou esmiuçar aqui... (BAPTISTA; FARIA, 2006, não paginado)

Esses dados, embora reunidos aqui de forma rápida e superficial⁵⁸, não significam pouca coisa. Basta considerar, por exemplo, que cada uma das escolhas tradutórias desses autores, tomada em si mesma, mobiliza uma série de variáveis que uma análise mais específica não poderia deixar de levar em conta: optar por essa ou aquela língua, por um autor

⁵⁸ Exemplo de um levantamento mais rigoroso do ponto de vista estatístico pode ser conferido no artigo “Translated Poetry in Brazil 1965-2004”, de John Milton (2004). Com base numa listagem de títulos de poesia traduzida publicados no período em estudo, o autor apresenta tabelas com dados numéricos relativos, por exemplo, ao número de trabalhos por tradutor, por editora, por nacionalidade do autor do original, por século de produção do original, por nacionalidade do autor do original considerando traduções de originais produzidos no século XX, por língua do original, etc. Apresenta, ainda, em separado, nos casos possíveis, os números relativos a traduções feitas especificamente do inglês, comparando-os com os dados relativos ao conjunto de todas as línguas traduzidas.

e um texto mais ou menos consagrado, é lidar com os valores relativos implicados nessas escolhas. Há aí, nesse gesto, a chance de referendar ou de propor versões alternativas aos esquemas de poder e prestígio que regem o campo literário mundial. Nisso tem papel decisivo, como sabemos, a própria e inevitável manipulação que sofre o texto no processo em si da tradução. Cada escolha, por sua vez, tem também uma repercussão no conjunto do campo literário do país da língua de chegada, aspecto que não se pode isolar dos dois primeiros e que aqui interessa particularmente⁵⁹.

Por outro lado, e numa perspectiva mais geral, escolhas reincidentes, mais do que mero acaso ou questão de coincidência de gosto, podem sinalizar o interesse desses poetas-tradutores por certos valores ou recursos literários. E o fato de elas recaírem sobre textos e autores contemporâneos amplia o sentido do termo “diálogo”, fazendo-o designar, além das trocas intertextuais, também as várias formas de convivência literária, com tudo, como vimos, que elas implicam.

Assim, haveria, e de fato há, no que tange às escolhas envolvidas no processo tradutório, um extenso campo de trabalho a ser explorado, seja no sentido da coleta de dados e mapeamento, seja no da análise do modo como cada ato de tradução cumpre seu papel intermediador no trânsito dos valores no espaço literário mundial, seja, ainda, no que concerne ao modo são realizadas em si mesmas as traduções e, por fim, no das relações entre todos esses aspectos⁶⁰.

Sem ignorá-los e nem desprezá-los, minha abordagem, como sabemos, opta, contudo, por um atalho alternativo, até mesmo como forma de contornar o obstáculo que constitui a amplitude e a complexidade do problema: tendo em mente um certo modelo de atuação no campo da tradução e da poesia no Brasil, o modelo concretista – modelo que tem,

⁵⁹ Como afirma Marta Pragma Dantas, apoiada na teoria dos campos de Bourdieu e na leitura que a ela empresta, no que tange a uma sociologia da tradução, Pascale Casanova e Jean-Marc Gouanvic, “compreender a verdadeira significação da tradução passa pela descrição da análise da posição que ocupam três instâncias no campo literário: as línguas de partida e de chegada, o autor, o tradutor. Primeiramente, é preciso retrazar a situação da língua de partida e da língua de chegada em relação ao universo das línguas literárias. É necessário em seguida perceber a posição que o autor ocupa no campo literário mundial, situação esta que se apresenta como o desdobramento tanto do lugar que ele ocupa no campo literário nacional, quanto do lugar deste campo no espaço literário internacional. Finalmente, deve-se analisar a posição relativa do tradutor e demais agentes implicados no processo de consagração da obra” (DANTAS, 2007, p.5-6). E, ainda, “Na cultura do país de destino, a recepção da literatura estrangeira traduzida também depende dos princípios que regem o funcionamento do campo cultural e, mais precisamente, o campo literário” (DANTAS, 2007, p. 3).

⁶⁰ Um bom exemplo das nuances e dos vieses por que pode ser explorado o problema da tradução é o volume *Tradução, vanguarda e modernismos*, organizado por Maria Clara Versiani Galery, Elzira Divina Perpétua e Irene Hirsch (Paz e Terra, 2009) e que é fruto da reunião de trabalhos apresentados no colóquio de mesmo nome promovido em 2007 pela Universidade Federal de Ouro Preto.

por sinal, a particularidade de se propor como uma forma de intervenção canônica –, tento desenhar, nesse aspecto e em linhas gerais, o modelo que lhe sucede, a partir das relações que estabelece com esse modelo anterior. Além disso, concebo o traçado das linhas desse desenho posicionando, dentro do próprio fenômeno a ser retratado, o foco de sua observação, algo que, no que tange ao exame das escolhas tradutórias é essencial. Explico com um exemplo, em contraponto.

John Milton, no artigo aqui referido, ao comentar os dados obtidos em seu levantamento, começa justamente falando das lacunas que detecta na produção tradutória nacional, tal como a flagra em sua pesquisa. Por mais que sejamos tentados a concordar com ele, afinal seria mesmo desejável que se ampliasse de modo ilimitado o acesso do leitor brasileiro a obras estrangeiras por meio das traduções, o fato é que lacunas têm sempre uma razão de ser e sua explicitação depende invariavelmente dos pontos de vista de quem as explicita. Milton, que é de origem britânica e que, dentro do artigo, claramente se coloca ele próprio como tradutor de poesia em língua inglesa, já deixa claro, só com isso, porque, por exemplo, faz questão de exibir quadros exclusivos para os dados relativos às traduções feitas a partir dessa língua e porque, também, é justo deste domínio linguístico que parte para discriminar lacunas no quadro tradutório brasileiro, tomando como parâmetro o valor canônico, na cultura de origem, de certos autores ainda pouco ou não traduzidos no Brasil.

Mas, assumindo uma perspectiva de abordagem predominantemente quantitativa, é quase impossível para Milton não tratar essas lacunas como ausências puras e simples e assumir pressupostos que, se passíveis de questionamento, são inevitáveis quando o que se tem em mente é um certo ideal do que seria o “quadro completo”. Ideias como as de que, primeiro, sejam fixos e estáveis, sejam simples listas por trás das quais não há nenhum jogo de interesses, os quadros, tanto da produção literária mundial tanto aquele, local, em que se enxergam essas lacunas; segundo, de que traduzir seja tão somente transportar textos de um lugar para o outro; e, terceiro, de que esse seja o fim único e exclusivo da tradução.

É claro que há, no entanto, uma razão bastante óbvia para que o autor julgue importante mencionar como lacunas a inexistência de antologias em português da literatura contemporânea espanhola ou alemã e não da literatura, por exemplo, indiana, árabe ou de qualquer outra cultura menos central⁶¹. Impõe-se aí a lógica de uma estrutura hierárquica de

⁶¹ Obviamente Milton não aponta apenas lacunas. A análise que faz revela outros aspectos interessantes da produção tradutória nacional entre 1965 e 2004, como a preferência dos tradutores por certos grupos de autores estrangeiros, como os poetas metafísicos, os modernistas americanos, os *Beat* e o de poetas do leste europeu; a ocorrência de casos em que certos tradutores acabam por se constituir autoridades na tradução de certos autores, como Paulo Vizioli com Chaucer, Augusto e Haroldo de

“importância” das línguas, resultado de todo um processo de lutas pelo reconhecimento diferencial de cada uma delas, mas que é assumida, tacitamente, como natural e partilhada por todos.

Na verdade, é impossível escapar do fato de que lidar com escolhas tradutórias é sempre mobilizar algum sistema de estabelecimento de valores no julgamento do que é ou não lacuna. Entretanto, uma das possíveis abordagens do problema é justamente essa que, privilegiando o inventário, um ponto de vista que tem um foco externo, toma como se não existissem ou como se fossem unânimes esses sistemas de valores.

Ao contrário, porém, o modelo que tomo aqui como referência para descrever o modo de atuação da geração contemporânea, o modelo concretista, põe no cerne da questão justamente o sistema de valores. Nele, a lacuna, a recusa (para usar um termo caro a Augusto de Campos) deliberada, informa tanto quanto a não lacuna, já que seu funcionamento prevê justamente que a decisão, bem como os critérios que a ela dão suporte, do que se inclui ou não no repertório das escolhas de objetos tradutórios brotem do próprio fazer do tradutor que é também poeta. Por isso, lhe é fundamental (ao poeta e ao sistema) o exercício da prática crítica e o recurso ao paratexto, que dão, ambos, visibilidade a essas motivações. Por isso também mais visíveis e intencionais suas implicações canônicas – quer tomemos o termo como referência ao cânone tradutório brasileiro, ao cânone mundial ou ao cânone da própria poesia brasileira.

Ora, se este modelo é aqui o ponto referencial, e nos oferece condições para descrevê-lo de dentro, isto é, levando em conta a própria perspectiva dos que o constroem com sua atuação, parece-me impossível não assumir ponto de vista análogo na leitura do modelo contemporâneo e buscar reconhecer aquilo que fundamenta o recorte promovido pelas

Campos com Pound, Paulo Henriques Britto com Elizabeth Bishop, o que, segundo ele, dificultaria a penetração de outros tradutores nesses campos e alguns aspectos também flagrados aqui quanto à produção tradutória contemporânea, tais como os casos de reincidências de escolhas, a preferência por obras do século XX e por originais em inglês. Nesse sentido, meu levantamento, embora breve e empírico, se enquadra bastante bem na moldura das conclusões apresentadas por Milton. Por outro lado, como a amostra utilizada pelo autor abrange um intervalo de tempo mais amplo do que o que tenho em foco, não distingui os tradutores que são poetas dos demais tradutores e inclui trabalhos tanto de tradutores vinculados à geração de 45, como de concretistas e contemporâneos, não permite flagrar exatamente o que aqui nos interessa: as diferenças que cada uma dessas gerações imprimem na tradição tradutória brasileira. De qualquer modo, os dados compilados por Milton não deixam dúvidas quanto ao impacto da produção dos irmãos Campos no cenário recente da tradução no Brasil e as conclusões a que chega em seu artigo, sobretudo a de que a tradução de poesia pode ser considerada um gênero da literatura brasileira contemporânea, reforçam a validade da investigação que é aqui empreendida.

escolhas de cada um dos poetas-tradutores incluídos na amostra, ou pelo conjunto que elas compõem, levando em conta exatamente o que eles expõem quanto a essas escolhas.

Se, contudo, diferentemente do caso concretista, em que as motivações formam um conjunto fechado e são explicitadas de modo insistente, há, entre os contemporâneos, mais fluidez de critérios e abertura a possibilidades – mais acaso nas escolhas – pode ser necessário também fazer uso de um olhar externo, que construa, se possível, *a posteriori*, uma descrição mais organizada daquilo que se dá a ver aparentemente como aleatório. Mas isso não sem antes esgotar as possibilidades oferecidas pelo que efetivamente os autores em estudo exibem quanto aos critérios com que orientam, pelo menos, as opções, sejam por certos textos, sejam por certos domínios linguísticos e culturais, que lhes são mais significativas.

Nesse sentido é que proponho insistir um pouco mais em suas declarações a respeito dos propósitos gerais de seu trabalho tradutório, para ver o que daí se extrai de modo mais geral.

Consideremos, então, o que diz a respeito Nelson Ascher, em sua resposta à Q2:

Vários fatores determinam minhas opções. No caso de uma língua que domino, mas que não é muito conhecida, como o húngaro, o repertório básico, antológico mesmo de sua literatura se impõe, algo que vale, em menor medida para o russo (língua que conheço um pouco, mas cujos poemas traduzi quase sempre em colaboração com o Boris Schnaiderman); aliás, neste caso, os poetas modernos que traduzi, com exceção talvez do Brodsky, foram-me inspirados pelas escolhas anteriores do próprio Boris e dos irmãos Campos na sua famosa antologia, enquanto que, quando lidei com poetas russos do século 19 (Púchkin, Liérmontov), meus critérios se assemelhavam antes aos que uso quando escolho os húngaros. Alguns poucos poemas que traduzi indiretamente do polonês, tcheco etc. são textos que considerarei tão importantes que não poderiam esperar até a chegada ou nascimento de seu tradutor ideal. Quanto às línguas mais familiares (inglês, francês, italiano, castelhano, alemão), além da necessidade, às vezes, de preencher alguma lacuna gritante (por exemplo, a de uma tradução digna deste nome de “Zone” de Apollinaire) ou de simplesmente verter algum poema que me chamou a atenção, há dois outros fatores determinantes: às vezes, um poema importante ou célebre já foi traduzido, mas o resultado alheio não me satisfaz; outras vezes o que ocorre é o oposto: um poema foi tão bem traduzido que, enquanto poeta, sinto-me desafiado a “duelar” com meu(s) rival(is) tradutor(es); por isso fiz minha própria versão de “To His Coy Mistress” de Andrew Marvell (já tão bem traduzido por Augusto de Campos) e da “Chanson d’Autône” de Verlaine (vertido antes por Guilherme de Almeida e outros).

Trata-se de texto que suscita mais de um comentário. Em primeiro lugar, permite ver o quanto Ascher toma mesmo, como pano de fundo ou ponto de partida, o trabalho dos concretistas. Isso é fácil de entender: explica-se por sua convivência já aqui mencionada com eles, sobretudo com Haroldo de Campos, pela referida parceria em comum com Bóris

Schanaiderman, pela consciência que o autor manifesta quanto à tradição tradutória brasileira – da qual os concretos são ponto sem dúvida fundamental – com a qual seu próprio trabalho dialoga, seja para melhorar o resultado alheio, como diz, ou para duelar com ele.

No que tange às escolhas, já o dissemos aqui, Ascher é, inclusive, um dos autores que mais se aproxima dos concretos quando se considera a diversidade dos campos linguísticos abarcados pelo exercício tradutório e essa sua resposta deixa isso bem claro. Entretanto, ao contrário de seus predecessores, que o faziam em nome de um Projeto particular de construção canônica ancorado em critérios muito nítidos de escolha, Ascher parece assumir para si, como tradutor, acima de tudo, o compromisso de “completar” – ou mais realisticamente de ampliar – o quadro da produção tradutória nacional. Nesse sentido, sua resposta engendra uma lógica similar àquela que apontamos no texto de John Milton.

Isso não significa, contudo, que as implicações canônicas estejam ausentes de suas opções. Ascher justifica suas escolhas segundo uma lógica que põe em relação aspectos como o grau de domínio, por parte do tradutor, da língua do original, a posição ou o prestígio dessa língua no conjunto geral das línguas (língua mais ou menos conhecida) e o grau de canonicidade do texto escolhido, e, ao fazê-lo, assume tacitamente, tal como no caso de Milton, uma descrição mais ou menos consensual do quadro sobre o qual atua. Tanto é que usa expressões como “antológico”, “importante” ou “lacuna gritante”.

Na verdade, porém, suas escolhas, como não poderia deixar de ser, pressupõem uma certa leitura da construção canônica da cultura de partida e, ao levarem em conta o que ele, como tradutor, entende ser necessário ao conhecimento do leitor brasileiro, significam também empreender uma certa leitura da construção canônica da cultura de chegada. Contudo, é notório o fato de que, em sua resposta, não se explicitam os valores que orientam a medida do que pode ou não ser considerado “antológico”, “importante” ou “lacuna gritante”, ou seja, não se explicitam os parâmetros dessas leituras das construções canônicas em jogo, ao contrário do que foi prática determinante entre os concretistas.

Não creio, claro, que Nelson Ascher não leve em conta valores formais e estéticos ao proceder essas leituras, mas, de qualquer maneira, o que parece sobrepujar no seu raciocínio são paradigmas de escolha menos intrínsecos e mais relacionais, assim como a divulgação da poesia de outras culturas no Brasil parece ser o que o mobiliza em primeiro plano. E se, no conjunto do que se divulga, é possível vislumbrar um quadro espacial e temporal – e por isso mesmo histórico –, da poesia do mundo em um certo viés de diálogo com a poesia brasileira, trata-se, me parece, mais de um efeito inevitável do processo do que de uma manobra intencional, como no caso concretista.

De qualquer forma, creio que as considerações de Ascher esboçam algumas das linhas do modelo contemporâneo de articulação da tradição brasileira, via tradução, a outras tradições poéticas e suas conseqüentes repercussões nas configurações canônicas em jogo. Um modelo, talvez, como já sugerimos, com outro peso, com menor gravidade.

A mesma direção, porém com a introdução de um dado a mais, me parecem tomar estas reflexões que faz Horácio Costa sobre as motivações de suas escolhas tradutórias, na já mencionada entrevista de 2004 a Cláudio Daniel:

...muitos dos autores que foram importantes para mim e que me parecem bons não são conhecidos nossos, não foram ainda incorporados pela cultura brasileira contemporânea, e o fato que considero que um dos meus deveres é seguir enriquecendo a nossa língua com boas traduções. Traduzir alguém canônico como Octavio Paz, ou alguém lastreado por uma aura próxima ao Brasil, como Elizabeth Bishop, ou ainda um nome de referência para a vanguarda internacional, como Cesar Vallejo, como traduzi esses todos, se desculpa por si só; já prosseguir com outros autores mexicanos pouco ou não conhecidos significa colocar na mesa do jogo tradutório as minhas opções individuais. O Villaurrutia foi um dos mentores de Paz, junto com José Gorostiza. Ambos pertenceram a uma interessante geração de poetas mexicanos, a de “Contemporâneos”, que me interessa porque sempre me perguntei por quê o Brasil é tão marcado pelo espírito de vanguarda e a América Hispânica, menos, salvo exceções. A literatura brasileira é filha da vanguarda, mas por exemplo, no caso mexicano, a Revolução – e outros fatores culturais, antropológicos mesmo – impediu que algo semelhante se desse. Mas não houve, por outro lado, uma pregação reacionarista na poesia mexicana, e sim uma filtragem da vanguarda e de alguns projetos individuais, como os de Villaurrutia e o de Gorostiza, vingaram de um modo estupendo. Então, resolvi traduzi-los. Creio que ambos permitem levantar algumas questões críticas para a avaliação de nossa feliz tradição vanguardista, e o digo sem ironia. Por exemplo, como é que os poetas homossexuais mexicanos desde os anos vinte fizeram da afirmação de sua condição sexual uma de suas bandeiras, e que aqui nunca houve nada disso, até bem recentemente? E como se deu, no período da nossa segunda geração modernista, nos anos 30, um texto como o de Gorostiza, tão barroco que parece estar à frente de muito o que se escreve recentemente como neo-barroco? Assim, creio que traduzi esses nomes para tornar mais difícil a nossa às vezes pouco sofisticada tendência de olhar o mundo com excesso de segurança e algo de inocência, e para ajudar-nos a pensar que a complexidade e a contradição são parte estrutural do real. (COSTA, 2004, p.32)

Sobretudo nas linhas iniciais de seu texto, Horácio Costa, manifesta, tal como Ascher, a mesma sintomática ausência de referências a critérios de natureza formal, ficando por conta de expressões subjetivas como “autores que foram importantes para mim” ou “que me parecem bons” a justificativa de suas opções; similar ênfase em critérios relacionais, já que o tradutor também leva em conta, nas escolhas, o maior ou menor grau de canonicidade

dos textos eleitos e o impacto de sua leitura e tradução na cultura brasileira; e, ainda, semelhante preocupação com a divulgação de autores e textos.

Contudo, as ponderações de Horácio Costa têm o mérito de apontar de modo explícito aquilo que em Ascher pode ser lido apenas por inferência. Com a densidade de reflexão de quem, como ele, se interessa academicamente por “certos aspectos teóricos relacionados com a recepção poética, particularmente os estudos de cânone” (Q1), as declarações do autor deixam claro que suas escolhas tradutórias se fazem, sobretudo, no sentido de que uma outra tradição, estrangeira, articulada, via tradução, à nossa, permita lançar sobre ela ou sobre certos de seus aspectos olhares novos e redimensionadores.

Creio que é isso que se ressalta na passagem em que, justificando sua opção pelos mexicanos Gorostiza e Villaurrutia, diz que resolveu traduzi-los porque “ambos permitem levantar algumas questões críticas para a avaliação de nossa feliz tradição vanguardista”. É bom notar que essas questões críticas, tais como a da afirmação da condição homossexual dos poetas e a do neobarroco, são também centrais na própria atividade criativa de Horácio.

Nesse sentido, aliás, é quase impossível não pensar numa certa similaridade com o caso ponta-de-lança de Ana Cristina Cesar, para quem, semelhantemente, escolher na tradição alheia certos objetos tradutórios foi uma forma de ressaltar valores inexistentes ou deixados de lado no modo de ler até então a tradição brasileira, mas que tinham, para ela, interesse especial no equacionamento das questões que moviam sua atividade criativa. Por isso mesmo, essas considerações de Horácio Costa, que sem dúvida imprimem um traço mais nítido ao que já se esboça na resposta de Ascher, podem ser tomadas também como uma explicitação ou um meio particular de manifestação daquilo a que me referi, no caso de Ana Cristina Cesar, como uma tática oblíqua de articulação de cânones (ou de releitura da tradição) em oposição ao confronto de construções canônicas com que se marca a intervenção concretista.

Essa lógica comparece ainda em várias das declarações de Régis Bonvicino. “Traduzo por prazer e para acrescentar diferenças, diferenças em relação a mim mesmo e ao ‘cânon’ (ou seria ‘cano’ brasileiro)” (BONVICINO, 2008a, não paginado) diz, e, referindo-se especificamente ao modo como concebe suas escolhas no âmbito da literatura norte-americana⁶², afirma:

⁶² Régis faz questão, nesse sentido, de circunscrever precisamente o leque dessas escolhas. Diz: “Não leio toda a poesia norte-americana. Gosto daquela mais vinculada às tradições de inovação ou daquelas vinculadas às várias tradições de inovação, que, ao cabo, foram lidas e discutidas no mundo todo e inclusive na Europa. William Carlos William, Ezra Pound, Gertrude Stein, George Oppen e depois Robert Creeley, os Black Mountains, os Language Poets. Vou dar um exemplo: acho Elisabeth Bishop horrorosa, acho Mark Strand horroroso, etc. A poesia norte-americana do século 20 foi a única

O diálogo com os americanos se constituiu, para mim, num modo de ver o Brasil, de ver a própria poesia brasileira contemporânea, de deixar de lado a idéia de contemporâneo proposta pelo concretismo e também pelo tropicalismo... (BONVICINO, 2003c, p.40)

A poesia americana atual oferece o mais rico diálogo às outras poesias do mundo. A partir do diálogo com os americanos, podemos mudar para melhor as coisas por aqui. [...] A coisa-latino americana é rançosa. A americana não. Isso me interessa muito. Eles têm *feeling for the measure* e um grande sentido dos elementos vitais (as duas coisas faltam por aqui, um país “condoreiro”, “coelhonetiano”, ruibarbosiano)⁶³ (BONVICINO, 2003b, p. 33).

O mesmo se verifica também nesta declaração em que Josely Baptista Vianna justifica sua opção de pela literatura hispano-americana: “Por sua diversidade, por sua originalidade, pelo contraponto que estabelece, em seus melhores momentos, a uma visão de mundo eurocêntrica, que praticamente desconsidera o viço polimorfo das culturas das Américas ou tem dele uma visão equivocada” (BAPTISTA; FARIA, 2006, não paginado). E ainda nesta, em que Ronald Polito faz menção a suas escolhas no campo das traduções de poetas catalães contemporâneos: “... o privilégio recaiu sobre a segunda metade do século XX pelo desejo de conhecer a contemporaneidade literária *e pensá-la ao lado de outras, como a nossa*”. (POLITO, 2008, não paginado, grifos meus)

Em todos esses casos, parece ser a busca de um contraponto – para usar a expressão feliz empregada por Josely Vianna Baptista – ou às próprias alternativas oferecidas pela tradição brasileira ou a formas pré-concebidas de ver essa tradição, que orienta a tentativa de articulá-la, via tradução, a tradições estrangeiras. É isso que parece impulsionar e

poesia americana, das Américas, que inverteu as relações entre metrópole (Europa) e colônia (América)” (BONVICINO, 2005b, não paginado).

⁶³Esta opinião de Régis quanto à literatura latino-americana concerne, porém, apenas à produção mais recente, como se constata nesta sua outra declaração: “A América Latina produziu alguns dos melhores poetas do século XX, como Oliverio Girondo (Argentina), Cesar Vallejo (Peru), Vicente Huidobro (Chile), Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto (Brasil). Todavia, hoje, ou há muito, não produz poetas que considero relevantes ou tão relevantes como os anteriores, que mencionei. Acho que a poesia brasileira e a latino-americana dos últimos trinta anos é, por exemplo, menos interessante do que a norte-americana, menos efervescente, menos criativa. Acho, como já disse, a produção latino-americana muito previsível, muito repetitiva. Mas há excelentes poetas tanto na América hispânica quanto no Brasil. Citaria o uruguaio Eduardo Milán, um grande crítico também. E aqui do lado brasileiro citaria, entre os mais novos, Josely Vianna Baptista” (BONVICINO, 2005a, não paginado). De qualquer modo, é opinião à qual se contrapõe Cláudio Daniel que, por sua vez, afirma: “Sempre senti mais afinidade com as poéticas marginais, excêntricas, excessivas, apaixonadas pela loucura da linguagem, do que por modos tradicionais de escrita. Nesse sentido, vejo muito mais vitalidade e força expressiva no que acontece na América Latina do que nos EUA, por exemplo”(DANIEL, 2004a, não paginado).

dar sentido à prática tradutória desses autores, principalmente no que tange a sua atuação no âmbito de seus domínios linguísticos preferenciais.

Não posso, porém, evitar fazer, neste ponto das reflexões, uma ressalva. A cada passo dado nesta tentativa de dar relevo aos aspectos distintivos, frente ao modelo concretista, do modo contemporâneo de tramar as relações entre cânone e tradução, sinto que estaria sendo injusta se não admitisse que vários desses aspectos estiveram também presentes no horizonte das preocupações dos próprios autores concretistas. De fato, é difícil não considerar que, se a finalidade primordial da tradução para eles era permitir a construção de um cânone que se colocasse em confronto com o cânone constituído, há, porém, nos meios e no processo de obtê-lo, muito dessa tática de “contraponto” dos contemporâneos. E, apenas para dar mais um exemplo, se entre os concretos predominaram critérios formais na escolha dos objetos tradutórios é certo também que eles não ignoraram, evidentemente, esses outros que aqui chamei de relacionais, mais ressaltados nas declarações com que os contemporâneos justificam sua escolhas.

Haroldo de Campos, ao procurar definir, com a já aqui referida ideia de que sua relação com a tradição é mais musical do que museológica, a natureza da construção canônica erigida por sua geração, dirá também que o efeito desta leitura da tradição “como partitura transtemporal” (CAMPOS, 1992a, p.258) é o efeito de mosaico, palavra que, como ele lembra, deriva, assim como “música” e “museu”, também de “musa”. Mosaico: não vejo melhor termo para definir o quadro geral que vai se esboçando a partir da somatória das escolhas dos poetas tradutores da geração contemporânea.

Formam eles, através delas, também um mosaico que é contido em si mesmo e também em seu impacto, na dinâmica de seu funcionamento e nos princípios de sua constituição *diferente* do mosaico concretista. Mesmo que essa diferença inclua aspectos homólogos aos do deles.

Compreender melhor a natureza e as causas dessa diferença e também o modo como ela se apóia nessas semelhanças é parte da tarefa de que se encarrega o próximo capítulo.

Antes, porém, examinemos um último aspecto, ainda não comentado, das respostas dos autores ao questionário.

3.5 Formas de circulação, revistas e outras configurações em mosaico

Falar da revista, do periódico de conteúdo cultural e literário como veículo em íntima relação com o momento presente, com a própria ideia de contemporâneo, é lugar-comum. Mais ainda é pensá-la, a revista, nesse sentido, em contraposição ao livro. Numa matéria do caderno Ilustrada da *Folha de São Paulo* de 22 de fevereiro de 2003 – e não há melhor lugar para a circulação e fixação de lugares-comuns (e uso o termo sem qualquer sentido pejorativo, mas tão somente como designação daquilo “que é do conhecimento de todos”), do que o jornal – encontramos a seguinte observação: “A diversidade da produção poética encontra nas páginas das revistas a maleabilidade que lhe permite existir. Enquanto o livro quer perenizar o texto, são (sic) nos periódicos especializados [...] que o debate se estabelece com suas nuances”(ALVES, 2003, não paginado).

Esses, porém, são lugares-comuns incontornáveis num trabalho como este. Afinal, entre seus objetivos está o de descrever o comportamento de uma geração de poetas-tradutores definida justo por sua contemporaneidade, coisa que envolve, como fica sugerido acima, a diversidade de produção, a maleabilidade e o debate vivo e ao vivo que se encenam nas revistas. Além disso, os poetas que compõem nossa amostra deste contemporâneo invariavelmente frequentam as páginas de periódicos quando não são eles mesmos a comandá-los. Assim, a ideia de que fossem suas publicações nas revistas, mais até do que as em livro, que deveriam ser tomadas como objeto prioritário de investigação nesta pesquisa permeou desde o início o seu projeto, sem nunca ser abandonada por completo. Basta considerar que grande parte do material usado até agora como complemento e suplemento às respostas dos autores ao questionário procede justamente de periódicos impressos e eletrônicos.

O fato é que essa ideia de partida foi, sem dúvida, uma das razões, senão a principal, que fez com fosse incluída no questionário a pergunta: “Que diferença você vê, em termos de propósitos, de público-alvo e de forma de circulação, entre a poesia traduzida publicada em livro e aquela acolhida por suplementos literários, cadernos de cultura e revistas de poesia?” (Q8). De alguma maneira, embora a questão não conduzisse diretamente a isso, eu esperava que os autores confirmassem meu pensamento inicial, apontando em suas respostas a prevalência dos periódicos como instância privilegiada de testemunho de sua produção.

Mas a formulação da pergunta teve outras motivações. A consciência da importância das revistas na intervenção concretista foi uma delas. Assim, levar em conta o funcionamento, o modo de ser e as formas de uso desses veículos entre os poetas contemporâneos me parecia então, e mais agora me parece, uma excelente maneira de

conhecer aspectos importantes de seu modo de atuação como geração. Outra motivação foi, ainda, a possibilidade de que, no bojo das respostas, pudesse ser colhida alguma informação sobre o perfil do público a que se dirige o trabalho de tradução desses autores, aspecto aqui evocado anteriormente no item 3.3 (ver página 96 deste).

O quadro das respostas obtidas impõe, contudo, constatações também em outras direções. De todas as perguntas do questionário, Q8 foi a que reuniu maior número de não-respostas. Dos nove entrevistados, quatro a deixaram em branco. Posso especular razões para isso. A questão é, longa, abrangente, complexa. Envolve uma categorização dos periódicos⁶⁴ que não é simples de se fazer, mesmo para quem está, de certa forma, mergulhado no universo deles. Josely Vianna Baptista sugere isso logo de saída. Diz, em sua resposta: “Olhe, o panorama é arlequinesco, e eu não saberia apontar as diferenças e singularidades de cada caso sem um estudo prévio”. Outro ponto: Q8 era a última de uma série de perguntas que abarcavam problemas e aspectos diversos, cuja abordagem, se não complexa, podia se tornar no mínimo trabalhosa. Assim, alguma exaustão ou a sensação de já ter dito o suficiente podem ter ditado esses silêncios. Prefiro, porém, para além dessas especulações, tomar essas não-respostas como uma forma positiva de resposta. Mas isso, daqui a pouco. Antes, as respostas efetivas.

Começo reproduzindo, na íntegra, a de Ronald Polito, por ser a que arrisca uma categorização mais nuançada das modalidades e uma descrição mais minuciosa do funcionamento desses veículos, englobando, por isso mesmo, vários dos aspectos mencionados pelos demais entrevistados:

São muitas variáveis. Vou considerar algumas, isolando-as. Creio que a tendência dos cadernos ou suplementos literários dos grandes jornais é dar visibilidade a um conjunto mais ou menos restrito de poetas de renome internacional. Naturalmente, quando uma tradução é publicada, ela costuma se justificar por diversas razões: ser um poema significativo do autor em pauta e que entrou em evidência por algum motivo, ser compatível com o espaço previsto pelo jornal, além de corresponder a um entendimento dos leitores, digamos, mediano da literatura. Mas mesmo nesses jornais, não é impossível a presença de textos bastante sofisticados. Outros espaços são os suplementos literários ligados a instituições públicas, que podem abrigar do mais simples ao mais complexo, dependendo de circunstâncias tão fortuitas quanto seus eventuais diretores editoriais e colaboradores, bem como as

⁶⁴ Maria Lúcia de Barros Camargo, que desenvolve já há alguns anos pesquisa sobre o periodismo literário e cultural no Brasil, faz, no artigo “Sobre revistas, periódicos e quais tais” (CAMARGO, 2003b, p.21-36) uma proposta de categorização dos periódicos, que, por sua vez, é retomada, discutida e proposta em outros termos por Pablo Rocca, no ensaio “Por que, para que uma revista (Sobre sua natureza e sua função no campo cultural latino-americano)” (ROCCA, 2007, p. 1-21), que aqui nos servirá de referência mais de uma vez. Confira-se a respeito, a nota de número 6, à página 7 do texto de Rocca.

revistas de poesia, que dão margem a toda ordem de experimentação e proposição de novos nomes estrangeiros no cenário nacional, ambos também com mais generosidade de espaço. Eu diria que nesses suplementos e nas revistas de poesia talvez sejam publicados os materiais mais importantes para a formação especializada do restrito público leitor de poesia, já que a pluralidade, a pesquisa e a benéfica ausência de compromisso imediato com o mercado são a regra. Coisa diversa é o mercado livreiro de poesia traduzida, ainda que obedeça em boa parte a algumas variáveis gerais indicadas acima para outros meios impressos. Esse mercado, como sabemos, é restrito, até pelo custo com a tradução dos poemas ou aquisição de direitos autorais. Não que esses direitos sejam altos, ou que a tradução seja onerosa, já que traduzir é um dos trabalhos mais mal pagos entre as atividades intelectuais. Mas em um país de não-leitores, qualquer gasto a mais a ser embutido no livro repercute gravemente no bolso do comprador. Como nos grandes jornais, portanto, só um número reduzido, geralmente “canônico” de poetas é traduzido. E esse cânone depende naturalmente de nossa enorme ignorância acerca de inumeráveis tradições poéticas, particularmente daquelas para cujas línguas não há ou nem mesmo nunca houve em território nacional tradutores habilitados. Ou público interessado. De qualquer modo, eventualmente, novos nomes são introduzidos, ainda que, no campo específico da poesia, praticamente tudo ainda está por se fazer, e muito do que já foi feito, por refazer.

O raciocínio de Polito é elaborado. Longe de apenas “isolar” as variáveis do problema, como promete, o que ele faz efetivamente é cruzá-las, com o mérito de isso não significar perda de clareza. Assim, procura revelar como se articulam aspectos como a modalidade dos veículos, o espaço neles concedido às traduções de poesia, o perfil de seu público leitor e o grau de canonicidade ou reconhecimento geral dos textos estrangeiros neles acolhidos. Além disso, o autor não faz sua exposição sem conhecimento de causa. A listagem que nos envia de seus trabalhos (confira-se às páginas 284 a 286 deste) revela sua passagem por todos os circuitos de publicação que discrimina. Por isso mesmo, ainda que o tom predominante de seu texto seja o de quem descreve uma certa realidade, algumas de suas constatações, pensadas como feitas por alguém que é protagonista no campo sobre o qual discorre, acabam soando como reivindicações, admoestações e, até mesmo, como queixas. Isso, aliás, ocorreu também com outros dos que responderam à questão.

É assim, portanto, que se podem ter em conta suas considerações sobre a incidência das leis de mercado no perfil dos veículos de publicação, quanto às condições de remuneração dos tradutores ou ainda a observação sobre “nossa enorme ignorância acerca das inumeráveis tradições poéticas”. Essa última merece um comentário, já que brota num contexto em que Polito, relacionando, de um lado, o grau de canonicidade do texto poético e, de outro, a chance de sua tradução ser acolhida num ou noutro dos veículos que discrimina, acaba por aproximar, nesse sentido, as publicações de poesia traduzida em livro daquelas que

se fazem nos cadernos ou suplementos literários dos jornais de grande circulação. Em ambos os casos, como diz, “só um número reduzido, geralmente canônico de poetas é traduzido”. E é então que acrescenta a observação de que “esse cânone depende naturalmente de nossa enorme ignorância acerca de inumeráveis tradições poéticas, particularmente daquelas para cujas línguas não há ou nem mesmo nunca houve em território nacional tradutores habilitados. Ou público interessado”.

Esse “nossa” é significativo. Mais do que índice da inclusão do enunciador no grupo a que se refere, é sobretudo um “nossa” que pode ser lido como “brasileira”. Impossível não ver aí uma advertência do autor, em perfeita sintonia, aliás, com sua abertura no que tange às escolhas de repertório de traduções, quanto àquilo de que privam o leitor as construções canônicas, estreitadas em seus recortes ideológicos, e, mais, reiteradas e conformadas, muitas vezes, pelos interesses do mercado editorial. De qualquer modo, a observação de Polito deixa claro que o problema do cânone é inescapável para quem faz e publica traduções de poesia e, partindo daquele de nossos entrevistados mais afastado dos preceitos difundidos pelos irmãos Campos, faz pensar que, realmente, tal como vimos sugerindo até aqui, um viés alternativo na proposição das relações entre cânone e tradução vá se manifestar no contraste entre o modo de atuação das duas gerações. Ainda que a motivação precípua do ato tradutório não seja, como entre os concretistas, alimentar a criação e, por essa via, alterar projetivamente as configurações canônicas; ainda que, ao contrário, as escolhas partam do acaso, ou do desejo de contribuir para a divulgação de autores e obras estrangeiras, como no caso de Polito e de vários dos autores aqui estudados; ainda assim, é certo que a produção tradutória desses autores, tomada em seu conjunto, no quadro de sua época, acaba por exercer uma força transformadora – e quase sempre no sentido do alargamento – do cânone tido até então como referência. Mas aí já tento antecipar uma conclusão antes de cumprir os passos necessários para atingi-la.

Fundamental é que, ao considerar o modo de funcionamento dos periódicos que procura caracterizar, Polito contrasta duas ordens de veículos: essa, já mencionada, dos livros e cadernos de jornais de grande circulação, e a que inclui os suplementos literários ligados a instituições públicas e as revistas de poesia que, como ele afirma, “dão margem a toda ordem de experimentação e proposição de novos nomes estrangeiros no cenário nacional, ambos também com mais generosidade de espaço”. Horácio Costa também menciona a importância dos periódicos na apresentação de autores e Josely Vianna Baptista praticamente repete as palavras de Polito ao afirmar serem as revistas feitas por poetas as que abrem “mais espaço para a experimentação tradutória, com todos os riscos que isso possa trazer”.

A palavra “experimentação” pode se referir, obviamente, ao modo mesmo de traduzir, sugerindo, por exemplo, uma abertura maior em termos de fidelidade ou alguma ousadia no modo de solucionar as dificuldades impostas pelo original, mas parece indicar, no caso das observações dos dois entrevistados, sobretudo a possibilidade de se exercer um leque de escolhas mais alargado, mais diversificado, mais surpreendente e, portanto, menos canônico. Por outro lado, experimentar significa também testar, fazer testes, ver *se* e *como* funciona. Esse é o sentido que comparece no comentário de Júlio Castanõn, também partindo da contraposição entre a revista e o livro: “Muitas vezes a tradução publicada num periódico acaba por vir a fazer parte de um livro. Ela pode funcionar como uma etapa do trabalho. Às vezes no sentido de que é parte de um trabalho mais extenso, às vezes no sentido de que é um trabalho que pode ser ainda aperfeiçoado”, afirma.

Castanõn, por sua vez, chama a atenção para um aspecto não mencionado por Polito. Noutra passagem de sua resposta, diz: “Por outro lado, no periódico só terá uma espécie de amostra, a tradução de um ou alguns poemas, enquanto no livro se poderá ter um conjunto significativo, que permitirá uma melhor leitura, mais abrangente em vários sentidos”. Nisso é seguido também por Horácio Costa que, usando uma caixa-alta reveladora, declara: “Partimos do princípio de que é MUITO mais importante contactar com uma amostragem mais extensa da obra de um autor do que com fragmentos, em periódicos”.

Pois bem. É em parte por causa do teor de respostas como essas todas que opto, depois da análise que ora faço das entrevistas dos autores da amostra, justamente por um ponto médio, por uma solução conciliatória entre esses dois pólos – livros e periódicos – decisão que, como veremos, não deixa de refletir exatamente um dos aspectos mais marcantes do modo de atuação da geração contemporânea.

No mais, devemos nos lembrar de que, se aqui tomamos como marco do contemporâneo os anos 80 do século passado, mesmo cientes de que há sempre a possibilidade de se demarcarem contemporâneos mais contemporâneos do que este – afinal, não seria incorreto falar de uma geração contemporânea dos anos 90, dos 2000, dos 2010 ou de qualquer outro momento neste intervalo de 30 anos – assim o fazemos, justamente porque, num trabalho orientado por um viés histórico, não seria desejável concentrar-nos em poetas-tradutores ainda não submetidos plenamente às instâncias de legitimação. E, se a revista integra essas instâncias, é contudo o acesso ao livro, mais do que a ela, que consagra o tradutor e também o traduzido. Melhor dizendo, é a possibilidade de efetuar o trânsito da revista ao livro, ou mesmo de manter um acesso concomitante aos dois veículos – coisa que pressupõe justamente um certo tempo de presença no campo literário, tal como é o caso dos

autores aqui estudados – que permite o cumprimento de alguns dos passos mais importantes no percurso de consagração de um autor: de um lado, a participação na “vanguarda” de seu tempo, ou se quisermos expressão menos marcada, o comprometimento com a pesquisa estética associada à revista e, de outro, o acesso às editoras, às vendas, e, supostamente, a um público mais amplo, envolvidos na divulgação dos trabalhos em livro. Aí o lugar-comum mencionado no início inevitavelmente se impõe e os tipos em caixa-alta empregados por Horácio Costa denunciam sem dúvida a consciência disso.

Na verdade, sabemos bem, o contraste entre as revistas de poesia e o livro tem por trás de si mais do que a simples oposição entre o foco no presente e o desejo de perenidade. Como o próprio raciocínio acima revela e como deixa bem claro a resposta de Ronald Polito, envolve ainda o menor comprometimento com o mercado, num caso, e o maior, no outro; uma abertura maior ao novo, nas revistas, em oposição ao acesso mais restrito a textos que fogem dos padrões canônicos, no livro; o direcionamento a um público mais específico, no primeiro caso, e a um público mais amplo, no segundo. Envolve mesmo o próprio embate de valores que move o campo literário, como bem ilustra esse comentário de Pablo Rocca:

A revista poderá emergir com a vontade de mudar o mundo com as idéias mais radicais que se queira, mas sempre caminha em direção a uns poucos. A um público de iniciados, quase uma confraria: escritores, artistas, universitários, profissionais da cultura, de um mínimo setor das classes sociais ou dos grupos sociais que têm mais vigor, ideológico *ou* econômico, ideológico *e* econômico. Ganha a partida quando sobrevive o suficiente para que alguns dos valores ou das idéias que levanta passem, justamente, a outros meios mais democráticos. Ganha, e perde. Porque então outras revistas sairão para cruzar o que se considerará lugar comum (“oficialismo”, “*status quo*”). Está claro: nessa dialética do enfrentamento, [...], de combate ao poder, [...], nessa dialética agora extraviada ou fragmentada, se faz (ou se fez) a vida cultural anterior à revolução cibernética⁶⁵. (ROCCA, 2007, p.5)

⁶⁵ Em “Por que, para que uma revista (Sobre sua natureza e sua função no campo cultural latino-americano)”, Pablo Rocca procura responder às questões expressas no título de seu trabalho, mapeando as características e o funcionamento de um certo tipo de revista, a revista cultural ou literária (confira-se o recorte por sob o qual ele considera essa terminologia à p.4 do texto), segundo o modelo delas configurado ao longo do século XX. Anuncia, porém, como vimos aí, sem contudo fazer disso um foco prioritário, uma mudança em tempos “pós-modernistas”, “pós- revolução cibernética”, justamente o território para o qual nos impulsiona o trato com os poetas-tradutores de nossa amostra. Mas, ao se anunciar o horizonte de uma mudança, é natural que o façamos, como no caso de Rocca, por sob um ponto de vista de sinal negativo, acusando a diferença a partir do que foi perdido em relação ao paradigma anterior. Essa perspectiva atravessa, de certa forma, todo o texto do autor, que se refere nele a uma “*queda* do modelo de revista” (p. 11, grifo meu) e associa “a *crise* das revistas literárias” à “*crise* profunda da literatura”(p.12, grifo meu) ao afirmar que: “ Não menos ostensiva é a crise das revistas culturais *de intervenção*, que antes todos chamavam “literárias” sem nenhum tipo de complexo”(p.10). Refere-se ainda, como sintoma dessa crise, à “*ausência* da função fática entre produtores e receptores, que, ao que parece, as revistas eletrônicas *não* conseguiram quebrar, em boa medida pela acumulação fantástica de informação que *não permite* uma sedimentação ou uma adequação suficiente para que se gerem os debates públicos”(p.11, grifos meus). Creio, porém, por

Creio que, nalguma medida, seja possível vislumbrar, justo entre os da geração aqui tomada como contemporânea, um princípio de gradual perturbação dessa ordem dicotômica que dita “as regras da arte”, para usar a expressão de Pierre Bourdieu, mas não ainda a ponto de ignorá-la. Certamente são esses que aqui chamamos de contemporâneos que, bem mais do que seus predecessores, testemunham, e ao mesmo tempo protagonizam, a transição entre a vida cultural, tal como se refere Rocca, anterior e posterior à revolução cibernética. E por mais discutível que seja, sob certos pontos de vista, a profundidade efetiva das transformações decorrentes do surgimento das novas tecnologias de informação e comunicação, pelo menos no que tange a uma paralela revolução no nível da própria organização econômica e social mundial, é certo que há já marcas visíveis de sua repercussão no funcionamento do campo cultural e artístico, que vêm alterando, progressivamente, as regras em jogo. Basta considerar, por exemplo, os novos meios de permuta e trânsito das produções artísticas e, mais especificamente, das produções poéticas, que implicam, obviamente, em novas formas (menos hierarquizadas, talvez) de permuta e trânsito de valores estéticos: *sites* de autores, *blogs*, revistas eletrônicas, *e-books*. Isso sem falar em como revistas e livros impressos se deixam marcar, cada vez mais, em sua feição e produção, pelos modos de manipulação e organização da informação próprios do universo virtual. Eu poderia recolher aqui, sem nenhuma dificuldade, diversos depoimentos dos autores da amostra quanto aos efeitos do uso dos recursos disponibilizados por essas novas tecnologias em seus trabalhos de tradução, por exemplo, ou listar, ainda, depoimentos sobre como concebem e o que está envolvido na passagem da revista em formato impresso para a em formato eletrônico, caso por exemplo da *Sibila*, de Régis Bonvicino, ou mesmo sobre o que preside a opção primeira pelo formato virtual, caso da *Zunái*, de Cláudio Daniel. Isso tudo, é claro, tem algo a nos dizer sobre o modo de funcionamento do campo literário – ou mesmo, até, se é ainda válido usar essa expressão para designar um estado de coisas que sinaliza uma dissolução progressiva da dinâmica que é a própria sustentação desta noção conceitual – como o tem também uma série de outros dados aos quais me refiro, aqui, apenas ligeiramente. Penso, por exemplo, que a superposição, cada vez mais frequente, de certos papéis ou posições de atuação, como a de editores, autores, tradutores, críticos (consideradas, inclusive, as diferentes

mais difícil que pareça, ser necessário buscar uma perspectiva que converta em positivo este sinal negativo, procurando assinalar a diferença não só enquanto subtração, mas como suplemento e acréscimo, e a transformação, menos enquanto perda e mais como potencialidade. É, de certa forma, uma perspectiva assim que procuro assumir aqui.

instâncias de exercício da crítica) na figura de uma mesma pessoa, como é o caso de vários dos poetas em estudo, pode estar contribuindo para relativizar a lógica dualista que é, como já vimos, a essência do modo de funcionamento do campo e, minar, sem contudo eliminar, aquela que é a matriz de todas as outras oposições: a oposição entre arte e mercado. Creio também que a própria noção de grupo, que é fundamento e base da ideia de revista⁶⁶ e, mais ainda, da própria dinâmica da sucessão de estágios do campo, serve hoje menos à lógica anterior do antagonismo puro e simples do que à da permuta de diferenças, de visões diversas. Na já referida matéria da *Folha de São Paulo*, por exemplo, encontramos esta observação: “Essa confusão das vozes editorial e artística, ao contrário de turvar a seleção de autores, promove um intercâmbio entre as publicações. Os editores de uma revista são publicados por outra e vice-versa, intensificando o debate.” (ALVES, 2003, não paginado)

Não é, contudo, minha intenção agora levar adiante a reflexão sobre quanto dessa mudança na vida cultural pós-revolução cibernética a que se refere Rocca se encena justamente no intervalo estabelecido pela atuação das duas gerações aqui em foco. Esse é um tema que voltará a ser abordado no desenvolvimento subsequente deste trabalho. Por ora, insisto apenas no fato de que é justamente por partir do princípio de que o que flagramos é mesmo uma transição paulatina, que vejo ser tão indispensável ter olhos voltados para os indícios de mudança quanto ter em mente que certos princípios de funcionamento do campo literário permanecem em ação – e as próprias respostas dos autores entrevistados demonstram isso –, num amálgama curioso com o que de diferente se insinua.

Quando consideramos, por exemplo, a questão do público-alvo, um dos aspectos que era intenção de Q8 sondar, isso fica bastante nítido. A maioria dos entrevistados que responderam à questão foram enfáticos quanto ao fato de que, em se tratando de poesia, nacional ou estrangeira, o público é sempre reduzido. Paulo Henriques Britto, inclusive, não reconhece, em sua resposta, justamente por isso – “pois o público de poesia nos dois casos é reduzidíssimo” –, a diferença entre os dois circuitos, periódicos e livros, de publicação. Mais do que uma constatação realística, o que se manifesta nesta fala de Britto e de outros entrevistados, exatamente por serem eles poetas, é a vigência de um dos aspectos típicos do funcionamento do campo literário, tal como se estabelece a partir de fins do fim do século XIX: ao prestígio da poesia como gênero, considerados os critérios específicos de julgamento

⁶⁶ “Há outra forma possível de fazer uma revista que não seja constituir-se como grupo para que cada indivíduo seja [...] complemento e posta em crise do outro, dos outros?” (p. 12-13), pergunta Pablo Rocca no texto já aqui referido.

internos ao campo, os critérios dos pares, opõe-se seu desprestígio quando o crivo é o sucesso comercial⁶⁷.

Horácio Costa, por sua vez, ao afirmar terem livros e periódicos o mesmo o público, já que apenas representariam “momentos diferentes da cadeia de leitura”, sinaliza de certa forma outro dado relativizador da oposição entre as duas categorias de veículos. É que uma lógica similar a que opõe revistas de poesia e livros pode ser flagrada também no interior do próprio mercado editorial. Ronald Polito refere-se a isso ao admitir, em sua resposta, que algumas das variáveis indicadas para o caso das revistas possam se aplicar também ao do mercado livreiro. De fato, circuitos editoriais alternativos ao esquema mais acirradamente comercial acabam cumprindo, mesmo que em menor escala, papel análogo ao das revistas, permitindo, como ele diz, a introdução de novos nomes da poesia feita fora do Brasil.

A matéria da *Folha de São Paulo* mencionada aqui já mais de uma vez nos dá um bom testemunho disso, embora se referindo exclusivamente à publicação da produção poética nacional. Segundo seu autor

...um grupo de editoras vem consolidando discretamente por todo o país uma espécie de teia invisível feita apenas de versos. Um dos nichos com menos resposta no mercado editorial, a poesia contemporânea brasileira, já tem pelo menos 20 casas para morar ou passar temporadas. O surgimento recente de duas coleções de livros, a *Alguidar*, da editora Landy, de São Paulo, e a *Istmos*, da Azougue Editorial, do Rio, dão impulso a esse movimento, que rima com o fortalecimento do cenário das revistas poéticas [...].Essa involuntária "Sociedade dos Poetas Vivos" tem alguns traços em comum. Equipes diminutas, orçamentos liliputianos, tiragens que raramente passam dos mil exemplares e paciência. (MACHADO, 2003, não paginado)

Excetuando a coleção *Alguidar* da Editora Landy, que publica exclusivamente poesia brasileira, as demais coleções citadas, embora mantendo a prevalência da poesia recente nacional, acolhem também a poesia estrangeira contemporânea traduzida. É o caso da *Istmos*, da Azougue Editorial e da coleção *Ás de Colete*, dirigida pelo poeta-tradutor Carlito Azevedo. Várias das editoras mencionadas na sequência do artigo, como a Nankin, a Azougue, a 7Letras e a Cosac & Naify, têm em seus catálogos títulos de poesia estrangeira traduzida.

A isso podemos acrescentar o fato de que, no já aqui mencionado levantamento de John Milton, a editora Iluminuras aparece, com vinte e dois títulos, como a que mais possui publicações de poesia traduzida quando se consideram todas as línguas contempladas

⁶⁷ Confira-se uma descrição mais detalhada do fenômeno da hierarquização dos gêneros e no interior de um mesmo gênero em BOURDIEU, 2001, p. 133-141.

pela amostra, seguida da Companhia das Letras que, no entanto, encabeça a lista quando se consideram apenas as traduções de originais em inglês (Ver tabelas 3 e 4 em MILTON, 2004, p.174-175). Este é um dado significativo, tendo em vista o perfil que marca as escolhas dos editores da Iluminuras. Outra matéria de jornal, esta do *Estado de São Paulo* de 30 de novembro de 2007, comemorava os 20 anos da casa, celebrando-a exatamente como editora de resistência, que tem na poesia e na filosofia dois segmentos privilegiados por seu catálogo:

Uma editora que [...] chega aos 20 anos sem fazer concessões é uma raridade no mercado brasileiro. Por essa e outras razões a paulistana Iluminuras, que comemora hoje duas décadas de existência, é considerada uma editora de resistência - isso numa época em que grandes editoras fecham negócios às cegas na feira de Frankfurt, sem considerar o conteúdo dos livros que compram, ou perdem totalmente a identidade ao serem incorporadas por outros grupos editoriais. A editora, fundada pelo literato argentino Samuel Leon e pela historiadora brasileira Beatriz Costa, sempre foi cuidadosa ao escolher seus autores e tradutores, publicando menos de 500 títulos nesses 20 anos. (FILHO, 2007, não paginado)

São editoras como essas, inclusive, que estão ligadas à distribuição de algumas das revistas literárias de maior longevidade no cenário contemporâneo. Apenas para ficar com os exemplos ligados mais de perto ao caso dos poetas-tradutores aqui estudados, é a Iluminuras que distribui a *Coyote*, revista da qual Rodrigo Garcia Lopes é co-editor; a Ateliê editorial foi a responsável pela distribuição de 9 dos 11 números da *Sibila* que circularam em meio impresso e a Sette letras, hoje 7Letras, atua, agora em conjunto com a Cosac Naify, na distribuição *Inimigo Rumor*, revista fruto da parceria entre Carlito Azevedo e Júlio Castanõn Guimarães, que foi co-editor dos números lançados até 1999 e integra, ainda hoje, o conselho editorial da publicação.

Por essa via, então, algo das experimentações tradutórias e da apresentação de novos nomes que passam pelas páginas das revistas de poesia, alcança também, mesmo que em menor grau, num intervalo de tempo maior e num estágio diferente de processamento, o espaço do livro.

Por outro lado, é significativo também o depoimento de um tradutor como Paulo Henriques Britto, que frequenta editoras de maior porte e mais voltadas para o grande mercado. Segundo ele:

... finalmente as editoras se deram conta de que uma boa tradução é fator importante na vendagem de um livro — ou, ao menos, de que uma péssima tradução pode enterrar de vez as vendas. Percebe-se em algumas editoras mais sérias um esforço no sentido de atrair ou preservar tradutores cujo profissionalismo certamente contribui para uma boa recepção da obra junto ao público e à crítica. Pode parecer estranho que um fato aparentemente tão óbvio — o de que as vendas de um livro traduzido dependem da qualidade

de sua tradução — tenha levado tanto tempo para ser reconhecido por toda uma indústria; mas não faz muitos anos que o presidente do Sindicato dos Editores disse ao presidente do Sindicato dos Tradutores [...] que jamais um livro vendeu mais por ter sido traduzido por um bom tradutor (BRITTO, 2007, p.200).

Já as não-respostas de Cláudio Daniel, Nelson Ascher, Régis Bonvicino e Rodrigo Garcia Lopes à Q8 chamam a atenção justamente porque, desses quatro autores, três estão no comando de revistas de poesia com presença marcante cena literária brasileira atual. Cláudio Daniel edita a *Zunái*, revista eletrônica já com seis anos de veiculação e 19 edições; Bonvicino, como já mencionamos, é editor da *Sibila* – revista semestral de poesia e cultura – que se fez publicar, entre 2001 e 2006, em onze números impressos, passando, a partir de 2007 e da edição de número 12, a circular somente em versão eletrônica, e Rodrigo Garcia Lopes edita, desde 2002 e em parceria com Ademir Assunção e Marcos Losnak, a londrinense *Coyote*, até o momento com 20 edições.

Em parte, essas não-respostas podem ser esclarecidas por um comentário de bastidores. Temos que admitir que a troca de emails que propiciou os contatos com os autores da amostra é ela mesma também uma entrevista que emoldura a outra, do questionário. No caso de Nelson Ascher, uma série de empecilhos retardou meu contato com ele e foi como uma última tentativa de última hora, pois eu já estava então em estágio adiantado da análise das respostas dos demais autores, que reenviei a ele a solicitação de sua colaboração na pesquisa. Surpreendentemente, obtive desta vez retorno imediato, num email em que o autor me indagava sobre o prazo para responder às questões. Expus a ele a situação de urgência e recebi, já de um dia para o outro, o questionário numa primeira versão. Solícito, Ascher me ofereceu a possibilidade de que eu fizesse perguntas ou pedisse esclarecimentos sobre o que já tinha me enviado. Embora tentada pela abertura por ele concedida, preferi não intervir no processo, para manter o mesmo padrão de entrevista usado nos demais casos. A intenção de Ascher era então, como ele mesmo me disse, responder em alguns dias as questões não respondidas e “polir” um pouco mais o texto das respostas já enviadas, mas isso acabou não ocorrendo. Então, sua não-resposta no caso de Q8 não me parece diferente, em motivação, da ocorrida também em Q6. No caso de Rodrigo Garcia Lopes, porém, eu, já intrigada com o fato de Cláudio Daniel e Régis Bonvicino terem deixado a questão em branco, e aproveitando que Rodrigo, em nossa troca de emails, também me facultou a possibilidade emitir opiniões sobre o conjunto das respostas, acrescentar perguntas e solicitar revisões, mencionei a ausência da resposta à Q8, ressaltando que, se a intenção era mesmo deixar em branco, isso não era problema. E foi o que ocorreu.

Diante disso, não tenho senão que admitir que essas não-respostas se traduzem, nesses três casos, numa espécie de convite a buscar as respostas efetivas nas próprias revistas. E nesse sentido há, obviamente, respostas de natureza diferentes a serem obtidas, assim como diferentes caminhos para obtê-las.

Se, por exemplo, levamos em conta que a revista, tal como informa-nos mais uma vez Pablo Rocca, “somente tem pleno sentido em sua relação com o contexto, com seu íntimo contato com a vida social e cultural do momento” e que “dificilmente se poderá capturar a deriva desses textos de revista se não se mergulhar nas alternativas, nas polêmicas e até no anedotário diário da vida cultural que lhe deu lugar” (ROCCA, 2007, p.3), podemos tomar como certo que a recíproca é também verdadeira e encarar a revista como espécie de termômetro, de manifestação visível dessa “vida cultural que lhe deu lugar”.

Aí, um caminho pode ser justamente o de buscar respostas no comportamento geral das publicações que surgem e se fazem, pela mão dos autores da amostra, ao longo desse nosso intervalo do contemporâneo ou ainda no modo particular pelo qual cada uma delas atua, se define e se situa nesse contexto.

De certa forma, os dois aspectos, tanto o comportamento geral, como as nuances específicas de cada uma das publicações⁶⁸, são referidos neste balanço que faz Cláudio Daniel do panorama de sua geração, ao responder, no contexto de uma entrevista, a uma pergunta que levava em conta exatamente a intervenção da *Zunái* e de outras revistas literárias:

A poesia brasileira, até meados da década de 80, gravitava em torno do concretismo e da tropicália, dois movimentos importantes, de repercussão internacional, que estimularam o início do trabalho criativo de autores como Paulo Leminski, Duda Machado, Antonio Risério e Júlio Castañon Guimarães, por exemplo. Esse caminho, porém, começou a apresentar sinais de esgotamento. Era preciso investigar outras possibilidades de escritura, sob o risco de cairmos num círculo vicioso. Os poetas de minha geração tentaram sair do beco sem saída de diferentes formas. Alguns recuaram a uma poesia mais convencional, conformista, repetindo o poema coloquial e cotidiano, no estilo de Bandeira e Drummond (é o caso dos poetas que dirigem a revista *Inimigo Rumor*). Outros recuaram mais para trás, em busca do soneto, com sua métrica e chave de ouro, condenando ao limbo a herança do século XX.

No campo dos que acreditam na poesia como invenção de linguagem, alguns buscaram o diálogo com a *Language Poetry* norte-americana (movimento que tem autores expressivos, como Palmer e Bernstein, mas que é uma continuação do modernismo dos anos 20, de Gertrude Stein, Williams, Zukofsky e seus amigos). Esse grupo edita a revista *Sibila*, em São Paulo, e tem publicado livros de poesia minimalista de

⁶⁸ Uma análise consistente e mais detalhada dessas nuances específicas é feita por Odile Cisneros no ensaio “Novos olhos sobre a poesia: brazilian poetry journals of the 21st century”. Disponível em <<http://www.sibila.com.br/index.php/sibila-english/300-novos-olhos-sobre-a-poesia-brazilian-poetry-journals-of-the-21st-century>>. Acesso em: 27 mar.2010.

boa qualidade, ainda que por vezes repetitivos (pelo uso excessivo das mesmas fórmulas, como a concisão, o espaço duplo e as letras em caixa baixa). Há também os poetas reunidos em torno da revista *Coyote*, que dialogam com o repertório das vanguardas, a etnopoesia, mas também com outras mídias, como as histórias em quadrinhos, cinema, publicidade, rock and roll. Há autores interessantes nesse campo, como Rodrigo Garcia Lopes, Marcos Losnak e Ademir Assunção, que têm inclusive produzido CDs de música e poesia.

Uma outra vertente é a dos poetas “excêntricos”, que escolheram o diálogo consciente com o neobarroco, com o imaginário de outras culturas, ocidentais e orientais, e até com influxos da poesia oral africana ou indígena, sem excluir a herança de alguns princípios e procedimentos do modernismo mais radical e da poesia concreta. São poetas que praticam algo como um *jazz fusion*, enamorados pela estranheza, pela capacidade encantatória, sensorial, da linguagem. Contador Borges, Horácio Costa, Claudia Roquette-Pinto, Wilson Bueno, Ricardo Aleixo e Jorge Lúcio de Campos são alguns dos poetas que eu incluiria nessa linha de criação (que nunca formou um grupo: são poetas que atuam distantes uns dos outros, até do ponto de vista geográfico). Este breve panorama é apressado, superficial e, com certeza, injusto, mas é o que posso dizer, em poucas palavras. É claro que sinto mais afinidade com os poetas que buscam revitalizar a linguagem, em vez de mumificá-la. *Make it new*, como ensinou o mestre Ezra Pound. (DANIEL, 2004a, não paginado)

Já mencionei aqui, ainda que sem levá-la às últimas consequências, a hipótese de que uma das possíveis manifestações da ocorrência de mudanças no funcionamento contemporâneo do campo literário se daria justamente no modo de formação e de relacionamento dos grupos de autores. Nesse sentido, não posso deixar de comentar, antes mesmo de tocar no aspecto que pretendia ressaltar ao transcrever essas observações de Cláudio Daniel, o quanto elas nos dão um curioso testemunho dessa questão. É visível que a ideia de grupo preside o mapeamento que faz o autor de sua própria geração e que, a despeito de não se invalidar aí a observação feita anteriormente de que a lógica da permuta de diferenças, mais que a do antagonismo, preside as relações entre esses grupos, o cenário geral não é, contudo, a julgar por suas próprias palavras, pacífico e apaziguado. Cláudio Daniel é incisivo ao declarar seus pontos discordância e suas críticas às orientações daqueles com os quais não se afina e estou certa de que, se partíssemos de declarações similares de outros representantes-chaves de cada uma das tendências delineadas, o tom não tenderia a ser diferente.

Apesar disso, porém, o poeta faz questão de deixar claro que esses grupos não são propriamente grupos, porque seus supostos componentes estão “distantes”, não atuam

necessariamente em conjunto e nem partilham um mesmo espaço físico e geográfico⁶⁹ – ao que eu acrescentaria – porque não militam, no sentido estrito de termo, em torno de certos preceitos, não tomam as diferenças como pretexto para lutas e nem entendem que elas sejam motivo para isso. Enfim, porque sua tática de intervenção no campo é oblíqua, não de confronto.

A revista, ou melhor dizendo, as revistas em questão – *Inimigo Rumor*, *Coyote*, *Sibila* e *Zunái* – persistem, contudo, funcionando como espécie de ponto simultaneamente de partida e de convergência de cada uma das políticas e inclinações estéticas que representam. Assim, se não são abolidos por completo os mecanismos já consagrados de funcionamento do campo, também não se os mobiliza da mesma maneira, e a impressão que fica do quadro geral não é outra senão a de que ele se organiza mesmo segundo aquela “dialética agora extraviada ou fragmentada”, a que se refere Rocca.

De qualquer forma, é sugestivo que o mapeamento feito por Cláudio Daniel do quadro atual não desminta aquele que, considerando o modo de atuação e as escolhas de repertório de tradução dos autores da amostra, traçamos nos itens anteriores. Pelo contrário, embora não se trate de uma sobreposição perfeita de desenhos, até mesmo porque os pontos de partida são diferentes, o esquema que alinha revistas, autores e preferências estéticas traçado por Daniel me parece também se fazer sentir, de forma latente, nas declarações dos autores sobre seu próprio fazer tradutório.

Isso se faz bastante significativo quando consideramos o que eu tinha efetivamente em mira ao transcrever essa longa reflexão de Cláudio Daniel. É que toda a exposição do autor parte da ideia de que os de sua geração enfrentam uma espécie de “beco sem saída” em sua tentativa de encontrar um lugar próprio na tradição poética brasileira, por força do esgotamento dos modelos emprestados por essa tradição. E saída para esse beco sem saída, como diz Daniel, passa, a julgar pelo que se infere da sequência de seu raciocínio, pelas páginas das revistas e tem a ver, veremos, em larga medida, com a tradução. Reaparece, portanto, o problema da influência que tem nos mobilizado desde o início deste capítulo e, pelo elo das revistas, articuladas, então, as questões todas que aqui nos interessam.

⁶⁹ Na linha daquela visão de sinal negativo a que me referi anteriormente (ver nota 65, p. 134 deste), Pablo Rocca assim avalia este aspecto a que se refere Cláudio Daniel: “Se a vida da redação, ou seja, a alternância, a troca interpessoal – que se estende no café – foi seu [da revista] motor, o contato físico foi aniquilado pelo envio do trabalho por correio eletrônico ou pela dissolução da reunião (na redação, no café) por tantas causas, que vão desde a impossibilidade de *estar* no tempo livre até a impossibilidade material – sem hipérboles – de sustentar(-se em) um café. Esta é a razão fundamental que conspirou contra a noção de revista que, então, viria a se transformar em outro tipo de diálogo, o eletrônico. Outro ato de presença que está se processando, ou a definitiva forma de uma ausência?” (2007, p. 14)

Na verdade, esse ponto de partida de Daniel nada mais faz senão reiterar um certo lugar-comum (mais um!) entre os que se propõem a avaliar a produção poética brasileira dos anos 80 para cá. Ademir Demarchi, poeta paranaense e editor da revista *Babel*, nos dá uma boa medida disso em “Protopoetas e orgulho da influência”, texto cujo título evoca opiniões similares à de Cláudio quanto ao “beco sem saída”. Neste artigo, publicado em 2006, mas que se reporta ao contexto brasileiro um pouco anterior, provavelmente até 2001, e no qual se propõe a discorrer, à luz de sua experiência como editor da *Babel*, sobre a relação dos poetas atuais com modelos canônicos de poesia no Brasil, Demarchi inicia sua argumentação mencionando justamente os diagnósticos de alguns críticos a respeito das formas pelas quais se dá o “confronto” desta geração com o legado de seus antecessores:

Definições recentes desse confronto têm dado aos novos poetas a pecha de serem meros epígonos ou diluidores, na expressão de Alfredo Bosi (*O Estado de São Paulo*, 16/9/2000); ou fabricantes de grife, no caso de Iumna Maria Simon, para a qual os modelos canônicos se transformaram justamente nisso, em grifes, vestidas pelas novas gerações (*Novos Estudos CEBRAP* 55, nov/1999) ou, ainda, numa observação mais recente, [...] de Paulo Franchetti na *Babel* 4 (jan/dez/2001), [...] de protopoetas... (DEMARCHI, 2006, p.95)

A opinião de Franchetti, para que seja melhor compreendida e por ser aquela da qual se extrai o título do artigo de Demarchi, vale a pena reproduzir aqui, diretamente da *Babel* 4. Diz o crítico:

Creio que é possível identificar muito facilmente, nos novos poetas, as suas marcas de filiação. [...] De tal forma que no geral me parece que existe agora, para parodiar Harold Bloom, uma espécie de “orgulho da influência”.

Resenhando recentemente três livros de poesia⁷⁰, fui tomado pela impressão de que boa parte deles tinha sido escrita por um mesmo autor, uma espécie de supra ou protopoeta, de que os autores nominais pareciam pseudônimos. (FRANCHETTI, 2001a, não paginado)

É, pois, tendo em conta constatações como essas que Demarchi nos fornece, na sequência de seu artigo, um importante indicativo de como considerar o papel das revistas de poesia no contexto contemporâneo:

Essa tensão, motivada pela relação com os cânones, acaba por criar uma situação de estagnação das linguagens poéticas, o que tem motivado a busca de renovação dos modelos. Sendo assim, os escritores têm feito um esforço de ler e, mais que isso, dialogar com escritores de outras

⁷⁰ Curiosamente, um dos livros resenhados por Franchetti é justamente o *A sombra do leopardo*, de Cláudio Daniel. A resenha, indica-nos Demarchi, foi publicada em edição do *Suplemento Literário* de outubro de 2001.

tradições, línguas ou nacionalidades, transformando esse esforço em labor tradutório de poemas que, em vários casos, tem sido nas duas mãos, fato que tem sido imensamente facilitado pela possibilidade da troca de e-mails e da internet, que permite o acesso a conteúdos.

Para isso, as revistas de poesia têm ocupado um papel fundamental na medida em que têm dado espaço a esses esforços tradutórios, dando-lhes um sentido prático através da publicação, que estimula sua continuidade e dá sentido ao diálogo e à troca. (DEMARCHI, 2006, p.100)

Penso, portanto, que uma das respostas a se extrair do convite às revistas implícito nas não-respostas de nossos entrevistados à Q8 é justamente essa, ligada ao comportamento geral das revistas literárias contemporâneas, as quais figuram, a partir do que se infere do comentário de Demarchi e também do que diz Cláudio Daniel, antes de tudo, como palcos, arenas para os diálogos em que em última instância sempre se constituem as traduções. É claro que a política particular de tradução de cada uma delas – que envolve escolhas por parte do conselho editorial, tanto de tradutores como de traduzidos, e fatores vários a incidir sobre os critérios dessas escolhas – marca-se, como não poderia deixar de ser, pelas especificidades de seus projetos editoriais e traduzem as inclinações estéticas dos grupos que as comandam e compõem. Como, porém, os grupos hoje são também não-grupos e como a permuta entre eles parece ser mais a regra do que a exceção, cabe, no todo, às revistas, um papel geral de suporte mais maleável, instável e aberto para a pesquisa consubstanciada na operação tradutória, antes que venha o livro – se vier⁷¹ –, selando e ultimando o processo.

É isso, a abertura e a maleabilidade, que de certa forma se irá atestar se aceitarmos aquele convite por um caminho outro, o de ir mesmo às páginas – ou telas – das revistas. Na edição da *Zunái* de número XIX, de dezembro de 2009 (FIG.2), encontramos, por exemplo, trabalhos dos tradutores Eclair Antonio Almeida Filho, Rubens Zárata, Priscila Manhães e

⁷¹ Bastante elucidativo é, nesse sentido, o seguinte depoimento do poeta-tradutor Carlito Azevedo, quanto à *Inimigo Rumor*: “Aprendi com o tempo que deve ser dada maior ênfase à tradução de poesia, aos ensaios e aos poetas mais novos também, e isso por uma razão prática. É o material que tem mais dificuldade de encontrar possibilidade de publicação em livro. Com toda a dificuldade do sistema editorial, os poetas brasileiros já conhecidos vêm escoando suas produções em boas editoras, como a Ateliê Editorial, a 34, a Iluminuras, sem falar nas pequenas editoras, que são legião. Mas é bem difícil que os ensaios ou as traduções que publicamos saiam em livro. Um exemplo: as traduções de Stefan George e Gottfried Benn que Haroldo de Campos publicou com a gente em 1997 estão inéditas até hoje. As traduções de Frank O'Hara feitas por Paulo Henriques Britto e Luiza Franco Moreira publicadas na revista também”. (“O caderno poético de Carlito Azevedo”, entrevista concedida a Heitor Ferraz Mello, em 2008, por ocasião do lançamento da edição comemorativa dos 10 anos da *Inimigo Rumor*.

Disponível em <<http://www.cosacnaify.com.br/noticias/inimigorumor/entrevista1.asp>>. Acesso em: 31 out. 2008)

Carlos Eduardo Ortolan, em parceria, e Jorge Lúcio de Campos. Entre os traduzidos, Aimé Cesáire, poeta e político francês falecido em 2008 criador do conceito de “negritude”, autores consagrados, como Allen Ginsberg e um conjunto de representantes da poesia francesa do século XX (André Breton, Benjamin Péret, Jacques Prévert, Paul Eluárd, Robert Desnos), e Rita Dahl, autora finlandesa contemporânea, que assina a tradução de seus poemas com Márcio André.

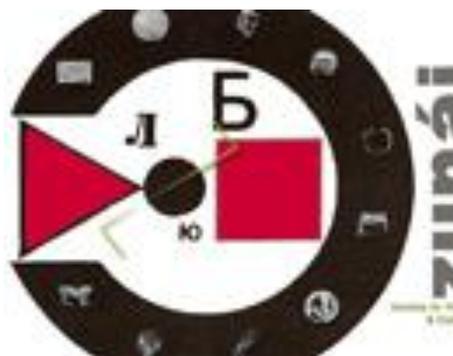


FIGURA 2 – Capa (tela inicial) da *Zunái* XIX
Fonte: Site da Revista, 2009

Mas as revistas em formato eletrônico têm formas peculiares de armazenamento do conteúdo publicado. Talvez respondendo ao fato de que, como diz Pablo Rocca “a internet é o tempo suspenso e não o tempo que se abandona e se sucede” (ROCCA, 2007, p. 11), a cada nova edição divulgada todo o conteúdo da edição anterior passa a figurar como parte de uma espécie de grande arquivo, que, de certa forma, dispõe a informação, digamos, “num mesmo plano”. Nesse sentido, a revista eletrônica me parece realizar, numa via mais radical, a noção de sincronia como forma de visada da tradição literária que tanto defendeu Haroldo de Campos. Na *Zunái*, por exemplo, a navegação é orientada por guias que definem com bastante exatidão o conteúdo que encerram. Assim, quando clicamos na guia “traduções” acessamos a tela daquelas publicadas na edição atual e com mais um clique em “outras traduções”, o grande arquivo atemporal a que me referi, no qual se perdem, contudo, as referências às datas e números das edições originais de publicação, reforçando-se, pois, aquela sensação de sincronia.

Já na versão eletrônica de *Sibila*, a percepção sincrônica é ainda mais intensa e conjuga-se com a de uma grande mutabilidade, até porque a cada acesso à *homepage* da revista podemos encontrar configurações diferentes para as chamadas aos textos supostamente de uma mesma edição. Acessando, por exemplo, a edição de 25 de abril de 2010, encontro, num dia, na coluna “Destaques”, chamada para a página em que se estampa uma tradução, por Régis Bonvicino, do poema “Acto de riesgo legible”, da artista visual e poeta chilena

Anamaría Briede (Valparaíso, 1971), que desaparece, contudo, dias depois, para dar lugar a outras diferentes chamadas. Percorro então as guias do *menu*, na tentativa de reler original e tradução, mas não os encontro. Recorro, por fim, ao sistema de busca do *site*, por meio do qual obtenho não só o caminho de acesso à página, mas também a data de sua publicação, 23 de março de 2009, quase um ano anterior à da edição em questão.

Narro essas experiências de navegação admitindo desde já que elas podem exprimir mais a minha própria inabilidade - como leitora formada *no e pelo* suporte do papel - no novo meio, do que as próprias particularidades da leitura das revistas eletrônicas. Mas creio que elas também possam traduzir um tanto quanto intuitivamente os caminhos de navegação previstos pelas próprias técnicas envolvidas na construção de um e outro *sites*. A *Sibila* informa, junto às suas estatísticas que, desde abril de 2009, a estrutura do site foi transformada de html em PHP, o que significa que o conteúdo passou a ser dinâmico.

Mas não é minha pretensão descrever aqui os percursos da leitura virtual, o que exigiria um preparo teórico e prático que decididamente não tenho. Meu intento é só mesmo o de dar um testemunho pessoal daquilo que, contudo, creio ser também a experiência (ou algo bem próximo a ela) de todos os leitores que, como eu, acostumados à “boa e velha” revista impressa, têm vivenciado essa transição de suportes. Não há, porém, como negar que essas diferenças no modo de ler repercutam de algum modo no próprio funcionamento das revistas no campo literário e conseqüentemente no do próprio campo em si. Nesse sentido, não posso deixar de considerar que Pablo Rocca propõe uma questão bastante pertinente quanto aos efeitos possíveis dessas mudanças ao afirmar que:

Ainda que as revistas eletrônicas cheguem a muito mais leitores do que chegavam as revistas dos anos vinte, trinta ou sessenta, as que hoje podemos denominar “formato papel”, seu armazenamento no disco rígido de um computador requer uma disciplina de arquivista para sua consulta e um tempo real de consumo que a “*era do vazio*” não parece fomentar. (ROCCA, 2007, p.11)

De qualquer modo, para fins de nosso breve inventário, podemos tomar como referência, a edição 12 de *Sibila*, de 2007 (FIG. 3), marco da transição do formato impresso para o virtual. Divulgada em formato *pdf*, a edição preserva, assim, o mesmo percurso de leitura da revista impressa. Neste número encontramos traduções, por Odile Cisneros, de textos do poeta de origem vietnamita Linh Dinh e, por Régis Bonvicino, de poema de Pablo Neruda. Além disso, no dossiê “toda essa gente à sombra de quê: cuba hoje” uma amostra da poesia de autores como Pedro Armas, em tradução para o português americano por Marcelo Flores e para o português europeu por Jorge Melícias, Rolando Sanches Mejías e Efraín

Rodrigues Santana, vertidos por Régis Bonvicino. Já a *Coyote* 19, de 2009 (FIG. 4), trouxe poemas da espanhola radicada no Paraguai Montserrat Alvarez, em tradução de Luis Roberto Guedes, e do norte-americano George Oppen, traduzidos por Ruy Vasconcelos.

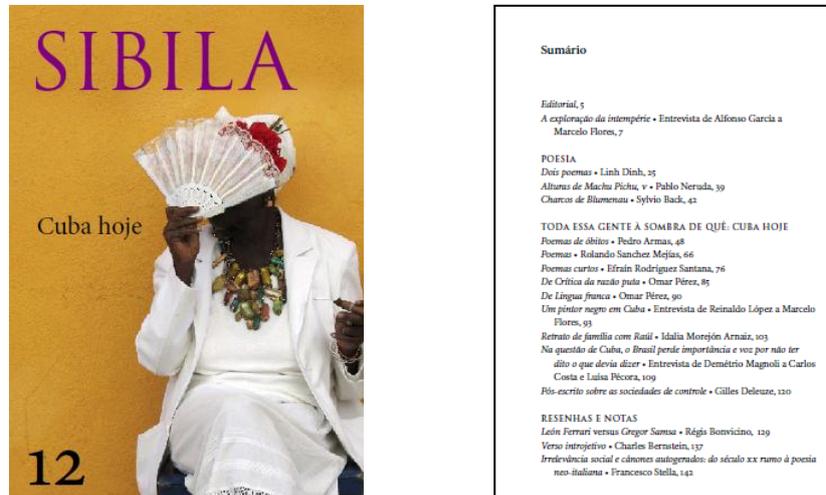


FIGURA 3 – Capa e sumário da edição 12 de *Sibila*
Fonte: Site da Revista, 2010

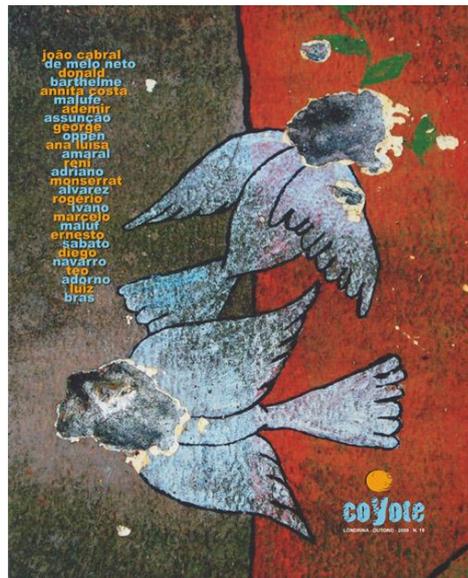


FIGURA 4 – Capa da *Coyote* 19, 2009
Fonte: a própria revista

Para completar o quadro, e já que Júlio Castanõn ainda integra o conselho editorial da revista, podemos citar também o que veio na última edição da *Inimigo rumor*, a de número 20 (FIG. 5), comemorativa dos 10 anos de sua existência. Nela divulgam-se, dentre outros, textos de autoras da nova poesia francesa, Nathalie Quintane, Leslie Kaplan e Sarah Kéryna, e do dadaísta Hans Arp (Alsácia), em traduções de Carlito Azevedo; a primeira publicação no Brasil do sueco Werner Aspenström, em traduções de Marion Xavier; a prosa

poética de “Homens” de Gertrude Stein, em versão de Marília Garcia e Vanessa de Aguirre, além de John Keats "contraduzido" por Décio Pignatari.



FIGURA 5 – Capa e convite de lançamento da *Inimigo Rumor 20*
Fonte: Site Editora Cosac Naify, 2008

A enumeração acima, embora considere apenas um exemplar de cada uma das revistas em questão, já é bastante suficiente para que se perceba a dimensão dos “esforços tradutórios” a que se referia Demarchi. Multipliquem-se esses dados pelos números de edições de cada uma delas e some-se a isso o que se publica em outras tantas revistas não levadas em conta aqui e pode-se ter uma noção da profusão de autores, tradutores, textos, línguas e nacionalidades. Se, tal como propusemos anteriormente, é a imagem do mosaico a que melhor descreve o conjunto da produção tradutória em livro dos autores que aqui elegemos como representantes do momento contemporâneo, é certamente a de um mosaico camaleônico, vertiginosamente mutante e bem mais amplo em suas fronteiras temporais e espaciais a que se depreende do que se publica, em termos de tradução, nas revistas.

Ao contrário do que ocorre no livro, que pressupõe uma maturação das razões dos afetos e um percurso que permite delinear um perfil mais nítido nas escolhas, ainda que sem eliminar uma certa dose de acaso, nas revistas mais ainda o acaso se insinua, mais ainda a noção de diálogo se amplia e o traduzir e o publicar traduções podem se dar não só em nome da pesquisa de novos modelos, como sugere Demarchi, mas também de gestos como a troca de favores entre poetas de diferentes nacionalidades, o desejo de divulgar o ainda desconhecido e com isso exibir erudição ou todas essas coisas somadas.

Entram nela, portanto, mais do que no livro, variáveis com quais seria difícil, por questões de tempo e espaço, lidar aqui. Insisto contudo na importância da relação do periódico com o tempo, por meio da qual todas essas variáveis se mobilizam e geram efeitos. Daí pode-se extrair uma imagem do que a contemporaneidade demanda de seus protagonistas – ou permite a eles –, o que certamente contribuirá para melhor fundamentar, mais adiante, nossas conclusões quanto ao contraste entre as duas gerações em foco e permitirá, talvez, captar algo das próprias alterações, de que vínhamos falando anteriormente, no funcionamento do campo literário.

**4. A *MUSA* E O TEMPO:
entre duas gerações**

a musa não se medusa:
contra o caos
faz música

Haroldo de Campos, *Entremilênios*.

4.1 *Entreversos, entretempos, entregerações*

Gostaria de tomar como ponto de partida uma reflexão apenas sugerida no capítulo anterior e ali deixada em aberto. Tenho mais uma vez em mãos o *Entreversos* (2009) de Augusto de Campos – coletânea de suas traduções de Byron e Keats – volume através do qual imaginávamos, páginas atrás, poder vislumbrar o que de permanência e de mudança haveria na trajetória do poeta-tradutor Augusto de Campos, em seu trânsito por dois momentos distintos da prática tradutória no Brasil. É que, lembremo-nos, é no contexto de uma suposta revisão de conceitos e como uma espécie de alargamento do leque inicial das escolhas tradutórias concretistas que Augusto justifica, na introdução com que abre o livro, sua opção atual pelo consagrado poeta romântico. Diz:

Uma das poucas vantagens da longevidade é a de poder reconfigurar conceitos e preconceitos, uma disposição que me fez reconciliar-me com poetas aparentemente tão distantes de meus projetos juvenis de poesia como Rilke e Byron [...]

Byron, tal como assimilado pela nossa tradição literária, [...] parecia-me, nos heróicos tempos de combate da poesia concreta, um entre outros símbolos do romantismo piegas, marcados com a imagem estereotipada do poeta aventureiro e confessional (CAMPOS, A.,2009a, p.9).

Na sequência, empregando uma fórmula paradoxal que denuncia bem o limite de sua disposição para “reconfigurar conceitos e preconceitos”, considera ser um “erro certo” a omissão inicial de Byron pelo grupo concretista e argumenta:

Nos anos 50, para renovar a poesia, não havia outra alternativa, ante o neo-romantismo encalistrado e o beletrismo conservador, subjetivo ou engajado, que grassavam entre nós. Sentíamos que o momento impunha uma regeneração de conceitos, um reequilíbrio ecológico para arejar o nosso ambiente poético, e isso nos fez colocar toda a ênfase nos autores-inventores, desconhecidos e destraduzidos no Brasil, com sacrifício de outros poetas, do presente ou do passado, que admirávamos, como Rilke, Eliot, Lorca. Nesse rol se enquadrava, obviamente com menor esforço, um poeta como Byron... (CAMPOS, A.,2009a, p. 9-10).

Augusto vem, já há algum tempo, fazendo referência à sua “teoria dos erros”. Numa entrevista a propósito do lançamento de outra de suas antologias recentes de traduções, o *Poesia da recusa*, de 2006, explica como ela surgiu e em que consiste:

Tenho pensado muito numa “teoria” dos erros, “apud” Thelonius Monacus, i.é Thelonious Monk. Questionado por seu aborrecimento após um bem-sucedido concerto que acabara de dar, o grande pianista teria exclamado: “I made the wrong mistakes”. Os “right mistakes” são os que se provam necessários para uma drástica mudança de rumos, em função de propostas consistentes de um autor. Os “wrong mistakes” são os que se revelam

“erros” definitivos - equívocos de avaliação, irremissíveis, suscitados por idiosincrasias ou incompreensões. Às vezes a distinção é sutil (CAMPOS, A., 2007a, não paginado).

E, sobrepondo avaliações a avaliações, ilustra, na sequência, com estes exemplos, os dois conceitos:

“Erros corretos”: a importação de Poe por Baudelaire e Mallarmé para criarem a poesia moderna e a indiferença de Pound por ele (“the Age demanded”) para recriar a poesia moderna. “Erros errados”: A campanha de Pound contra o “Finnegans Wake”. A sua rejeição da obra mais inovadora de Joyce (“work in regress”, segundo Pound) foi um desmando que o futuro desmentiu. Outro: a aposta de Pound em Wyndham Lewis como grande pintor e/ou escritor.

“Erros corretos”: Boulez rejeitando Feldman e vice-versa (só que Boulez, ao contrário de Feldman, nunca se mostrou ressentido). A rejeição do barroco por Pound e Borges para construir, no primeiro caso, a poesia direta e conversacional de Pound, no segundo, a obra concisa e conceitual do escritor argentino. Cito propositadamente Pound, que julgo um dos maiores “inventores” da nossa época.

“Erros errados” (na maior parte cometidos pelos críticos judicativos): Blackmur desqualificando Cummings. Harold Bloom trocando a “Era de Pound” (Kenner) por uma “Idade de Wallace Stevens” – não se sustenta como re-visão crítica; é apenas mais um dos seus anacronismos neoromânticos glamurizados. Coisas nossas: Sílvio Romero menoscabando Machado de Assis. Mario de Andrade louvando Shostakóvski. Wilson Martins preferindo Plínio Salgado a Oswald (CAMPOS, A., 2007a, não paginado).

Pound, não aparece, contudo, como protagonista de vários dos exemplos aí enumerados apenas porque é um dos “maiores ‘inventores’ da nossa época”. A “teoria” dos “erros certos” de Augusto é, de certa forma, por ele mesmo assumida como equivalente à própria noção poundiana de *paideuma*, ou como por ela justificada. Isso fica claro na passagem da introdução ao *Entreversos* em que, após repetir em termos bem similares as ponderações acima, Augusto acrescenta: “É, em outros termos, o que Pound formulou com seu ‘the Age demanded’ – a idade exigia – ou aquilo que ele chamou de ‘paideuma’: o elenco das idéias e obras básicas, prioritárias para sua época” (CAMPOS, A., 2009a, p.10).

Neste ponto, talvez seja interessante retornar ao próprio Pound, que, em “For a new paideuma” (1938), afirma:

O termo Paideuma foi ressuscitado em nossos tempos por uma necessidade. O termo *Zeitgeist* ou Espírito do Tempo pode ser usado para incluir atitudes e aptidões passivas de uma era. O termo Paideuma [...] tomou o sentido do elemento ativo de uma época, o complexo de idéias que é, num dado momento, germinal, que alcança a época seguinte, mas condicionando todo o pensamento e a ação de seu próprio tempo (POUND, 1973, citado por PERRONE-MOISÉS, 1998, p.65).

Na verdade, esse esquema proposto por Pound, tal como mobilizado pelo raciocínio de Augusto em sua introdução ao *Entreversos*, faz inevitavelmente pensar que se há certas escolhas que uma idade ou uma época exigem, há também aquelas que essa mesma época permite, inclusive em função das próprias lutas que se travaram e das conquistas que se alcançaram nas épocas que lhe antecederam. De fato, é de um contraste, vivenciado no interior de sua própria trajetória, entre uma era – “os heróicos tempos de combate da poesia concreta”, como diz o próprio Augusto – que *demandava* escolhas ditadas pela necessidade de intervenção no cenário então vigente e outra, a atual, que *permite* ao tradutor se entregar livremente àquele objeto de tradução que admira, que nos fala a opção de Augusto, hoje, por Byron, tal como ele a explicita em sua argumentação. Isso faz pensar também, por extensão, que talvez haja eras mais inclinadas às permissões do que às demandas e vice-versa, o que se reforça, inclusive, pela ideia, expressa com frequência tanto por Haroldo como por Augusto e reiterada num depoimento recente deste último, de que “não se fazem movimentos porque se quer [...]. Surgem por necessidade histórica e estética” (CAMPOS, A., 2008, p.7).

A julgar por esse raciocínio, seria tentador descrever o contraste entre a geração concretista e a contemporânea simplesmente como decorrente de um contraste entre uma era mais inclinada às demandas e outra mais inclinada às permissões, justificando desse modo as formas todas de desvio ou recusa a movimentos grupais e a atuações programáticas que flagramos no discurso dos poetas de nossa amostra apenas como resultado de uma determinação unidirecional da época e das circunstâncias.

Mas isso, penso, dá conta apenas de um lado do problema. Sabemos que de fato há, entre o final dos anos 50 e os anos 80-90, respectivos marcos iniciais da atuação das duas gerações em questão, um amplo e inegável câmbio de horizonte ideológico-cultural que não poderia deixar de repercutir nas práticas dos autores. Esse câmbio, porém, não tem nada de simples, nem pode ser descrito de modo simplista. Basta considerar que as transformações ocorridas nesse intervalo e aprofundadas nos anos subsequentes demandaram e têm demandado, da teoria crítica articulada ao longo dos anos finais do último milênio e do início deste, um esforço de compreensão que não só redundou no surgimento de pares contrastivos – como modernismo e pós-modernismo, utópico e pós-utópico (na versão haroldiana do problema), pré e pós revolução cibernética (como prefere, em seu artigo sobre as revistas, Pablo Rocca) e em torno dos quais a discussão muitas vezes se faz marcar por aquele raciocínio por subtração a que me referi quanto ao caso de Rocca – mas também impôs a necessidade de buscar respostas positivas para uma série de questões deixadas em aberto pelos efeitos dessas transformações, aspecto para o qual este trabalho tem a pretensão de

poder contribuir nalguma medida. É que, me parece, a análise desses efeitos requer uma perspectiva um pouco menos determinista do que esta que se depreende do raciocínio de Augusto de Campos, a partir de sua “teoria”, via Pound, dos “erros certos”.

Primeiramente, não creio que seja fácil distinguir claramente – principalmente para quem está no “olho do furacão” dos acontecimentos – o que é elemento ativo ou a demanda de uma época, daquilo que lhe é passivo ou por ela permitido, até mesmo porque esse julgamento é algo intimamente ligado à leitura que faz deste dado momento ou época o sujeito, que tem que então se haver com suas próprias escolhas, nela inserido. Tudo dependerá, é claro, do grau com que sustenta a crença na maior ou menor capacidade de impacto e de alcance de suas decisões em relação ao presente e ao futuro. Disso, aliás, os próprios exemplos com que Augusto ilustra sua “teoria” dão boa demonstração. Assim, do mesmo modo que, como ele diz, é sutil a distinção entre o *wrongs mistakes* e os *rights mistakes*, o é também aquela, da qual decorre esta, entre o que é passivo ou ativo numa época.

No mais, o esquema de Pound do qual se apropria Augusto, e que traduz exatamente o funcionamento e o princípio de uma intervenção de vanguarda, encerra em si mesmo uma contradição que o próprio raciocínio do tradutor concretista, no caso de Byron, denuncia. É justamente o suposto “elemento ativo” de uma época, a sua “demanda”, que encerra o sujeito numa certa atitude de passividade, já que suas escolhas não podem se dar livremente – sujeitam-se aos desígnios do grupo e ao programa. Assim, se o momento não demanda Byron, nada de Byron. Além disso, se “o paideuma faz história” (POUND, 1973, p.254), como também afirma Pound, a ação possível se faz condicionada a este propósito e por isso mesmo vem rigorosamente orientada por um viés pedagógico, que é exercido, então, como forma de controle da ação, como forma de garantir sua subordinação ao programa.

Por um raciocínio análogo, então, mas ao mesmo tempo invertido, o elemento passivo de uma época, aquilo que ela permite, facultaria ao sujeito se colocar de forma plenamente ativa frente às possibilidades de seu tempo, mas certamente lançando a ele um desafio quanto à possibilidade de “fazer história” e quanto ao exercício de qualquer tipo de controle sobre os efeitos de suas ações.

Não à toa, entre os pares empregados para se referir ao mencionado câmbio de horizonte cultural e ideológico ocorrido a partir da segunda metade do último milênio, o preferido entre os poetas aqui em foco, a julgar pelo que revelam seus muitos depoimentos e entrevistas lidos neste percurso, é justamente o que se vale de termos como “vanguardas” e “pós-vanguardas” ou “vanguardas” e “fim ou crise das vanguardas”, os quais parecem colocar

essas questões, para quem tem que se haver com a dinâmica, própria do campo, de encontrar um lugar na tradição por meio da diferença, de maneira mais consistente e próxima.

De qualquer forma, o que me parece fundamental é assinalar que a percepção, a compreensão e mesmo a vivência dessas mudanças se dá de forma necessariamente diferente, para uns e outros, dependendo das posições, e dos interesses a elas atrelados, assumidos por cada agente no curso das transformações. É claro, então, que não é a mesma coisa encarar o que agora a época permite e/ou demanda para aqueles que foram vanguarda e fizeram vanguarda, e para aqueles que têm atrás de si o legado dessa mesma vanguarda.

Augusto e Haroldo de Campos, a cujas trajetórias nunca faltaram a lucidez própria dos poetas da modernidade e a coerência de princípios herdada da atuação vanguardista e grupal, viram, nesse trânsito, certamente se estabelecer, entre esses dois aspectos, uma progressiva tensão, já que, se de um lado, a lucidez obrigava a reconhecer as mudanças, do outro, a coerência exigia a manutenção de certos paradigmas e valores, sobrepondo assim uma dose extra de paradoxo àquele já intrínseco às suas poéticas.

Nesse sentido, penso que o arranjo histórico-conceitual tramado por Haroldo, por exemplo, no artigo de 1984 em que discute o tema da pós-modernidade, o “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, incluído no volume *O arco-íris branco* (1997a); a resposta que Augusto dá ao mesmo problema, também em 1984, com o seu célebre poema “Pós-tudo” ou ainda, sua, mais recente, “teoria dos erros” são todos manobras que, preservando a lucidez e a coerência, tentam equacionar – resolver ou dissolver, sem propriamente negar – essa tensão, ajustando ou sintonizando os velhos princípios às novas condições.

A primeira dessas manobras, já bem conhecida e solidamente articulada no referido artigo de Haroldo de 1984, consiste em considerar o *Un coup de dés* de Mallarmé, poema, como se sabe, paradigmático de todo o sistema de pensamento haroldiano, como marco inicial da pós-modernidade e assim, sem negar a modernidade, “inventar uma tradição” capaz de outorgar uma leitura da própria trajetória de Haroldo como sintonizada com o momento pós-moderno ou “pós-utópico”, como ele prefere chamar. Cunhando um termo próprio para descrever então o novo quadro, Haroldo consegue, de certa forma, preservar a lógica que alimentou sua atuação como vanguarda, mesmo num momento diagnosticado como de “crise das vanguardas”. Ainda em 2003, ano de sua morte, declarava, em entrevista a Cláudio Daniel:

... com a crise simultânea das ideologias e das vanguardas, todo o radicalismo futuroológico está já posto em questão. Estou com os que pensam

que o processo da modernidade ainda não se concluiu: o que ocorre é a incidência epocal do momento pós-utópico, passando-se a encarar uma agoridade em poesia, onde os contributos do passado e as reconfigurações inventivas do presente de criação são urgidos a operar e co-operar num circuito recíproco. (CAMPOS, H., 2003a)

Quanto poema de Augusto, o próprio autor deixa entrever, neste comentário incluído em entrevista de 2008, que o polémico texto de 1984 também representou, tal como o artigo de Haroldo, uma forma de resposta às mudanças, da qual, porém, não se excluía uma boa dose de “defesa do próprio terreno”:

Quando Haroldo publicou o seu artigo sobre o tema da “pós-modernidade”, coincidiu de sair na mesma época [...] o meu “Pós-tudo”, que suscitou polémica, talvez porque pensassem que era uma ilustração do texto do meu “irmão siamesmo”. [...] Nem eu conhecia previamente o que Haroldo tinha escrito, nem ele sabia do meu poema... E, como é evidente para quem saiba ler, não tinham o mesmo sentido. Meu irmão era exuberante e otimista. [...]

O meu poema, apesar dos “misunderstandings” que despertou, era autocrítico e pessimista, além de pretender ser uma gozação do ecletismo diluente chamado de “pós-moderno”, expressão que tanto encantou os críticos mais atualizados como os mais retardados, como o Jameson, que não sabiam explicar de forma convincente o que significava. [...] Em literatura, foi uma justificativa muito bem recebida pelos mais conservadores ou mais complacentes, inimigos das “vanguardas”, para darem seu salto para trás (CAMPOS, A., 2008, p.7).

Já a ideia dos “erros certos”, fórmula curiosa porque relativiza e põe em suspensão tanto o erro como o acerto, me parece, na verdade, enquanto meio de processar uma re-visão de valores, pender mais para a defesa dos acertos do que para a admissão dos erros e acabar, por isso, relativizando a própria revisão. É isso que se revela, quando acompanhamos o percurso pelo qual Augusto, na introdução do *Entreversos*, apresenta as justificativas que fundamentam a integração de Byron, agora, à galeria de seus eleitos.

Augusto destaca, em primeiro lugar, sua opção, entre, como ele diz, os “Byrons estereotipados” da tradição, pelo Byron do *D. Juan*. Nessa narrativa “pitoresca e picaresca”, afirma que o impressionam sobretudo as digressões que interceptam o discurso poético, pois “... são as subversivas ‘digressões’ – os ‘subversos’ de Byron – que mais interessam à perspectiva moderna” (CAMPOS, A., 2009a, p. 14) e ainda por serem essas estrofes “metalingüísticas, mais diretamente críticas e autoquestionantes” (CAMPOS, A., 2009a, p. 14). Além disso, detém-se nas qualidades de versejador de Byron, enfatizando a perfeição e fluência de seus versos e as rimas “riquíssimas”, paronomásias e assonâncias presentes no texto do poeta. Ressalta ainda o temperamento do autor, cuja vida foi percorrida pela briga com a censura – e faz-nos lembrar, com isso, aquela atração passional pela figura do “gênio

incompreendido” que Paulo Henriques Britto⁷² vê como traço recorrente nas escolhas de Augusto – para, por fim, resumir nesses termos o perfil de “seu” Byron:

Byron, carnal e concreto, sarcástico, veraz, desmistificador, crítico da crítica, de si mesmo e do próprio mundo, moderníssimo em suas “digressões” colagísticas, que atropelam a narração, vertendo poesia em prosa e prosa em poesia em versos inauditos de rimas sintagmáticas. Precursor, em *D. Juan*, de Corbière e de Rimbaud e, sob certos aspectos, dos próprios *Cantos* poundianos (CAMPOS, A., 2009a, p.12).

Diante disso não é difícil admitir que, por sob a revisão de valores consubstanciada na eleição de Byron, persistem, na forma de lê-lo e representá-lo, via texto crítico e tradução, vários daqueles mesmos paradigmas que sempre se manifestaram nas escolhas concretistas. Do mesmo modo, persistem também, nesta escolha e por esta escolha, o empenho de “fazer história” ou, pelo menos, outra versão da história – e nisso o *Entreversos*, tramando uma aproximação entre Byron e Keats é bem peculiar – e, em função deste empenho, o teor pedagógico dos paratextos que circundam as traduções, motivados ainda por algo bem próximo daquele desejo de “guiar o leitor” que Ana Cristina flagrava no *Verso, reverso, controverso*.

Se, como diz Augusto, pode agora dedicar-se, “apaixonadamente, a verter exemplos de suas obras mais inventivas [de Byron] para nossa língua” (CAMPOS, A., 2009a, p. 9) é certamente por sob o motor de uma paixão antiga. Paixão literária e fraterna que não faz senão integrar um nome a mais na irmandade a que já se referia o tradutor, também no *Verso, reverso, controverso*:

Arnaut Daniel, João Airas de Santiago, John Donne, Marino, Corbière ou Hopkins, Gregório de Matos ou Sousândrade ou Kilkerry, num sentido mais largo, não são menos novos que Joyce ou Pound ou Oswald ou Pignatari. São irmãos no tempo, mais irmãos e mais próximos que a diluente maioria dos *literratti* que nos cercam (CAMPOS, A., 1978, p.7).

⁷² Britto, que traduziu integralmente o *Beppo*, constrói, aliás, no ensaio “O Romântico neoclássico” com que introduz o volume, uma imagem de Byron completamente diversa da de Augusto. Confira-se, por exemplo, nesse sentido, o final desse seu texto: “E há mais um motivo para reler Byron: os defeitos de sua poesia decorrem de uma exuberância que é muito difícil de encontrar nos melhores poetas da modernidade. Onde Byron peca por excesso é justamente onde o poeta moderno, na maioria das vezes, peca por escassez. Numa era em que alguns dos poetas mais representativos cultivam uma depuração formal que tende ao silêncio, tratando a palavra como significante vazio, é salutar nos depararmos com esta abundância de opiniões, atitudes, posturas, com frequência contraditórias, num poeta que nunca colocou o amor à literatura acima da paixão pela vida, para quem escrever sempre foi, acima de tudo, dizer algo a respeito de si próprio e do mundo” (BRITTO, 2003, p. 45). Curioso é observar que, tal como seu antecessor concretista, Britto também imprime suas concepções e valores estéticos nessa construção de imagem, o que, provavelmente, se faz sensível também quando se consideram suas soluções de tradução.

Dessa maneira, a “teoria dos erros”, enquanto tática de revisão de valores que permitiria a Augusto se mostrar em sintonia com o momento atual e com as mudanças que esse momento tem por trás de si, revela-se apenas o nome novo de um processo que, na verdade, veio permeando não só sua trajetória, como também a de Haroldo: a progressiva incorporação, ampliação, retificação e aclimatação, no contexto brasileiro e dentro do que a era exigia ou permitia, da lista, ou do *paideuma* de Pound.

De fato, já em 1998, Haroldo declarava, em entrevista à revista *Cult* :

É claro que eu tenho uma influência muito definida, nesse particular, do Pound. Mas há também diferenças, algumas vezes até bastante grandes. [...] Pound nunca compreendeu o barroco. [...] O barroco é algo fundamental para mim, com suas várias literaturas, Sor Juana Inés de La Cruz, Gregório de Matos e a herança hispanoamericana. Eu tenho outras leituras de interesse que Pound não teve. A poesia hebraica, por exemplo, que estudei por seis anos. Também entrei por uma vanguarda alemã que nunca interessou especificamente ao Pound. Ele tinha as preferências dele, os provençais, Dante, aquela linha de língua inglesa que está no *ABC da literatura*, os gregos e latinos, sobretudo Catulo e Horácio, Propércio e a linha coloquial, irônica, do simbolismo francês. Esse é o grande contorno. Não apreciava Petrarca, não apreciava Virgílio, apreciava Ovídio. Embora, nesse particular me considere um aluno desse paideuma poundiano, eu me interessei por poesia russa, que não esteve no endereço de Pound. Então eu posso dizer que tenho um paideuma meu, instigado, inspirado na idéia de paideuma que Pound veicula...”(CAMPOS, H., 1998b, p. 20-21).

De modo que podemos compreender a “teoria dos erros” de Augusto como nada mais que uma forma sua de nomear o exercício de uma certa crítica ao *paideuma* de Pound – como bem testemunham os exemplos, citados anteriormente, com que ilustra a teoria –, sem deixar de ser poundiano – algo que fica patente, por exemplo, no modo como Pound se faz a referência constante, atuando mesmo como uma verdadeira baliza da aproximação que Augusto constrói, no ensaio “Dos cantos de Byron ao gato de Keats”, outro dos paratextos incluídos em *Entreversos*, entre os dois poetas traduzidos no volume.

Mas o que me parece fundamental é ver nessa “teoria” o signo mesmo de um deslocamento de lugar: o do discípulo que, tendo aprendido a lição do mestre, faz-se agora ele próprio mestre. Nada melhor, penso eu, para fazer sentir a mudança de posição – de protagonistas da vanguarda a ícones da tradição (de vanguarda) brasileira – vivenciada tanto por Augusto como por Haroldo diante do tempo, entre a suposta era das demandas e a das permissões, do que a “teoria dos erros” e as demais manobras aqui referidas.

E, se tal é a visada que lançam Augusto e Haroldo sobre essa mudança, a questão que se nos impõe é a de qual seria a de poetas-tradutores, como os aqui representados por nossa amostra, que, lidando com os mesmos problemas, dentro do mesmo horizonte cultural e

ideológico, tem ainda que se haver – como ônus ou como bônus – com aquilo que lhe foi legado pela geração concretista.

Explorando a face tradutora de Ana Cristina Cesar, vimos que, seja pelo que a era permite ou demanda, essa visada recusa a militância, enquanto ação programática. Sabemos, porém, que enquanto a poeta se exercitava, em moldes não totalmente distantes daqueles legados por seus antecessores, na prática da tradução *stricto sensu*, fazia, alimentada por ela, de sua própria criação uma espécie tradução *lato sensu*, sinalizando-nos assim os contornos de um modo alternativo de relação com a tradição, de atuação no campo, de intervenção cultural.

Ouvindo, por outro lado, os poetas tradutores de nossa amostra, pudemos conhecer particulares e nuances de suas práticas tradutórias e, conseqüentemente, conhecer as bases da política de tradução da geração contemporânea.

Resta-nos, portanto, configurar de modo mais nítido esse modelo alternativo de intervenção cultural via tradução, e creio que o melhor modo de fazê-lo, já que nos debruçamos sobre algo ainda em processo, seja por meio, e tomo aqui emprestadas palavras de Josely Vianna Baptista num ensaio sobre a poesia de José Kozler, de uma “imagem quase-síntese, quase ícone da poética” (BAPTISTA, FARIA, 2003, p.388) de uma geração.

4.2 A musa não se medusa: Josely Vianna Baptista e a *Musa paradisiaca*.

Há certamente mais de uma razão para corporificar a imagem possível do modo como a geração contemporânea vivencia o trânsito a que me referi no item anterior num trabalho como a antologia *Musa Paradisiaca* de Josely Vianna Baptista e Francisco Faria (FIG. 6). Descontadas, aí, porém, aquelas, quase inexprimíveis, razões dos afetos e dos acasos que enlaçam um livro e seu leitor, penso que são, antes de tudo, duas ideias presentes no texto de apresentação do volume que, em primeira instância, me fazem ver aí a possibilidade dessa imagem representativa.

Ao abrir este trabalho com a discussão da poética de tradução de Ana Cristina Cesar – musa, de certa forma, ponta de lança desta geração que tem na outra ponta a musa outra que é Josely –, reconhecemos ali, como já mencionamos mais de uma vez, a recusa à militância como traço característico de seu posicionamento no quadro de sua época, aspecto que se reiterou no exame posterior das entrevistas dos demais autores de nossa amostra. Contudo, em “Larga janela para um nebuloso horizonte”, texto de apresentação ao *Musa paradisiaca*, Luis Dolhnikoff, também poeta, crítico e tradutor, vê, ao contrário, como

verdadeira razão de ser e como verdadeiro caráter da página de arte e cultura que dá origem ao livro justamente a “militância política”.



FIGURA 6 – Capa do livro *Musa paradisiaca*

Dolhnikoff, e soma-se aí a essa primeira a segunda ideia a que me referi, abre seu texto comparando a página semanal “Poesia-experiência”, do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, conduzida entre os anos de 1956 e 1958 por Mário Faustino, e a, também semanal, mantida por Josely e Francisco Faria ao longo de cinco anos consecutivos nos jornais *Gazeta do povo*, de Curitiba e *A notícia*, de Joinville (FIG. 7 e 8). Assim o fazendo, contrasta também os momentos que deram ensejo a ambas e, desse modo, justamente o intervalo temporal que se estabelece entre as duas gerações aqui em foco.

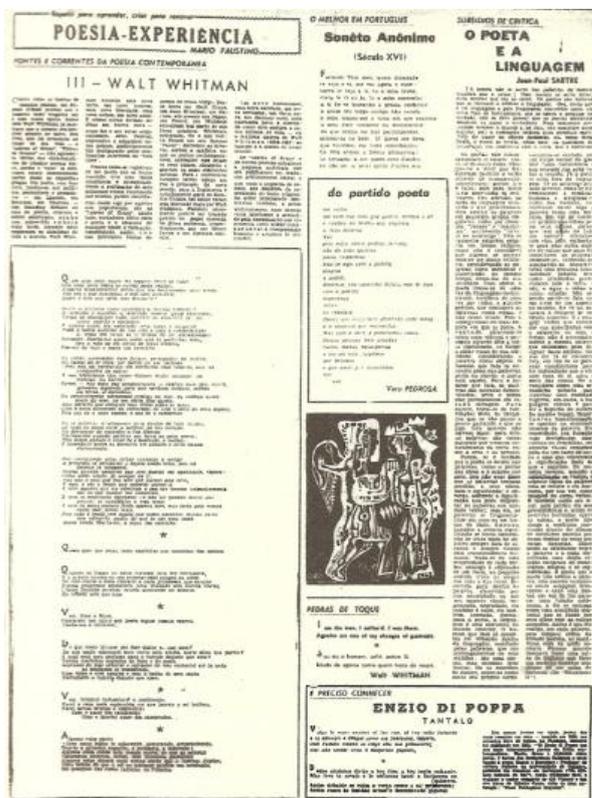


FIGURA 7- Fac-símile da página *Poesia-experiência*
 Fonte: FAUSTINO, 2004, p.16



FIGURA 8- Fac-símile da página *Musa paradisiaca*
 Fonte: BAPTISTA, FARIA, 2003, p. 677

A partir disso, indaga “quais as questões que, em plenos anos 90, fariam surgir uma nova página de jornalismo cultural autoral de grande fôlego, se porventura ainda existisse tal *demanda?*” (BAPTISTA, FARIA, 2003, p. 9, grifos meus)⁷³, atribuindo à *Musa* e à iniciativa de seus autores não só o mérito da constatação dessa demanda como também o da materialização subsequente do meio de começar a supri-la.

Parece-me então instigante para o encaminhamento de nossas reflexões pensar por que caminhos o apresentador do volume considera viável falar, quanto à *Musa*, em uma ação cultural movida por uma militância política e como resposta a uma demanda de época, quando todos os nossos raciocínios anteriores levavam ao pensamento contrário, de que a geração dos anos 80-90 recusa a militância e é protagonista de uma era mais inclinada às permissões que às demandas. Ainda que possamos admitir que tais observações sejam mais produto do olhar que lança o prefaciador sobre a obra prefaciada do que dos atributos a ela inerentes, não podemos nos esquecer de que a instância prefacial, quando assumida, como é o caso, por autor que não é o mesmo que os da obra, não deixa de ser, por isso, tradução de uma avaliação se não equivalente, no mínimo endossada por eles. Isso, creio, é ainda mais válido no caso da *Musa*, uma vez que a edição do volume se faz pelos próprios autores, ambos proprietários da Mirabilia, casa pela qual se publica a antologia. Além disso, Josely e Francisco Faria não escondem suas relações amistosas com Dolhnikoff, a quem dedicam duas das matérias da página e a quem não poupam elogios, reconhecendo nele a figura de “um poeta maduro” cuja presença poética no Brasil tem importância “inversamente proporcional ao reconhecimento desse fato”⁷⁴. Podemos então, penso, assumir sem risco de maiores equívocos a visão que tem Dolhnikoff da *Musa* como sendo a que a própria *Musa* tem de si mesma.

Mas é pouco justificar a eleição desse trabalho como objeto-imagem da relação da geração contemporânea com seu tempo apenas pela provocação suscitada pelas duas referidas ideias. Na verdade, considerado o percurso que leva à produção do volume, podemos vê-lo, mais que isso, como espécie de síntese ou ponto de convergência de várias das questões de que vimos tratando até aqui.

⁷³ A partir desta, todas as citações deste capítulo do livro *Musa paradisiaca: antologia da página de cultura (1995-2000)* serão indicadas apenas pelo número da página.

⁷⁴ São essas as palavras com que Josely e Francisco Faria respondem, em entrevista que concedem, em 2006, a Edson Cruz e convidados, à questão “*Por falar em lugar comum, como você vê a poesia brasileira hoje? Há algum lugar incomum nela?*”, mencionando como “lugar incomum” justamente o trabalho de Dolhnikoff. (BAPTISTA; FARIA, 2006, não paginado)

Antes de mais nada, *Musa* é o periódico que alcança o formato do livro, mobilizando por isso mesmo tanto o flagrante do instante – considerado, é claro, o intervalo da contemporaneidade que se mede entre o início e o fim da veiculação de seus textos nos jornais em que foram originalmente publicados – próprio de um, como também a perenidade e o alcance de um público mais amplo, próprio do outro. Aliás, é em atendimento a essas duas “demandas”, a de estender a um público mais amplo e a de perenizar os conteúdos das páginas, que, esclarece-nos a “Nota dos editores” com que se abre o livro, se organiza o volume. A “Nota” informa ainda que, embora tendo sofrido nova revisão, os textos publicam-se na íntegra, tal como foram efetivamente editados para *Musa* enquanto página de cultura (tendo sido somente suprimidas e/ou atualizadas as notas às matérias), num gesto que de certa forma chancela no livro o retrato do estado de abertura e dinamismo próprios do periódico em seu período de vigência, ao mesmo tempo que reitera, num momento posterior, boa parte das escolhas que se efetuaram então.

Por isso mesmo, *Musa*, enquanto periódico que alcança o formato do livro, encarna perfeitamente, na figura de seus idealizadores e mais particularmente na de Josely Vianna Baptista, o perfil da geração contemporânea aqui tomada como referência: aquela que “tem tempo de janela” suficiente efetuar o livre trânsito – não só na qualidade de publicados, mas também na de publicadores – entre os dois tipos de veículos e conseqüentemente o desejável percurso, a que nos referimos no capítulo anterior, pelas instâncias de legitimação.

Esse trânsito, porém, no caso da *Musa*, guarda algumas particularidades. Lembremo-nos de que, segundo o esquema sugerido por Ronald Polito e de certa forma endossado por boa parcela dos demais autores da amostra em suas respostas à questão 8 de nossa entrevista, livros e cadernos ou suplementos de jornais comporiam um mesmo grupo, quanto ao público alvo e perfil das amostras tradutórias neles divulgados, mais amplo no primeiro caso e mais “canônico” no segundo, ao qual se oporia o grupo constituído pelas revistas de poesia, de público mais restrito, mas mais abertas à experimentação tradutória. *Musa*, porém, enquanto periódico, guarda, sem dúvida, mais proximidade com o perfil de funcionamento das revistas literárias do que com o dos ditos suplementos de jornais, se considerado, como veremos, o conteúdo mesmo da página. Não é a toa que Ademir Demarchi, em seu já aqui mencionado artigo “Protopoetas e orgulho da influência” (2006), não deixa de incluí-la, ao lado de *Medusa*, *Babel*, *Inimigo Rumor*, *Sibila*, a eletrônica *Agulha* e outras, no inventário que faz das publicações que, dando espaço à tradução, contribuem para as tentativas de renovação da poesia brasileira, via outros modelos. Nesse sentido *Musa* pode, aliás, ser considerada uma iniciativa precursora do progressivo e intenso surgimento, nos anos

seguintes (fins dos 90 e início dos anos 10 do século XXI), de revistas literárias e culturais, fenômeno considerado por Kathrin H. Rosenfield num artigo publicado na *Folha de São Paulo* em 2003, como o de “uma verdadeira inflação do gênero”.

Ao mesmo tempo, e justo por circular em jornal, dirige-se certamente a um público mais amplo do que o das revistas de poesia, sem contudo atingir a amplitude quantitativa pressuposta pelo esquema de Polito, que parece ter em mente o padrão de circulação dos suplementos de jornais de maior tiragem como a *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo* ou o *Jornal do Brasil*, cuja esfera de circulação é inegavelmente mais larga que as de *Gazeta do povo*, de Curitiba, e de *A Notícia*, de Joinville. Não deixa de ser interessante notar, porém, que enquanto aqueles jornais assistem a um progressivo empobrecimento de seus cadernos culturais (basta considerar, por exemplo a passagem do “Folhetim” da *Folha de São Paulo*, para seu sucessor, o “Mais”, e, ainda, a transição do “Mais” para o atual “Ilustríssima”), nestes, através da *Musa*, o modelo anterior é resgatado com novo vigor e num eixo cultural, o que não deixa de ser significativo, alternativo ao eixo Rio-São Paulo. Nesse sentido, não é inviável dizer, ainda, que a iniciativa de Josely e Francisco Faria reedita uma ambiência, em termos de jornalismo cultural, de alguma forma similar àquela por sob a qual não só foi possível o surgimento de uma página como a “Poesia-experiência” de Faustino, tão bem lembrada por Dolhnikoff, mas que também permitiu aos poetas do concretismo veicular a sua própria produção e inflamar os debates e polêmicas que marcaram sua intervenção.

Já enquanto livro, a *Musa*, por sua vez, vem à luz, como já dissemos, pela Mirabilia, editora conduzida pelos próprios Josely Vianna Baptista e Francisco Faria e que não pode ser senão considerada, a julgar pela natureza de suas publicações e por seu reduzido catálogo, como um dos exemplos talvez mais significativos e singulares, no contexto atual, daquele tipo de casa editorial que se propõe não só como um espaço alternativo ao esquema prioritariamente mercadológico das grandes editoras, mas também como lugar privilegiado para dar vazão a projetos personificados dos autores que publica. A *Musa*, obviamente, fica muito mais à vontade e coerente consigo mesma num espaço como esse, em que certamente tanto a experimentação tradutória como a visual, próprias de sua concepção mesmo quando página de jornal, são nitidamente valorizados.

Mas, se considerarmos ainda mais uma vez o esquema proposto por nossos poetas-tradutores, é no livro, segundo bem nos advertem Horácio Costa e Júlio Castanõn em suas respostas à Q8, que se pode tomar contato com uma amostragem mais extensa e representativa do trabalho de um tradutor. É claro que ambos se referiam aos inúmeros

trabalhos seus e de outros tradutores que se concentram na obra de um autor em particular ou de vários, nas antologias. Não deixa de ser interessante pensar, contudo, e vai aí mais uma razão para o enfoque privilegiado da *Musa* aqui, que ela, em seu formato de livro, acaba nos oferecendo, no plano tradutório, por mosaico, uma amostra especialmente significativa do trabalho de Josely, enquanto, no plano mais geral da intervenção cultural, quero crer que nos dará, metonimicamente, e também por mosaico, uma imagem do próprio modelo de atuação proposto pela geração contemporânea.

Por fim, cumpre assinalar que, tal como nos informa mais uma vez a “Nota dos editores”, o trânsito da *Musa* do jornal para o livro não se fez de forma integral, seja por questões de espaço ou porque algumas das matérias não foram conservadas nos arquivos do jornal. Interveio, pois, no ato da organização do livro, a necessidade de uma seleção que, ainda de acordo com a nota, “privilegiou as entrevistas e as matérias de tradução de peças inéditas no Brasil” (p. 7). *Musa* faz-se, então, uma imagem em perfeita consonância com os propósitos deste trabalho, que tem como objeto a tradução de poesia e por método de investigação também a entrevista, algo que se acentua, ainda, pelo fato de que, excetuando-se apenas Cláudio Daniel e Paulo Henriques Britto, todos os demais autores de nossa amostra têm voz e vez nas matérias da *Musa* transpostas para o livro, alinhando, portanto, sua amostragem com aquela com a qual já vínhamos lidando.

4.2.1 Entre sins e não: a musa haroldiana em *Musa paradisiaca*

Não creio que seja absurdo demais, embora reconheça o risco da generalização, dizer que se a musa de Ana Cristina Cesar é mais augustiana, a de Josely Vianna Baptista é certamente uma musa haroldiana., pelo menos a julgar por certas “analogias de subjetividades” que se esboçam, por exemplo, quando se leva em conta a óbvia inclinação, num e noutro caso, para a pesquisa e atuação tradutória em âmbitos linguísticos e culturais similares àqueles prestigiados por esses seus respectivos predecessores concretistas, ou ainda o espaço concedido pelas autoras, no escopo de seus trabalhos aqui investigados, a cada um deles.

Como vimos, é exclusivamente sobre Augusto que fala Ana Cristina em seus textos sobre tradução. É na figura dele que ela trava seu “ajuste de contas” com a geração concretista. O poeta-tradutor não está, obviamente, fora da *Musa paradisiaca* de Josely e Francisco Faria, mas, enquanto seu irmão Haroldo protagonizou quatro matérias na página de cultura paranaense, três das quais reproduzidas na antologia em livro, Augusto comparece em

apenas uma e discorrendo bem mais sobre seu trabalho criativo que tradutório. É também diferente o tom das autoras em seu trato com estes protagonistas da geração anterior. Vai do discurso irritado de Ana Cristina ao quase “zen” de Josely. Sabemos, contudo, que sob o que transparece nesses seus modos de expressão há também “sins” e “nãos” tácitos, como aliás ocorre também com os demais poetas-tradutores de nossa amostra.

Um dos “nãos” mais evidentes de Josely, e que curiosamente é um “sim”, ainda que relativo, no caso de Ana Cristina, manifesta-se justamente na forma com se apresentam suas traduções, sobretudo aquelas publicadas em livro. Já frisamos por diversas vezes que um dos impactos mais sensíveis da atuação tradutória concretista na geração posterior é adoção quase unânime, desde então, da prática de exibição, em paralelo à dos textos-produto das traduções, de textos outros, relativos ao processo tradutório. Ainda que em graus bastante variáveis, quase todos os poetas-tradutores aqui estudados dão claras demonstrações disso em suas publicações. E, se a tendência geral da geração de poetas-tradutores contemporâneos é, como vimos, a de reservar para cada uma dessas facetas de seus trabalhos lugares diferenciados (recusando, portanto, a indistinção entre autor e tradutor pregada pelos concretistas), quase todos endossam, na prática, o ponto de vista assumido por Paulo Henriques Britto quando, valorizando o lugar do tradutor como o do organizador, do compilador, do antologista, afirma que:

O que nós tradutores devemos reivindicar, portanto, não é o *status* de autores, e sim mais visibilidade dentro da nossa atuação específica. [...] o tradutor deve afirmar-se no lugar que lhe cabe no livro: o aparato paratextual. Ninguém mais indicado para redigir a introdução, notas, posfácio ou orelha de um livro do que a pessoa que dedicou meses de seu tempo à tarefa de transpô-lo para outro idioma (BRITTO, 2007, p.203).

Josely Vianna Baptista é exatamente a exceção, dentro do grupo aqui analisado, nesse aspecto. Em seus trabalhos de tradução publicados em livro, o espaço dos paratextos é frequentemente cedido a outros autores. É o caso, para ficar apenas com exemplos no âmbito da poesia, de *Caribe Transplatino* (1991), antologia de poesia neobarroca cubana e rioplatense editada pela Iluminuras, volume com organização e o prólogo de Nestor Perlongher e texto das orelhas assinado por Jorge Schwartz; ou ainda de *Lamê* (1994), antologia bilíngue de textos de Nestor Perlongher que sai pela editora da Unicamp com seleção e prólogo de Roberto Echavarren. Em ambos, a marca da visibilidade da tradutora é discreta, atesta-se somente pela estampa de seu nome na folha de rosto e na ficha catalográfica dos volumes.

Algo semelhante se verifica até mesmo naqueles trabalhos que se publicam por editoras mais abertas a experimentações e projetos autorais. É o caso de *Rastros de Luz* (2004), de Coral Bracho, editado pela Mirabilia em parceria com a Olavobrás, em que, mais uma vez é outro autor, Adolfo Castañón, quem faz o texto de apresentação, cujo teor é, aliás, integralmente dedicado ao comentário da obra da poeta mexicana, sem qualquer alusão à atuação de Josely como tradutora. Neste volume, contudo, a visibilidade de seu trabalho é um pouco maior. Primeiro porque, ao contrário do formato normalmente adotado nas edições bilíngues, que dispõe o original na página à direita e a tradução à esquerda, *Rastros de Luz* dá destaque às traduções, que vêm num primeiro bloco do livro, seguidas, num bloco posterior, pelos originais impressos em tipos menores. Além disso, é a tradutora quem assina as orelhas do volume, com um texto, inclusive, que é visivelmente um reaproveitamento de sua matéria sobre Coral Bracho publicada em 1998 na *Musa*. Ainda assim, pode-se certamente dizer que Josely é, entre os poetas da amostra, a que dá a ver seu trabalho de forma mais “limpa”, praticamente só na fatura mesma dos textos traduzidos.

A adoção desses formatos em que a visibilidade da tradutora é restrita poderia até ser justificada por imposições próprias do exercício profissional da atividade, intensa, como sabemos, no caso de Josely. Afinal, a despeito dos notáveis avanços nesse aspecto nas últimas décadas, a regra geral do mercado editorial, principalmente nas editoras de perfil mais comercial, é ainda a da quase invisibilidade do tradutor. Entretanto, os exemplos listados aqui, principalmente esse último, em que em que Josely é também a responsável pela coordenação editorial do projeto, não deixam dúvidas de que esta é uma opção deliberada. Parece-me ser, antes de tudo, uma declaração tácita de que a disputa por esse espaço não é o interesse fundamental para a poeta-tradutora, mas o é, ao contrário, o de fazer de cada trabalho de tradução um espaço amplo de diálogo, não só no sentido daquele consubstanciado no produto tradutório em si, mas também nesse, que faz de cada volume uma realização de várias mãos e em várias vozes.

É aí, creio, que o “não” de Josely pode se converter num “sim”. A diferença marcante entre sua opção, quanto à forma de exibição do trabalho tradutório, e a de seu predecessor concretista Haroldo de Campos admite tanto a leitura da recusa, como também a da reverência, como se significasse que tudo a dizer sobre o modo de traduzir já tivesse sido dito e que, por outro lado, a tarefa agora é outra, a de estender ao máximo, dentro do horizonte possível do presente, a reflexão e, sobretudo, a prática haroldianas quanto à cultura e ao diálogo cultural.

Musa paradisiaca é, sem dúvida, espaço privilegiado de realização dessa ideia. Não é à toa que são para Haroldo os agradecimentos mais extensos do volume, que dão notícia do grande incentivo e apoio do poeta concretista ao projeto de reunir em livro as matérias publicadas em jornal. Por outro lado, este depoimento de Francisco Faria, transcrito por Dolhnikoff em seu texto de apresentação, não deixa dúvidas quanto à natureza das motivações que levaram à criação da página:

[...] Cada vez mais estávamos presenciando uma grande efervescência de idéias em torno de nós. Estávamos nos comunicando com muitos artistas e escritores. Certo dia notamos que vários desses diálogos eram legítimas preciosidades, que mereciam uma divulgação muito mais ampla do que aquele restrito ambiente privado. E a Jose [Josely Vianna Baptista], sempre que isso acontecia, dizia: “Nós tínhamos que publicar isso!”. A idéia da Musa [paradisiaca] nasceu como uma consequência natural da amplitude com que assumimos nossos trabalhos artísticos (p. 10).

Noutro trecho, Francisco Faria reforça o caráter dialogal da página e assinala sua proposta diferenciada frente à de outros cadernos culturais:

[...] A idéia da página é trazer semanalmente aos leitores informação cultural, com substância e discussão. E dar espaço aos artistas para contar algumas idéias que lhes ocorrem. Eu, por exemplo, estou meio cansado de suplementos culturais em que a tônica é a opinião do articulista, e em que os trabalhos dos artistas viram mero pretexto para que o infeliz exponha suas idéias. Este tipo de jornalismo cultural virou uma praga. Começou com um erro de interpretação infame daquela idéia de que bom jornalismo é o que forma opinião. Ou seja, um certo tipo de redação hoje no Brasil acredita que é justamente a opinião do redator que deve formar e informar os leitores (p. 12).

Nesse sentido, a antologia de Josely e Francisco Faria segue a mesma tendência verificada nos volumes da produção tradutória em livro da poeta-tradutora, nos quais, como mencionamos, a voz do outro é fundamental. Mas, numa inclinação, por outro lado, contrária àquela que se manifesta nessa mesma produção, *Musa* deixa em tudo visível a marca autoral de seus idealizadores e sobretudo a de Josely.

Nesse ponto é bom que digamos que o volume se organiza em três seções, a principal, de “Poesia, prosa e idéias” e mais duas, respectivamente dedicadas às artes plásticas e à cultura ameríndia. Na primeira, é Josely quem conduz a maior parte das entrevistas, assina a maioria dos textos produzidos em torno delas e é ainda quem, no caso de escritores estrangeiros, faz a tradução de suas respostas e da amostragem de seus textos literários. Nessa parte a intervenção de Faria é mais ocasional, situação que se inverte porém na segunda parte, em que se estampam entrevistas com artistas plásticos e alguns de seus trabalhos visuais. Já a terceira, também com participação mais marcante de Josely, oferece uma amostra do

resultado de seu projeto de divulgação de poéticas indígenas das Américas, materializado na coleção *Cadernos da Ameríndia* (1996), impressa na Tipografia do Fundo de Ouro Preto.

Essa divisão reflete, é claro, as vertentes privilegiadas do trabalho artístico de cada um dos condutores da página, que aparecem assim de modo distinto e ao mesmo tempo amalgamadas. Aliás, um aspecto bem lembrado por Dolhnikoff e ao qual merecia ser dada uma atenção especial – o que não farei aqui por questões mesmas de foco – é justamente a maneira como a união dos trabalhos individuais de Josely como poeta e de Francisco Faria como artista plástico – união esta consubstanciada tanto nas instalações e exposições realizadas por eles em conjunto, como na elaboração de publicações tais como, para mencionar apenas alguns exemplos, o já aqui referido *Rastros de Luz*, ou ainda o *Sol sob nuvens* (2007), que reúne num único volume a produção poética de Josely⁷⁵ até então, e a própria *Musa paradisiaca*, tanto a página quanto a antologia em livro, nos quais o projeto gráfico é assinado por Faria – oferece uma resposta contemporânea para a questão, deixada em aberto desde a intervenção concretista, dos percursos possíveis para a poesia visual. Não deixa de haver aí, na forma como Josely Vianna Baptista e Francisco Faria processam a articulação entre o verbal e o visual, outra ordem de esforço dialogal e tradutório, num sentido também privilegiado pela geração anterior.

A marca da intervenção autoral de Josely e Francisco Faria na *Musa* vai além, contudo, da simples divisão de tarefas dentro da sequência das seções e páginas do livro. Materializa-se sobretudo no modo como essa intervenção se dá, a cada momento, e, principalmente, como um todo. É aí que, no caso de Josely, percebemos os efeitos da musa haroldiana.

4.2.2 “A poesia é uma questão de tradução, não de comentário”

A poesia, mais do que a prosa, é em sem dúvida o objeto preponderante na seção “Poesia, prosa, idéias” da *Musa paradisiaca*, o que de certa forma inverte o painel que nos dá a listagem da produção tradutória de Josely em livro, mais longa no âmbito da narrativa em prosa. É que a prosa em *Musa*, que obviamente não exclui os textos literários nesse formato, é

⁷⁵ A propósito disso, veja-se, inclusive, o que diz Augusto de Campos, no texto das orelhas do livro: “Nestes últimos anos, os poemas de Josely Vianna Baptista perfazem como poucos esta conjunção, que se expande em projetos como o presente, com a colaboração da arte gráfica de Francisco Faria. Fazendo convergir as duas perspectivas – a das poéticas não-verbais e a da linguagem barroconovista –, Josely encontrou um módulo muito pessoal de expressão: um idioleto verbovisual que vem desenvolvendo desde os seus primeiros livros, em princípios dos anos 1990...”

majoritariamente prosa, no sentido de conversa, sobre poesia. É em torno da poesia e a partir dela que gravitam e fluem majoritariamente as “ideias”. Como “a poesia é uma questão de tradução, não de comentário” (p.176), diz-nos Josely citando Ford Madox Ford numa das matérias da *Musa*, a tradução, não só a do texto de poesia em si, mas também a das ideias, tem um grande espaço e um grande papel no livro.

Nas matérias de *Musa*, então, aparece de modo também invertido aquele traço marcante da produção tradutória em livro de Josely. Ao contrário do silêncio e da intervenção menos marcada da tradutora é palavra de Josely que leva ao texto traduzido. Isso se dá sobretudo de duas maneiras: ou por meio dos ensaios de sua autoria que acompanham as traduções, ou por sua atuação na condução das entrevistas com os autores. Há, porém, formas bastante diversificadas de compor esse arranjo básico – ensaio + entrevista + traduções (seguidas com frequência dos originais) – das matérias, o que certamente dá um dinamismo à página e ao livro.

A matéria dedicada a Coral Bracho, por exemplo, compõe-se somente de um ensaio – que por sinal é a matriz, como já mencionamos, do texto da orelha do volume publicado mais tarde, em 2004 – e das traduções dos três poemas que ilustram a produção da poeta mexicana. Já nas matérias sobre José Kozer e Roberto Echavarren o arranjo básico vem completo, na sequência referida acima. Em outros casos, o texto traduzido inclui-se no corpo do próprio ensaio, como na matéria sobre Severo Sarduy, em que a tradução de um dos sonetos do poeta figura como mote e abertura do texto de Josely, ou naquela sobre Walter Savage Landor em que, ao contrário, o texto ensaístico culmina e termina com a exibição de exercício tradutório desenvolvido a duas mãos por ela e Leminski.

Mas é sobretudo no interior desses ensaios, em sua linguagem, em seu conteúdo e no modo como fluem que vamos sentir a marca particular de Josely que dá o tom da *Musa*. Não se ocupam eles da exposição de bastidores, detalhes ou princípios do processo tradutório, assim como são raridade, nas matérias, notas às traduções, que ocorrem apenas em situações eventuais. Portanto, reitera-se aí também o “não”, já verificado nos livros em que atua como tradutora, de Josely à metodologia tão cara a Haroldo.

A matéria desses ensaios, coisa que também não está ausente nos trabalhos de tradução dos poetas concretistas, é, então, sobretudo a atuação, o conjunto da produção e os traços do trabalho estético dos autores em foco – *a partir da leitura de Josely*. Essa leitura, porém, se não dispensa de todo o aparato emprestado pela experiência dos irmãos Campos – Josely é extremamente sensível à materialidade dos textos e não esconde, quando discorre sobre as linhagens dos autores em foco, uma leitura da tradição bastante tributária da leitura

haroldiana – parece muito mais interessada em espelhar a imagem do outro, fazendo com que suas “ideias” e modos de expressão vazem pela voz da ensaísta-poeta-tradutora, do que em moldar, segundo critérios e valores próprios, a imagem literária desse outro, como é comum na prática concretista. Não nego, com isso, é claro, que alguma projeção da autoria de Josely se processe aí, nessa leitura. Pelo contrário. Ressalto apenas, porém, o que me parece ser prioritário nesses seus textos. Na verdade, o que creio resultar desse movimento é uma voz que, sendo a de Josely, passa a ser também a do outro, de outros, numa dicção que é própria, mas também híbrida e aberta. Na já aqui referida matéria sobre Coral Bracho, por exemplo, lê-se:

Foi esse rumor constante de rio corrente, flexuoso, que acompanhou de perto minha leitura dos poemas de Coral Bracho. Nas imagens esboçadas, quase sempre presentes brotos, rebentos, formas involucradas que desabrocham, e inflorescências, cápsulas de orquídeas e colmos de bambus, peles soltas de cobra e camaleões [...] recortes, fatias do mundo se insinuando ao olhar com um rigor quase maneirista. Feito feixes que se adensam em reserva de signos, ou fascículos que se engavalam desfiando-se em raízes (radicelas), sob a terra ou aéreas - como as águas alucinadas de Néstor Perlongher (p. 449).

Nesta outra, referindo-se justamente ao *Águas aéreas* de Néstor Perlongher, assim se expressa Josely:

Nos poemas de *Águas aéreas* percebemos, em primeiro plano, o sensualismo da linguagem, o “teatro de matérias” (Deleuze), uma espécie de dissipação verbal [...]. Desmesura atrevida, choque entre preciosismos e vulgarismos, vocábulos dançando sua castidade em guetos, ‘virgens sobre consolos de chumbo’, misturas “bastardas”, imagens postiças – uma língua travessa que vai brocando, com luxos de artifício, a assepsia da página (do discurso) bem comportada, saturando a linguagem comunicativa [...]. Velaturas recobrem o referente, em *Águas aéreas* movediço, cambiante, fluido, e aqui o traço erótico surge transfigurado em êxtase quase místico (na senda do Eros cognoscente de Lezama Lima...) (p. 131-132).

E, de modo semelhante, no texto em que discorre sobre o trabalho do cubano José Kozer:

Traços de uma sinuosidade barroca, o gosto pelos contrastes da imagem, um sensualismo tátil que deriva de penugentos bulbos de veludo vegetal à urbanidade quebradiça da cambraia engomada sobre uma salva de prata; miniaturas de círculos concêntricos – gotas grossas de chuva sobre um lago chapado – e parênteses (como as pontes de Monet) que parecem querer evitar a dissolução da imagem (do discurso) em borrões: traços nítidos na escritura imagética de José Kozer... (p. 336) .

Nesse sentido é que vejo seus ensaios, nessas matérias, também como uma forma de tradução e, por essa via, um dos vínculos possíveis da *Musa* de Josely com a musa

haroldiana. Afinal, é também marca característica da ensaística de Haroldo, num dos lances próprios de sua *hybris* de tradutor, o apropriar-se do discurso do traduzido e o fazer do próprio discurso um amálgama de vozes alheias. Aquilo, porém, que em Haroldo é a aplicação sistemática do método, o controle do acaso próprio do Projeto, em Josely é, ao que tudo indica, tão-somente desejo de diálogo, tentativa de conexão.

Por outro lado, muito mais notável e sensível na linguagem com que a autora tece seus ensaios é o modo como ela absorve a poesia, as ideias e a leitura como experiência – e sobretudo como experiência do encontro concreto. Experiência da conversa, do diálogo, com outro poeta, com outros textos. Não deixa de ser curioso notar, nesse sentido, certa semelhança, não só quanto ao objeto de interesse, mas também quanto à experiência relatada, entre este início da matéria que Josely conduz, na *Musa*, sobre Matsuo Bashô e o depoimento de Haroldo de Campos, que reproduzimos na nota de número 55 à p. 116 do capítulo anterior, a respeito do aprendizado do idioma japonês. Diz a autora:

Há alguns anos resolvi fazer um curso de japonês na Universidade Federal do Paraná para traduzir um haikai a partir do original. A professora, muito simpática, achou um pouco excessivo que eu passasse meses assistindo a suas aulas apenas para traduzir um poema de três linhas. Com o tempo, [...] ela foi entendendo que, por meio daquele exercício poético, o que eu queria mesmo era ter alguma percepção súbita sobre um rapaz japonês que, aos 38 anos, resolveu morar sozinho em frente a uma plantação de bananeiras, uma *bashô-on*.

[...] aquele rapaz, como o mestre aconselhava, transformou-se no nome do lugar que escolheu para viver: Bashô. (p. 170)

Enquanto, porém, no caso de Haroldo, a ocorrência de relatos como esses se dá no âmbito de espaços mais franqueados ao depoimento, como nas entrevistas, sendo nos ensaios restrita e episódica, já que aí prevalece o racionalismo construtivo próprio da militância do Projeto, nos textos de Josely para a *Musa* a experiência é um componente fundamental. Exemplar nesse sentido é o ensaio “Noite insular, jardins invisíveis: revisitando a Havana de Lezama Lima”, em que a autora perfaz no texto a memória de seu percurso, quando de uma de suas viagens a Havana, “pelos trilhas do autor de *Paradiso*”. Experiência – de vida e de vidas literárias – e linguagem criam aí uma alquimia muito singular, como se contata nesses recortes:

Ali do lado fica El Pátio, o restaurante onde o poeta gostava de degustar um vinho branco com *torrejas*, observando uma velha palmeira real, a árvore nacional de Cuba, despontar atrás da teoria de colunas no outro extremo da praça.

Foi justamente nesse largo da Catedral que o fotógrafo Chinolope, nascido em 1932 e uma figura lendária no arquipélago caribenho, fotografou Lezama Lima passeando com o escritor argentino Julio Cortázar

(1914-1984). [...] Durante um jantar compartilhado com Esperanza Piñero e Francisco Faria no Hostal Valencia, em Habana Vieja, em novembro de 1995, Chinolope entregou-me a foto, inédita, de um Lezama já gordinho passeando com um jovem e espigado Cortázar pelo empedrado da Plaza de La Catedral. A foto foi tirada em 1963, três anos antes de Lezama lançar sua obra-prima, *Paradiso*, e ano em que Julio Cortázar deu à estampa sua *História de cronópios e de famas*. [...]

Depois de meu percurso pelas veredas do poeta, numa mesa de El Patio raspo o gelo do daiquiri com uma *giraldilla*, pressentindo que a catedral da imagem pode se abrir a qualquer momento, e sinto-me estranhamente em casa, distraidamente imersa no crepúsculo insular [...]

Fragmentos a su imán, diria outra vez Lezama, se revisse o encontro entre o poeta, o cronópio e o fotógrafo, adormecido no tempo circular e desperto, agora, pelas redivivas musas da memória, entre viagens reais e (eras) imaginárias. (p. 93-97)

É essa mesma alquimia que marca a grande parte dos ensaios de Josely para a *Musa*, dos quais dou aqui, por questões de espaço, apenas mais uma amostra, para que se sinta, contudo, um dos aspectos que considero mais notáveis, como marca autoral, no livro. A primeira passagem é o início do já referido ensaio sobre Severo Sarduy e a segunda o trecho final do ensaio sobre Walter Savage Landor:

Traduzi este soneto italiano de Severo Sarduy num dia de inverno em que a chuva desfiava sem parar seus fios cinzentos e o mundo em volta parecia flutuar num sossego de sonho. Original e tradução ficaram perdidos entre outros papéis, até que tempos atrás, lendo uma entrevista do monge budista Daiju [...], lembrei-me do soneto, talvez por associá-lo ao clima *zazen*: a beleza da luz desenhando os reflexos sobre os objetos, sobre o corpo do amante (refratado pela hipereposição à mirada solar do outro), e o mormaço sensual da cena, aquele sossego dos sentidos tocados pela lucidez da beleza que vem de dentro. Um entrelaçamento de signos adjetivos (p. 122).

No outono de 1989, um pouco antes de sua morte, Paulo Leminski [...] apareceu com este poema de Landor nas mãos, desafiando-me a fazer sua tradução, mantendo a métrica, as rimas e as sutilezas de sua tessitura poética. Estávamos envoltos, na época, na atmosfera das *Imaginary Conversations*, cuja primeira edição é de 1846. Líamos os diálogos de Landor numa edição de 1914, totalmente trilhada pelas traças. Imersos em conversas sobre poesia, o tempo, a vida e tudo o que é fugaz, acabamos fazendo esta bitradução simultânea do poema de Landor. Não tivemos a intenção de fazer nenhuma tradução “definitiva”: as duas opções, girando livres na órbita do original, tentaram preservar, em seu jogo de irradiações, a precisa simetria verbal deste poema-síntese do selvagem e rebelde Savage (p.120).

Na verdade, quando me deparo com momentos como esses da ensaística de Josely, não consigo não pensar em sua própria poesia e no que diz dela, por exemplo, Leda Tenório da Motta, nesta passagem da resenha que faz ao primeiro livro da poeta, *Ar*, de 1991:

É notável verificar [...] Que essa é uma poesia que significa ao mesmo tempo a trama do significante e agudezas expressivas. Que a vontade de expressar iguala ou supera a vontade de construir, modificando o programa concreto. Que com certos versos de Josely estamos na vida [...]. Que há um experimentar o mundo, não obstante a face espectral da palavra ali exposta⁷⁶.

Lendo isso, impossível não relacionar o modo como Josely opera em seus trabalhos esse resgate da experiência e as reivindicações de Ana Cristina e Paulo Henriques Britto, contra o racionalismo concretista, pelas “sensações sentimentais” e pelos “aspectos da condição humana” ou ainda, só para ficar com alguns exemplos, certos depoimentos de Rodrigo Garcia Lopes⁷⁷, nos quais lista a emoção (unida à técnica), a inquietude e a vitalidade como ingredientes fundamentais para a boa poesia. Há mesmo aí um elo ao qual não se pode negar o traço geracional.

Por outro lado, essa aproximação, na obra de Josely, nos *modus operandi* dos fazeres poético, tradutório e crítico, não deixa de ser uma certa reedição de algo também marcante na poética de Haroldo de Campos, muito embora os resultados, nos três domínios, sejam visivelmente diferentes em cada um dos casos.

E, se a musa de Josely nos ensaios de *Musa paradisiaca* é, como a haroldiana, erudita, culta, se criva o texto de referências e imprime nele, quase tanto como Haroldo, constelações de leituras, dissolve, com a vivacidade emprestada pelo Régistro da experiência, o tom excessivo, muitas vezes pedante, porque programático e autocentrado, do discurso do poeta concretista, para substituí-lo por um tom em que em que prevalece um equilíbrio sensível entre o *eu* e o *outro*.

4.2.3 Entrevistar, conduzir, traduzir

Esse equilíbrio aparece de forma ainda mais nítida nas entrevistas que compõem as matérias da *Musa paradisiaca*. É que as perguntas elaboradas por Josely não só levam em conta, como não poderia deixar de ser, informações prévias sobre a atuação e os interesses dos autores entrevistados, como também refletem questões que permeiam o próprio trabalho da

⁷⁶ A resenha, intitulada “Sem luvas: a poesia de Josely Vianna Baptista”, foi publicada originalmente no periódico de cultura de Curitiba *Nicolau*, n. 42, 1992. Parte dela foi reproduzida nas notas ao volume *Sol sobre nuvens*, de Josely Vianna Baptista (2007, p.153-154), de onde se extrai a citação acima.

⁷⁷ Como o que se Régistra à p. 277, do ensaio “Poesia hoje: um check-up”, incluído em *Artes e ofícios da poesia* (1991).

entrevistadora – isso, se considerarmos apenas o que ocorre no interior de cada uma das matérias em si.

A experiência, porém, facilitada pela reunião em livro, da leitura do conjunto delas revela que há, alinhavando-as, um habilidoso trabalho de orquestração de vozes, algumas até dissonantes. “Contra o caos” – mas sem projeto, nem programas – a musa “faz música”. Essa é também a impressão de Heloísa Buarque de Hollanda que, no texto que se imprime nas orelhas do volume *Régistra*: “Com modulação própria, cada um dos autores mantém sua autonomia, mas como no jazz, estabelecem fortes conexões entre si”. Essas conexões são fruto exatamente do modo como Josely conduz as entrevistas, reincidindo em certos tópicos e, sobretudo, transportando informações, levando as vozes de uns ao encontro das de outros, promovendo confrontos, sem que haja enfrentamentos, deixando que as discussões e eventuais polêmicas brotem, sem assumir, contudo, uma postura polemista.

Na verdade, lendo essas entrevistas e mantendo o paradigma de raciocínio empregado quanto aos ensaios, é quase impossível não pensar que, em seu étimo, “traduzir” é “conduzir”, “transportar de um lugar para outro” e que é justamente isso o que faz Josely Vianna Baptista, no campo das ideias, ao entrevistar os autores nas matérias de *Musa*. Assim, as entrevistas, no livro, tal como os ensaios, podem ser também pensadas como traduções, e creio que assim o fazendo abrimos uma via eficaz para a compreensão do tipo de intervenção cultural que *na e pela Musa* se efetiva.

Antes, porém, é preciso que se diga que, como seria mesmo inevitável, projetam-se nas respostas e, é claro, também nas perguntas, certas particularidades do momento em que se realizam e se dão à estampa essas entrevistas. O intervalo, coberto pela página de cultura de Josely e Francisco Faria, dos cinco últimos anos do último milênio encerra justamente o trecho de inflexão da curva que desenha a trajetória das mudanças de que falávamos no item anterior, e cujos efeitos conduzem à suposta re-visão de conceitos do Augusto de *Entreversos*. As entrevistas captam, então, o impacto e a efervescência das teorias do pós-moderno e do multiculturalismo, as discussões geradas pelo processo da globalização e, em menor escala, pelo neoliberalismo da era FHC (Fernando Henrique Cardoso). Tudo isso, que os dez anos iniciais do novo milênio trataram de digerir, pensar e repensar, reajustar, retificar e, até mesmo, naturalizar, está ali, pontuando, pressionando e bordejando o discurso dos autores que falam na *Musa*.

Entretanto, se a prosa da *Musa* é sobretudo sobre poesia, e se, como quer Josely, “poesia é uma questão de tradução”, a questão maior que emerge das falas desses autores não é outra senão aquela que, a partir também das falas dos autores de nossa amostra e da análise

que delas fizemos, revelou-se naturalmente: a questão da tradução como forma de diálogo, tomado num sentido amplo, multidirecional, e concebido como forma de buscar alternativas para os impasses da criação.

Se voltarmos, então, àqueles motivos primeiros que me fizeram tomar a *Musa* como imagem privilegiada do contemporâneo e da versão contemporânea da transição que ele abriga, diremos que a “demanda” que faz com que brote uma página de cultura como essa é a demanda por diálogo – mas num sentido que vai além daquele sinalizado pelo depoimento, transcrito por Dolhnikoff, de Francisco Faria. O diálogo que me parece estar em jogo, como foco de discussão e como método mesmo de discussão é aquele que se faz possível – ou se pergunta o que é possível – numa época em que a lógica típica da modernidade, a da tradição da ruptura, atingiu um inegável esgotamento e em que as polaridades próprias da estrutura do campo literário parecem não mais serem assumidas nem funcionar da mesma maneira.

Nesse sentido, vejo como sintomático o fato de que a pergunta mais recorrente – embora articulada com diferentes modulações e formulações – nas entrevistas conduzidas por Josely, diga respeito justamente àquilo que seria, digamos assim, a “matriz” da poesia na trajetória dos entrevistados. Já dissemos aqui antes que é natural que, numa entrevista, se indague, a um autor de quem se quer dar uma imagem, a quem se quer apresentar, quais seriam suas “influências” ou que conjunto de fatos ou acontecimentos o teria levado à prática da poesia.

Quando penso, porém, na história dessas motivações no caso de Augusto e Haroldo de Campos, ou melhor, na forma que essa história assumiu, no caso deles, ao passar à História – até mesmo por força da insistência com que eles próprios fixaram, ao longo do tempo, a versão que conceberam para ela –, não tenho como não achar que a recorrência da pergunta de Josely, e o resultado geral que brota dela, nas respostas dos autores, traduzem uma mudança significativa.

Qualquer um que se depare com narrativas como essas, de Haroldo ou Augusto, vai reconhecer rapidamente como o discurso deles, de fato, tal como pontuava Ana Cristina Cesar nos “Bastidores da Tradução”, “se expressa dentro de uma estrutura coerente de valores pró/contra” (CESAR, 1999, p.403). Quase sempre o inimigo se encarna na figura histórica da Geração de 45, como constatamos, por exemplo, logo de início no depoimento que Haroldo dá, em 1991, em conferência proferida no México a convite de Horácio Costa, sobre sua

trajetória de poeta⁷⁸. Mas é possível considerar, ainda, outros *fronts* de combate, sob outras perspectivas. Leda Tenório da Motta, por exemplo, em seu *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século* (2002), analisa a oposição que se estabelece, quanto ao ponto de vista crítico e historiográfico, entre os grupos formados em torno das revistas *Clima* e *Noigandres*, abordando o embate entre Haroldo de Campos e Antônio Cândido quanto ao “sequestro” do Barroco na *Formação da Literatura Brasileira* e a polêmica entre Roberto Schwarz e Augusto de Campos a propósito do poema “Pós-tudo”⁷⁹.

O fato é que, no que quer que se encarne esse opositor, o que está em jogo são, como diz Dolhnikoff no texto de apresentação da *Musa* a propósito do horizonte de atuação da página de Mário Faustino – que é também o dos poetas concretos –, os “grandes embates pelos quais passava então a cultura brasileira, às voltas com as questões do vanguardismo x retaguardismo, do popular x erudito, do nacionalismo x cosmopolitismo, do engajado x alienado, do artesanal x industrial, do verbo x imagem” (p. 9). Todas as tomadas de posição dos Campos, nesse cenário, estão fortemente balizadas por parâmetros claros, que se definem e se decidem entre os pólos desses e/ou de outros pares. E se, como vimos anteriormente, ambos procuram assimilar, cada qual a seu modo, o fluxo das mudanças ocorridas “entremilênios”, não foi certamente abandonando de todo a tática do confronto, com que sempre deram processo à sua atuação. Quanto a isso, aliás, o próprio *Entreversos*, como vimos, dá excelente testemunho.

Percorrendo, porém, as entrevistas realizadas por Josely para a *Musa paradisiaca*, o que me parece é que, se há ainda polaridades em jogo – as citadas por Dolhnikoff, reformulações delas, ou outras – a “estrutura coerente” dessas polaridades revela-se, contudo, esgarçada, como se perdesse algo mesmo de sua própria coerência. Assim, as perguntas reincidentes de Josely sobre como surgem o poeta e o interesse pela poesia na história dos entrevistados parecem-me trazer em seu bojo a necessidade de enfrentamento do vácuo que se instaura a partir dessa constatação e, conter, por isso, em seu reverso, outras questões maiores, tais como a de qual o sentido da prática de poesia e qual a função do poeta na contemporaneidade, ou ainda e, sobretudo, a de como se dá o ingresso no campo literário e a constituição do autor-poeta nesse campo, minado em suas oposições estruturais.

Como impressão geral eu diria que a reação dos entrevistados é a de não mais assumir como opções exclusivas os pólos de quaisquer que sejam as oposições. Ao contrário,

⁷⁸ Confira-se, nesse sentido, sobretudo a seção “A difícil alvorada”, do texto “Da poesia concreta a *Galáxias* e *Finismundo*”, incluído em *Depoimentos de Oficina* (2003), p. 15-58.

⁷⁹ Confira-se a respeito sobretudo o capítulo “Quando é ‘Pós-tudo’?” (MOTTA, 2002, p. 43-87).

o movimento de seus discursos me parece ser o de buscar algum lugar alternativo – próprio, pessoal e individual – no intervalo do espaço aberto entre os extremos dessas polaridades.

Não penso, contudo, que seja produtivo, dada a extensa pluralidade de vozes e visões cobertas pelas matérias da *Musa*, exibir uma demonstração disso a partir de um inventário exaustivo das respostas dos autores que ali se manifestam, embora também não seja inútil aludir a elas eventualmente. Mas, se de fato partimos do princípio de que entrevistar é traduzir, e de que é justamente isso que faz Josely nessas matérias, creio que acompanhando a própria movimentação de suas perguntas já teremos um reflexo, um duplo vertido noutra voz, do conjunto dessas respostas, suficiente por si só para levar a tal conclusão. Além disso, é sensível, nas manobras pelas quais conduz as entrevistas, que a busca desse lugar alternativo é também uma busca da própria entrevistadora e que parece ser mesmo sua intenção, quando faz certas perguntas a seus entrevistados, colocar à prova, testar se ainda valem e funcionam, os raciocínios duais.

Vejo esse último aspecto, por exemplo, na forma como Josely propõe, em nota bem haroldiana, ao poeta uruguaio Roberto Appratto, esta questão, em cuja resposta observa-se claramente a opção por um ponto médio, por um modo de pensamento liminar:

JVB – *Nesses tempos de poesia pós-utópica, entre “a neotradução mallarmeana da sintaxe estrutural e a tradição fortemente ibérica, a da metáfora, de áurea herança barroca” (como diz Haroldo de Campos em seu livro O arco-Íris Branco), a que linhagem você se filiaría, com que poética pensa que sua poesia tem mais afinidades eletivas?*

RA – A frase de Haroldo de Campos parece correta como bigeminação: se for reduzida, tudo ficaria entre sintaxe e metáfora, que é o mesmo que dizer entre metonímia e metáfora. Portanto, poderia ter sido proposta desde sempre, e não só nestes tempos “sem receitas”[...]. Mas ocorre que ambas podem mesclar-se: as *Galáxias* do Haroldo, texto para mim absolutamente espetacular, são um bom exemplo de metaforização logopaica que desliza por blocos (em vez de deslizar por palavras ou frases isoladas, como “*Un Coup de Dés*”); além disso, quem seguir qualquer um dos dois caminhos de maneira consciente não pode evitar a noção mesma de estrutura, de composição que informa por si mesma. [...] Minha poesia, embora tenha passado por muitas fases em vinte anos, [...], nunca perdeu (creio) a fidelidade a essa limpeza estrutural e a essa exigência de informação permanente. Cada livro é um exercício de complicação e aumento de riscos dentro da linguagem e de sua prática. Se a questão é entre o significante e o significado, elejo o significante, ou melhor, o significado feito significante contínuo (p. 394-395).

Por outro lado, a inclinação da própria Josely por alternativas que se formulem como a média entre pontos extremos se mostra perceptível já nas diversas modulações daquela pergunta de base, sobre o processo que dá lugar ao poeta, a que venho me referindo. Se elas levam em conta, como é mesmo inevitável, a questão das leituras de formação, das

influências e das relações com tradição, muitas vezes revelam também uma Josely interessada em algo anterior, o “ponto zero” do processo – *feelings*, percepções, a experiência mesma que desperta para a poesia – a contrapor-se, equilibrando a balança, ao peso da “cultura”.

Ao propor, por exemplo, a questão “Quais os maiores fetiches do ‘feiticeiro’ Antônio Risério?”(p.114), ouve do poeta uma resposta que espelha justamente essa opção por um lugar alternativo entre os pólos em jogo: “minha poesia”, diz ele “é feita, obviamente, de tudo o que vi, li, ouvi, e vivi – real ou imaginariamente” (p. 114).

A mesma fluidez entre fronteiras e limites aparece neste segmento da entrevista com Carlos Ávila, em que a pergunta de Josely busca essa mesma fórmula equilibrada, ao mesmo tempo em que revela também aí, nas entrevistas, a incorporação de elementos da experiência pessoal que vimos se manifestar em seus ensaios:

JVB - *Quando eu era menina, morava no interior do Paraná, numa cidadezinha com uma só rua principal por onde passava a boiada noite adentro, com um cinema cujo chão vinha abaixo com os faroestes do John Ford e que tocava música caipira sem parar pelo alto-falante, mais uma igreja que todo santo dia colocava no ar músicas sacras, às seis da manhã e às seis da tarde. Nesse cenário, eu passava as tardes lendo Júlio Verne, Machado de Assis, gibis, Conan Doyle, Flaubert, Dostoiévski, numa rede cercada também pela estridência das cigarras. Foi aí que percebi a poesia evaporando dos livros para a vida, os limites entre realidade e ficção quase invisíveis naquele lugar de lavradores, terra vermelha e tempestades. E você, Carlinhos, que veio de uma família de poetas, vivendo entre as nuvens e os subterrâneos de Minas, como foi que se aproximou da poesia?*

CA – *Minha experiência – ao contrário da sua – é bastante urbana, numa casa de cidade grande, com aparelhos modernos como a TV e a “radiola” desde cedo [...]. Nascido na “casa poética dos Ávila” (Haroldo de Campos *dixit*) eu não poderia deixar de me influenciar pelo clima intelectual mas, curiosamente, cheguei à poesia por meio da música (gostaria de ser músico, sou bom ouvinte de MPB antiga, jazz, música erudita...). Da música popular dos bons tempos da Tropicália foi um pulo para descobri Oswald de Andrade e depois todo o trabalho maravilhoso dos (então) chamados poetas concretos. Isso em torno dos meus quinze anos (p. 166).*

Vemos que urbano e rural, repertório “intelectual” e cultura popular, realidade e ficção, poesia e música, pares tantas vezes postos em conflito em nossa história cultural, circulam aí mediados pela experiência da vida e da leitura. Entrevistadora-tradutora, Josely transporta o depoimento de Ávila para a proposição de pergunta similar, dirigida desta vez a Cláudia Roquette-Pinto, somando a ele o colhido na entrevista com Rodrigo Garcia Lopes:

JVB – *O poeta Carlo Ávila, numa entrevista a Musa, disse que se aproximou da poesia quando tinha uns 15 anos, “através da música [...]”. Já o bardo londrinense Rodrigo Garcia Lopes disse que encontrou a poesia a partir da experiência do estrangeiro [...].E com você, Cláudia, como foi que você e a poesia se descobriram? (p. 215)*

A narrativa com que Cláudia Roquette-Pinto responde a essa pergunta é longa e, por isso, evito reproduzi-la aqui por inteiro. Parte da reminiscência de um desejo de escrever que é descrito como uma de suas fantasias infantis e culmina no *insight* que ocorre à poeta aos 21 anos:

CRA – [...] Mas foi só com 21 anos, exatamente no dia do meu aniversário, que eu tive o *insight*. Morava sozinha, e estava sentada na varanda do apartamento pegando um sol de inverno e pensando no que eu ia fazer da vida. Já vinha escrevendo, desde sempre, escrevendo “coisas” que não sabia nomear e nem poderia considerar como poemas. E não sei se foi o impacto da idade, ou o quê, mas de repente ficou claro para mim que o que eu queria era escrever poesia. (p. 215)

Já a face outra dessa mesma pergunta – a que procura captar as linhagens a que se vinculam esses autores, as “afinidades eletivas”, expressão diversas vezes empregada por Josely, que movem suas leituras, a forma como cada um deles opera com o lastro da tradição – e que é ainda nuançada em outras questões orientadas pelo mesmo problema, como a, também recorrente, que solicita dos entrevistados algum tipo de diagnóstico do quadro da produção poética tal como se desenhava à época, não revela muito mais do que aquilo que pudemos constatar, por outros caminhos, no capítulo anterior.

Há variações de graus e formas diferentes de se referir a isso, mas é evidente que, no caso brasileiro, a tradição moderna e sobretudo aquela mais recente, encarnada na figura da vanguarda concretista, é ao mesmo tempo paraíso e inferno das musas desses autores. Paraíso, porque a maioria deles não esconde suas referências nessa mesma tradição, e inferno, justamente porque, por isso mesmo, parece difícil desvencilhar-se dela para abrir caminhos novos⁸⁰.

No horizonte de uma época na qual o recurso à tática do confronto puro e simples, ainda que alguns autores esbocem em seu discurso expressões de recusas, parece pouco produtiva ou de pouco interesse, a inserção na tradição e no campo literário carrega para os contemporâneos o peso extra de não mais poder se dar simplesmente por meio da tomada de decisão entre pólos claros de oposições claras. Por outro lado, esse mesmo peso traz também

⁸⁰ Tem-se um exemplo de problema similar, no âmbito da literatura argentina, no ensaio de Néstor Perlongher, “Novas escrituras transplatinas”, incluído na *Musa* (p. 126-129). Ali, discorrendo sobre a influência de Borges sobre seus sucessores, Perlongher, anota: “Outro crítico argentino, Nicolás Rosa, refere-se a esta verdadeira dominação: ‘A sombra de Borges estendeu-se sobre toda uma geração de escritores (...) ou sobre nossos grandes poetas que não viveram à sombra de Borges, mas que sofreram a sombra de Borges’. Como libertar-se do peso dessa sombra? Nicolás Rosa conclama: ‘Começemos a esquecer Borges’”.

consigo alguma dose de leveza, já que suas decisões, abertas às experiências de vida e de leitura, se veem livres do jugo das imposições de movimentos ou grupos.

Nesse sentido, não deixa de ser curioso pensar que quando, no caso concretista, se especula a história do poeta na direção daquele “ponto zero” que tanto interessa a Josely, o que se encontra, no tempo anterior ao tempo dos embates e combates, é uma reminiscência que, ao contrário do que revelam os depoimentos aqui citados (e outros tantos colhidos pela *Musa*), nos quais a experiência pessoal e intransferível do sujeito se faz tão marcante, vem já sob a chancela do coletivo, do “grupo”, revelando uma espécie de preparação intuitiva para o serviço militante que mais tarde a era viria a demandar. É o que se constata neste trecho de entrevista concedida em 2008 por Augusto de Campos:

Já contei algumas vezes que, quando éramos crianças, Haroldo, talento precoce, escrevia contos. Eu, um ano-e-meio mais moço, fazia desenhos a partir de histórias-em-quadrinhos. Meu pai, achando graça, mandou fazer um carimbo, “Escritório Irmãos Campos”, com o qual Régistrávamos as nossas “criações”, que vendíamos às nossas vítimas – os parentes mais próximos, de preferência os tios. Mais tarde, Oswald (e não Ôswald como dizem agora horrorosamente) nos deu, em 1949, a Haroldo e a mim, que tinha 18 anos, um dos últimos exemplares da 1ª edição do “Serafim Ponte-Grande”, com a dedicatória: “Aos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, firma de poesia”. (CAMPOS, A., 2008, p.8)

Fato é que é essencialmente paradoxal a relação dos contemporâneos com o legado da cultura e, justamente por isso, a tradução, como operação intrinsecamente dialogal e também paradoxal, figura como instrumento privilegiado de ação e de intervenção cultural para esses autores – e me refiro, recuperando a distinção já empregada aqui antes, não apenas à tradução *stricto sensu*, mas também e sobretudo à tradução *lato sensu*, aquela que se dá, como vimos no caso de Ana Cristina Cesar, também no plano da criação.

Nesse sentido, o movimento da musa-tradutora-entrevistadora Josely é, mais uma vez, revelador. Há uma visível recorrência de certos tópicos nas questões de suas entrevistas que, estabelecendo uma relação de continuidade com os problemas levantados por aquela pergunta de base e por aquelas outras a ela relacionadas, faz conduzir a reflexão no sentido das possíveis alternativas, tal como se manifestam no fazer dos autores entrevistados, que se vislumbram como caminhos de enfrentamento dos impasses da criação poética contemporânea – algumas das quais, como não poderia deixar de ser, são também alternativas que a própria Josely mobiliza como poeta. Em praticamente todos esses casos, essas alternativas envolvem algum tipo de diálogo, de “operação tradutória”, no sentido estrito ou lato.

Não sem razão, uma parte significativa da prosa, da conversa conduzida na *Musa* por Josely, gira em torno de temas como os diálogos entre poesia e artes visuais e poesia e música, discute as trocas possíveis nas fronteiras da alta cultura e da cultura de massa, problematizando-as com o contraponto da chamada “cultura de entretenimento” ou, ainda, envereda pela questão da etnopoiesia e do horizonte aberto pelos intercâmbios com as manifestações culturais indígenas – sempre através do expediente de por em “teste” os velhos pares ou novas reformulações deles e, muitas vezes, efetuando aqueles transportes de ideias, a que aqui já nos referimos, de uma a outra entrevista, de um a outro diálogo.

Em todos esses casos, enquanto procura “traduzir”, mapeando, o panorama das alternativas exploradas por seus pares, Josely Vianna Baptista (e também, eventualmente, Francisco Faria), ressaltam, com suas questões, o próprio aspecto “tradutório” dessas alternativas – considerado aí o sentido lato do termo – estimulando, com isso, respostas que se construam também nessa perspectiva. Veja-se, por exemplo, como Francisco Faria investiga, com essas questões (a primeira proposta a Carlito Azevedo e a segunda a Julio Castañón Guimarães), como se processam as formas de diálogo entre diferentes códigos, na poesia dos dois autores:

FF – *Carlito, vejo entre os jovens poetas brasileiros um interesse crescente em dialogar com as artes plásticas, de maneira principalmente temática, num Régistro diferente do da poesia visual. Em seu livro As banhistas você sobrevoa Cézanne, Ingres, Rothko, entre outros, como referências visuais. [...] Qual é o fascínio que as artes plásticas exercem sobre você? Você acha que isso pode ser uma tendência mais ampla, como sugeri antes?* (p. 190)

FF – *Música, principalmente o jazz, e pintura. Parecem ser duas de suas paixões, com aparições recorrentes em seus poemas. Quando sua poesia busca imagens nessas outras artes, você procura estabelecer uma relação da linguagem poética com as linguagens musical e plástica?* (p. 440)

Já com esta pergunta, dirigida a Ademir Assunção, Faria provoca uma resposta que desenvolve o tema das relações entre alta cultura e cultura de massa:

FF – *Ademir, “La primera pregunta es: ¿qué es más macho?,” alta cultura ou cultura de entretenimento?*

AA – [...] As referências culturais se cruzam, se interpenetram com muito mais rapidez. Esse jogo de deslocamentos de contextos, das possibilidades de cruzar Pound com Jimi Hendrix no contexto da cultura de massas me fascina. Talvez o jogo esteja mais pesado atualmente – o sistema se armou depois da grande rebelião dos anos 60. Há algum tempo se falava em cultura de massas. Hoje o termo vem sendo substituído por cultura de entretenimento porque a indústria cultural virou um grande negócio. Claro que existe um esquema milionário para enfiar toda espécie de lixo goela abaixo dos “consumidores”. [...] Por outro lado, o conceito de “alta cultura”

me parece caduco. Frank Zappa, Jimi Hendrix, máscaras rituais de tribos africanas, cantos fúnebres de índios Caiapó são alta ou baixa cultura? Quando se fala em alta cultura, tenho a impressão de que são intelectuais se referindo à cultura européia, branca, “macha”. [...] (p. 178)

Por fim, a questão dos diálogos com culturas indígenas, além de ser o foco de toda a terceira parte do livro, atravessa também a entrevista de Josely com o poeta e contista paraguaio Jorge Canese – cuja escrita utiliza a língua indígena como elemento de estranhamento, mesclando-a ao espanhol – e, só para ficarmos com mais um exemplo, dá o tom também desta pergunta dirigida a Roberto Echavarren:

JVB – *Considero que existe uma outra tradição esquecida, que deveria ser incorporada ao corpo da literatura brasileira (aqui caberia melhor o termo “oratura”): as manifestações verbais das culturas indígenas das Américas. No Brasil, foi lançado recentemente um livro importante para os estudos de etnopoiesia, Textos e Tribos, de Antonio Risério. Você acompanha o que vem sendo feito nesta área nos EUA?*(p. 71)

Do mesmo modo penso que pode ser compreendida a abordagem, igualmente recorrente nessas entrevistas, do tema do neobarroco. Território de inegável aproximação entre a musa haroldiana e a musa de Josely, o neobarroco vai entrando na “prosa” da *Musa* inicialmente apenas por meio das respostas dos entrevistados – como uma das tendências por eles detectadas na poesia contemporânea – a questões que solicitam seu diagnóstico do momento atual. É o que ocorre, por exemplo, numa das entrevistas a Régis Bonvicino (p. 34) e também em uma das concedidas pelo uruguaio Roberto Echavarren (p.66). Valendo-se então de seu expediente usual, Josely passa a partir daí a conduzir o debate sobre o tema, confrontando as diferentes posições a respeito, ou ainda, como nos outros casos, dando realce à qualidade mesma de “dispositivo” tradutório, seja no sentido do diálogo que estabelece com a tradição, seja na forma como esse diálogo passa à própria linguagem do poema, do conceito de neobarroco. É o que se vê na sequência dessas duas perguntas, dirigidas a Carlito Azevedo:

JVB – *No final de As banhistas, há um belo poema dedicado a Severo Sarduy, um poeta de dicção neobarroca. Embora a poética barroca tenha legado uma rica tradição à poesia nas Américas, existem opiniões bem diversas acerca do neobarroco entre nós. Só aqui na Musa, por exemplo, já ouvimos opiniões opostas, como a do poeta mineiro Carlos Ávila (“Confesso que não nutro grande simpatia pelo neobarroco na poesia [com raríssimas exceções], que a meu ver faz uso de uma ornamentação clichê...), do poeta paulista Régis Bonvicino (“O neobarroco se propõe como profundo e assume a ilegibilidade como vantagem”) e do poeta uruguaio Roberto Echavarren (“Não acredito que o neobarroco se assuma como profundo, já que enfatiza a dobragem e o desdobramento de*

superfícies”). Como você vê essa série de visadas divergentes sobre o neobarroco?

[...]

JVB – *Orbitando ainda nesse campo semântico do neobarroco... Num texto publicado recentemente no jornal OccaM (Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, maio 1996), o poeta e estudioso do barroco Affonso Ávila diz o seguinte: “Não sou daqueles que acham que o barroco é uma questão de corsi e ricorsi e que a cultura seria dividida em dois parâmetros; um dionisíaco, barroco, e outro apolíneo, clássico”. Essa oposição, quando se fala em poéticas neobarrocas – especialmente no que se refere ao caso brasileiro –, parece não levar em conta a “fusão entre barroco e retidão” de que você nos falou, citando exemplarmente aquele poema de João Cabral, “A Capela Dourada do Recife”. Que diferenças essenciais você vê entre o barroco clássico e seu avatar na América, o neobarroco?(p.189)*

De resto, a própria disseminação do tema ao longo das páginas da *Musa*, ou ainda o modo como essa “tendência” se faz representar na antologia na figura de vários de seus praticantes e simpatizantes, me parece reforçar o caráter do neobarroco como dispositivo de conexão latino-americana, evidenciando algo a que o próprio Haroldo de Campos viria a se referir, num texto de 2002 – o prefácio ao volume, organizado por Cláudio Daniel, Jardim *de Camaleões: a poesia neobarroca na América Latina* – ao afirmar que o conceito de “neobarroco”, no momento atual, “parece derivar no sentido de um pervasivo “transbarroco” latino-americano” (CAMPOS, H., 2004, p. 16).

Por fim, como não poderia deixar de ser, a tradução *stricto sensu*, como tema, para além da já referida tradução em si de vários textos, tem também largo espaço nas matérias do livro, tanto nos ensaios como nas entrevistas, que dão ambos visibilidade não só a iniciativas de tradução de textos estrangeiros para o português, mas também às de difusão de poesia brasileira no exterior. É o que se constata não só por uma série de referências esparsas a tradutores estrangeiros da poesia brasileira (como por exemplo Roberto Echavarren, que verteu o *Catatau* de Leminski), mas sobretudo na matéria, conduzida prioritariamente por Francisco Faria, dedicada a Chris Daniels (Nova York, 1956), que foi o tradutor de textos da própria Josely publicados em território norte-americano e que verteu ainda brasileiros como Régis Bonvicino, Murilo Mendes, Cruz e Souza e outros.

Destaco, porém, nesse conjunto, especialmente a matéria sobre Joan Brossa, que se faz, na verdade, basicamente em torno do comentário à publicação dos *Poemas Civis*, na tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides, e da “conversa internética” entre este último e Josely Vianna Baptista. Duas coisas me chamam a atenção aí: primeiro, a inclusão – ao lado do ensaio de abertura da matéria e da exibição de algumas peças, na versão dos dois poetas-

tradutores, do livro de Brossa – do ensaio “A poética resistência de uma língua na Catalunya” (p.471) e, segundo, a de uma tradução, da própria Josely, de poema de Jaume Pont, outro autor catalão, que é oferecida, como “um empático exercício tradutório” (p.474) a Polito e Alcides. Vejo nesses gestos tradutórios que se cruzam e se permutam a própria tônica e o modo de ser da *Musa* que, por extensão, já que ela é tomada aqui na qualidade de imagem representativa, faz-se também a tônica de ação e o modo de intervenção da geração contemporânea. Já quanto ao ensaio, creio que oportunamente nos remete à outra daquelas duas motivações iniciais que me fizeram ver na antologia de Josely e Francisco Faria a possibilidade dessa imagem representativa.

4.2.4 Musa militante

Luis Dolhnikoff, já o mencionamos aqui, vê, em seu texto de apresentação a *Musa paradisiaca* como “verdadeira razão de ser – e o verdadeiro caráter – da página de cultura” (p.13) a militância política.

Entretanto, faz com isso referência justamente ao que digo, por outro viés, ser a tônica e o modo de ser da *Musa*: um palco, uma arena, em que o diálogo, o dispositivo tradutório, tem lugar privilegiado. A manobra pela qual Dolhnikoff entende a iniciativa de Josely e Faria como militante é etimológica: o poeta parte da oposição entre o termo *idiotés* que, em grego, significa privado, particular e o termo *politikós* (de *pólis*, isto é, a cidade) lembrando que, para os gregos “só era possível haver vida inteligente na vida política, na vida pública, ou seja, na participação dos negócios da *pólis*” (p.13), para afirmar, assim, que a arte “é política ao conseguir comunicar-se com a cultura a que pertence – o que portanto não tem a ver com arte engajada” (p.13).

Situa então a década de 90, e a *Musa* nesse contexto, como um período de intensa atividade *politikós* no meio artístico, descrevendo uma movimentação que, como vimos, se prolonga e se intensifica ao longo desta primeira década do novo milênio:

Revistas especializadas, centros de estudo, encontros de discussão – ainda que não páginas de jornalismo cultural autoral – proliferaram mais ou menos distantes do foco da grande mídia. Tratava-se, em suma, da tentativa de os artistas deixarem de ser fornecedores de matéria-prima, seja midiática ou museológica, para voltarem a exercer eles próprios, diretamente, a dimensão *politikós* de sua arte. A diferença com os movimentos artísticos que marcaram o século XX até os anos 80 (exclusive), é que essa retomada, nos anos 90, não se constituiu num movimento, numa escola, nem se deu ruidosamente. Pois tratava-se, fundamentalmente, de uma reação *pragmática*...(p. 14).

De, portanto, uma militância *programática* migra-se então para uma militância *pragmática*, ou, talvez, melhor dizendo, recorta-se naquela o que efetivamente tem de *prático* e válido como forma de ação no presente. Fato é que tal fórmula é inegavelmente precisa para descrever aquilo que, já no caso de Ana Cristina Cesar, apontávamos como o reverso de sua recusa à militância concretista: a militância, visível também no caso de todos os demais tradutores da amostra, como atuação cultural fundada no diálogo.

Como exercício de uma militância *pragmática*, o modo de atuação da geração contemporânea obviamente não professa um programa, mas não deixa, por isso, de exercer uma certa defesa de princípios. É o que as páginas da *Musa* e o movimento, nelas, de Josely Vianna Baptista me parecem sutilmente revelar.

Primeiro, porque, em suas perguntas, Josely nunca abandona a ideia, pelo contrário, dissemina-a entre seus entrevistados, de que o fazer do poeta, sua *poiesis*, em quaisquer domínios que se exerça, deva ser essencialmente gesto de resistência, não contra grupos ou ideologias estéticas, mas no seio mesmo da linguagem. Veja-se, nesse sentido, como exemplo, as questões que dirige respectivamente a Carlos Ávila e ao cubano Antonio José Ponte:

JVB – ... *Que movimento [...] poderia comover as águas plácidas da palavra poética nessa época em que há uma invasão massiva da linguagem em sua função comunicativa, uma base trocadilhesca de linguagem de propaganda? Quem sabe buscar atalhos que escondem surpresas, faíscas de sentidos ocultos na cantilena dos jargões e clichês?* (p. 164)

JVB – *Você concorda com a visão de que a poesia guarda uma capacidade de resistência ética aos escolhos do cotidiano, é uma espécie, neste fim de milênio, de “reserva ecológica”, como dizia Paulo Leminski?* (p. 482)

Ou ainda, esta, dirigida ao uruguaio Roberto Appratto que assim ecoa, em sua resposta, o ponto de vista de Josely:

JVB – *“Para ser poeta é preciso ser mais que poeta”, já dizia o Leminski. Para você, o que seria esse “algo mais”, essa “outra coisa” que pode transfigurar a realidade e a linguagem comum e alcançar a fronteira do poético?*

RA – [...] penso nos poemas que escrevi e concluo que ser mais que poeta é alcançar um lugar na cultura que nenhum bom “desempenho” pode realizar, ou seja: saber que ser poeta é uma etapa que deve ser transgredida para poder cumprir-se. Se não for assim, ficamos aí, na média do consumo cultural. [...] (p. 395-396)

Mas é no referido ensaio que se inclui na matéria sobre Joan Brossa, o “A poética resistência de uma língua na Catalunya” que vejo enunciar-se o primeiro dos dois princípios que considero definidores do modo específico pelo qual a geração contemporânea exerce, com sua práxis, sua militância cultural. É que esse ensaio, a despeito de concentrar-se majoritariamente na história da língua catalã e da literatura nela produzida, me parece o fazer sobretudo por considerar essa história exemplar num momento em que a globalização, acenando com o risco de uma homogeneização em todos os sentidos e mais especificamente no campo da língua e da cultura, parecia ser capaz de minar justamente esse exercício da linguagem como gesto de resistência. É o que se percebe logo na abertura do texto:

Com a crescente tendência funcionalista ao uso de um código lingüístico de variabilidade mínima, o problema dos dialetos ou das línguas minoritárias se agrava. A globalização arrasta sua motoniveladora também em direção aos idiomas, que têm de resistir bravamente para não desaparecer. (p. 471)

É portanto em defesa da diversidade, cultural e linguística, que se coloca Josely Vianna Baptista, manifestando aí, embora de modo indireto, subliminar, um dos princípios-base do dispositivo tradutório pelo qual, como venho afirmando, se exerce a intervenção cultural da musa contemporânea.

Já o segundo dos dois princípios é dedutível principalmente de certas declarações que se colhem na *Musa* quanto ao neobarroco. Respondendo a uma questão de Josely sobre o tema, Roberto Echavarren afirma:

As vanguardas, com ou sem manifesto, recorrem, geralmente, a um modo de experimentação único, regado: recursos tipográficos, escritura automática, agramaticalidade, ou supressão da sintaxe etc. Como exemplos, basta considerar a poesia vanguardista de Huidobro ou a poesia concreta no Brasil. As poéticas neobarrocas, no meu entender, potencializam ou adensam o conjunto de recursos da língua, da aliteração até uma rica sintaxe. O poema pode incorporar o tom e mesmo os materiais do ensaio, e pode passar da exaltação mística à ironia e ao humor. Se as vanguardas são puristas, procuram isolar um recurso ou uma impressão, o poema neobarroco assume que contamina e mescla: aquilo que você, na pergunta anterior, chama de “traço híbrido, mestiço”. (p. 69)

Em direção similar vai este depoimento do cubano José Kozler, em seu diagnóstico da “literatura contemporânea dos trópicos”, tal como o solicita em sua pergunta Josely:

Não somos clássicos, não somos centristas. Reconhecemos que há muitos centros, que há centros em toda parte, que o corpo geográfico [...] está feito de centros numerosos, que, justamente por isso, tornam-se menos despóticos, estão menos inflados. [...] A presença de numerosos centros

implica na presença de muitos modos de expressão, muitos modos de buscar [...] o conhecimento, o reconhecimento de si e do outro, do outro em si mesmo e da diferença do si mesmo do outro nos demais. Um jogo entremesclado, liminar, dialético... (p. 347)

Creio que a *mescla* tal como aí a ela se referem os dois autores quanto ao caso específico das práticas poéticas ditas “neobarrocas”, pode ser tomada, por extrapolação, justamente como o segundo princípio defendido pela militância pragmática exercida pela geração contemporânea. Por tudo que vimos até aqui, quer se filie ou não à vertente neobarroca, cada um dos poetas contemporâneos estudados, mesmo que em graus diferentes e de maneiras diferentes, assumem, justamente por serem também tradutores, na linguagem do poema e na relação com a cultura, a mistura e a dialética entre o eu e o outro como formas de ação.

São, portanto, os princípios, relacionados em entre si, da *mescla* e da *defesa da diversidade*, ambos base do dispositivo tradutório, que me parecem definir a diferença essencial entre a militância *programática* vanguardista e a militância *pragmática* contemporânea.

4.3 Dos concretos aos contemporâneos: mosaico e *paideuma*

Uma das manifestações mais claras da ascendência da musa haroldiana sobre a musa de Josely é sem dúvida a assimilação, pela autora, de certas referências, termos e expressões caros a seu antecessor. É o caso, por exemplo, da designação “pós-utópico”, à qual Josely, na *Musa*, adere incondicionalmente para se referir ao momento contemporâneo.

O mesmo se dá com o termo “paideuma”, empregado por ela, por exemplo, quando assim se dirige a Maurício Arruda Mendonça – “*E a poesia de Delmore Schwartz? [...] Por que você o incluiu em seu paideuma, por assim dizer, poético/tradutório?*” (p. 301). – num uso da palavra quase como que equivalente ao de “lista de escolhas pessoais”, mas que não deixa de pressupor aquilo que, depois, virá na resposta do entrevistado. Arruda, que em suas declarações anteriores já havia feito certa crítica a Pound e negado, numa postura semelhante à de alguns dos poetas de nossa amostra, como Júlio Castanõn e Ronald Polito, uma conexão direta entre sua prática tradutória e sua prática poética⁸¹, rejeita o emprego do

⁸¹ Refiro-me à questão anterior da mesma entrevista, na qual Josely pergunta: “...para você tradução é também um caso de afinidades eletivas? Época de traduções = época pobre de poesia, como dizia Pound?” ao que responde Maurício Arruda Mendonça: “Vejo a tradução mais como escolha do que como afinidade. É claro que traduzo porque gosto de um determinado poeta. Sem dúvida curto o clima

termo por Josely, fazendo menção, em sua resposta, a outra nuance do conceito poundiano – a dimensão pedagógica: “Bom, eu não traduzo visando constituir um *paideuma*, isto é, um elenco de poetas que sirvam para a formação dos mais jovens. De fato, sou cético com relação a receitas para se escrever boa poesia” (p. 301).

O fato é que a intervenção da geração concretista certamente promoveu e naturalizou, entre nós, a referência ao célebre conceito poundiano, sobretudo na versão particular que a ele deram Augusto e Haroldo de Campos⁸², e, por isso mesmo, é difícil entabular qualquer diálogo sobre a prática de poetas-tradutores desde então sem que Pound seja referido na discussão. Portanto, o que o exemplo acima exhibe é, antes de mais nada, o efeito dessa intervenção, além, é claro, de constatar que a noção de *paideuma* pode mesmo ser tomada em mais de uma dimensão e encarada de mais de uma forma.

Mas, entre a adesão ao termo por Josely e rejeição a ele por Arruda ficam algumas perguntas: até que ponto, a noção de *paideuma* se prestaria a uma descrição do modo pelo qual geração contemporânea agencia sua relação com a tradição? Sob que condições e com que formas de apropriação, os contemporâneos re-Atualizariam, com sua prática, tal conceito?

Se partirmos do princípio de que o conceito de Pound envolve pelo menos três dimensões articuladas entre si, a histórica, a militante e a pedagógica, creio que podemos vislumbrar uma resposta para tais questões a partir de um contraste entre o modo como cada uma dessas dimensões é exercida na atuação da geração concretista e o modo como elas se exercem (ou não), entre os contemporâneos.

Pound, em “For a new *paideuma*”, afirma, como já mencionamos aqui, que o *paideuma* faz história, ressaltando o caráter “ativo” do conceito. Em literatura, é consenso, ou se “faz história” alterando, com uma nova práxis, o cânone, ou se integrando a ele ou, ainda, construindo uma narrativa que redunde na sua fixação e constituição. Augusto e Haroldo de Campos fizeram todas essas coisas. Orientados por uma concepção de linguagem poética que se definiu a partir de uma oposição clara à de outra tendência vigente – a da Geração de 45 –,

de Kerouac, as imagens de Rimbaud e o trânsito entre poesia e música de Patti Smith. Mas minha poesia não tem muito a ver com esses poetas. De qualquer forma, ocorre sempre um aprendizado, e isso é o que importa. Quanto a Pound, é preciso lembrar que ele era um polemista habilidoso. Ele acreditava que a polêmica era importante para produzir debates e mudanças na poesia de sua época. Contudo, não concordo com ele. A meu ver, todo acréscimo de informação sobre poesia é sempre bem-vindo. [...] A tradução não trava o poeta criativo, ela o estimula”. (p.300-301)

⁸² Veja-se, quanto a isso, a opinião de Régis Bonvicino, dada numa de suas entrevistas publicadas na *Musa*. Segundo ele, os poetas concretistas “havia rompido com tudo por meio de instrumentos com o *paideuma*, que, na verdade, foi um conjunto de normas, que, num dado momento, revitalizou a discussão, para, depois, se transformar numa espécie de ‘código de letras’... Ezra Pound, o inventor do conceito de *paideuma*, nunca o aplicou a seus contemporâneos.” (p.41)

exerceram uma prática (poética e tradutória) renovadora. Ao mesmo tempo, confrontaram, também com apoio nessa concepção de linguagem, o modelo de historiografia da *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Cândido, opondo a ele outra narrativa da história literária brasileira. Ao contrário, porém, de essa narrativa se fazer, como de praxe, na forma retilínea de um longo e mesmo texto, tomou a forma constelar viabilizada pela prática da antologia⁸³. A antologia, seja aquela organizada no interior dos diversos volumes de tradução e de criação de Haroldo e Augusto, seja aquela que, por mosaico, se forma pelo conjunto deles é que constitui o seu cânone. A dimensão histórica, portanto, da noção de *paideuma*, redundante, no caso deles, numa dimensão canônica que se realiza por uma dimensão antológica.

Porém, o *paideuma* não faz apenas história retrospectiva. Engloba, como diz Pound, “o complexo de idéias que é, num dado momento, germinal, que alcança a época seguinte, mas condicionando todo o pensamento e a ação de seu próprio tempo” (1973, citado por PERRONE-MOISÉS, 1998, p.65) e por isso estabelece também um vetor prospectivo, que orienta tanto a relação do passado com o presente, como a do presente com o futuro. É aí que a dimensão histórica ativa as outras duas, a pedagógica e a militante, do conceito. No passado busca-se aquilo com efetivo potencial de “germinar”, de fertilizar o futuro que, por sua vez, delinea-se pela ação no presente, que também o fertiliza. Isso demanda, pois, o esforço pedagógico em duas direções: o passado ensina – daí o exercício da tradução como forma de aprendizado dos instrumentos poéticos, e o desenho de uma relação não angustiada, mas até reverencial com a tradição, ou, pelo menos, com uma certa tradição (e fica claro, portanto, a dimensão pedagógica solicita também a visada crítica, requer a opção, a escolha que promova o recorte adequado do passado) – e é preciso ensinar para o futuro, criar, “guiando-o”, o leitor potencial para aquilo que ora se faz. Disso deriva, então, a dimensão militante do conceito, a atuação programada e programática, ou, para usar a expressão de Pound, “condicionada”, em “pensamento e ação”, pelas demandas da época e pela intenção de se fazer capaz de atingir o futuro.

Como essa lógica se realiza no caso dos irmãos Campos já expusemos aqui mais de uma vez e de diferentes formas. Resta, então, refletir sobre a viabilidade de sua aplicação ao caso contemporâneo. E, já que falávamos, pouco atrás, em pesos e levezas, talvez seja um bom ponto de partida considerar, nesse aspecto, mais um contraste entre duas formas de emprego do termo *paideuma*. O já aqui referido ensaio em que Josely apresenta sua

⁸³ É claro que temos que ressaltar aí certos ensaios nos quais Haroldo, em ordem cronológica, indica obras e autores que, na trajetória da literatura brasileira, entende ser, dentro de sua perspectiva, antológicos. É o caso, por exemplo, de “Poética sincrônica” (1967), incluído em a *Arte no horizonte do provável* e de vários outros.

“bitradução simultânea”, com Paulo Leminski, de um poema de Walter Savage Landor, passa, antes de tudo, por Pound, que foi quem, como ali informa a autora, o relacionou em seu *paideuma* “como um dos mais rigorosos artífices verbais da Inglaterra de seu tempo” (p. 119). É no contexto desse ensaio que surge esta passagem:

O *ABC da Literatura*, escrito para estudantes, traz a relação mínima dos autores e obras que, segundo ele [Pound], todo amante e amador de poesia deveria ler. É o famoso *paideuma* poundiano, o *kit* básico para penetrar, sem se perder, lembrando Valéry, na “floresta encantada da linguagem”... (p. 119)

Impossível não sentir o contraste entre a leveza com que aí se enuncia o conceito poundiano e o peso, a gravidade, com que se o faz nesta outra, já nossa conhecida, incluída na introdução ao *Entreversos* de Augusto: “É, em outros termos, o que Pound formulou com seu ‘the Age demanded’ – a idade exigia – ou aquilo que ele chamou de ‘paideuma’: o elenco das idéias e obras básicas, prioritárias para sua época” (CAMPOS, A., 2009a, p.10).

Entre o “kit básico” de Josely as “prioridades da época” de Augusto a distinção não é outra senão a de enfoque. Num caso, o conceito é evocado quase que somente em sua dimensão antológica, como “relação mínima de autores e obras”, embora não esteja de todo aí descartada também a dimensão pedagógica, já que sutilmente se alude ao fato de que essa lista teria o propósito de guiar o leitor, impedir que ele se perca (o que, é claro, não deixa de incluir, em alguma medida, também a dimensão militante) na “floresta encantada da linguagem”. No caso de Augusto, porém, o reforço vai todo, como já exaustivamente comentado aqui, para a dimensão pedagógica, para o condicionamento, a subordinação programática das ações do poeta, às demandas da época.

Considerada essa diferença, me parecem extremamente significativas duas observações quanto à *Musa paradisiaca* enquanto livro: primeiro que ela seja, e se proponha, como uma antologia e, segundo, que essa antologia, na organização em livro, privilegie, como se lê na “Nota dos editores”, como regra, que idealmente cada capítulo seja dedicado a um autor (p.7), critério que, diga-se de passagem só se quebra em raros casos, a maioria dos quais para dar destaque justamente a outras iniciativas de antologização⁸⁴. Assim, o que se vislumbra no sumário de *Musa paradisiaca* é justamente a “relação mínima de autores e obras” da musa contemporânea (ou uma das versões possíveis dela).

⁸⁴ É o caso das matérias referentes à revista *Serta – Poesía e Pensamiento Poético*, de 1997 (p. 311-319) e à antologia *Norte y Sur de la Poesía Iberoamericana* (p. 399-415), nas quais, além de comentar as iniciativas e os perfis das publicações, Josely oferece ainda aos seus leitores um recorte, uma pequena antologia, traduzida, das antologias em questão.

Essa lista guarda, porém, em sua constituição, algumas diferenças sensíveis em relação àquela que se depreende do mosaico concretista, muito embora também reedite nominalmente alguns ou vários de seus integrantes. A diferença essencial, pois dela decorrem todas as outras, me parece estar no fato de inexistir, no caso contemporâneo, um núcleo que oriente num só sentido a formação da lista. Esse núcleo, o sabemos, é, no caso concretista, uma concepção de linguagem poética – a de Augusto e Haroldo –, focada na priorização de certos recursos de escrita. Na *Musa*, ao contrário, se podemos falar em núcleos, esses serão vários e dispersos. Por isso mesmo, enquanto a lista concretista se molda pela marca do mesmo, ainda que sendo extensa e aparentemente plural, a dos contemporâneos é efetivamente plural e diversificada, quanto à linguagem poética e aos recursos de escrita que contempla. Na primeira, só vale o consenso, e o dissenso nunca é admitido se não for doutrinado pela regra consensual (vide o caso de Byron); na segunda, ao contrário, o dissenso é, senão a regra, um traço bem vindo e essencial.

Decorrente dessa, temos então outra diferença notável. A de que, enquanto a lista concretista se constrói inegavelmente pela motivação de “fazer história”, retrospectiva e prospectiva, a contemporânea não parece ter isso como prioridade, o que não se configura obstáculo para que seus integrantes, no plano individual, busquem formas próprias de alterar, com suas práxis, o cânone, e de se integrar a ele. É justamente aí que se vislumbra uma das diferenças entre a tática do confronto, adotada pela geração concretista, e a tática, a que aqui me referi como “oblíqua”, da geração contemporânea.

Na prática, o resultado da preocupação histórica dos concretos é uma lista que vai, no domínio “nacional”, de Gregório e Anchieta para desembocar neles mesmos e que, no domínio estrangeiro, remonta a Homero, recupera tradições ancestrais do oriente, para desaguar, como não poderia mesmo deixar de ser, em seus “pares” vanguardistas, como Octavio Paz, por exemplo. Configuram-se assim linhas que, combinadas e permutadas, formam aquela “irmandade” a que se referia Augusto. É uma lista, portanto, que, se opera com o dispositivo sincrônico, não o faz senão por sob uma base diacrônica. Já a lista dos contemporâneos é, nesse sentido, mais ainda sincrônica, pois opta visivelmente pela simultaneidade. Basta considerar que o que se vê no sumário da *Musa* são prioritariamente nomes de contemporâneos ou, no máximo, de autores atuantes ao longo século XX, o que, em termos gerais, não destoa daquilo que pudemos apurar, no capítulo anterior, levando em conta as escolhas tradutórias dos poetas de nossa amostra. Há, na lista da *Musa*, como de resto também as há no painel daquelas escolhas tradutórias, exceções, como os artigos sobre Bashô e sobre Walter Savage Landor, mas que, na antologia de Josely, são exceções aparentes. É

que, em ambos os casos, os autores que emprestam seus nomes aos títulos das matérias figuram no interior dos ensaios mais como pretextos para que se abordem certos diálogos tradutórios, como os de Josely e Leminski no caso de Landor e, no caso de Bashô, os dos mesmos Leminski e Josely, nomes aos quais se somam os de Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Julio Plaza e Octavio Paz, todos orbitando em torno da tradução de um mesmo haicai do poeta japonês.

Também no aspecto geográfico a lista da *Musa paradisiaca* confirma a tendência sinalizada pela lista que se depreende das escolhas tradutórias dos autores da amostra. Há uma nítida prevalência, em ambas, de escolhas nos domínios latino-americano e norte-americano, coisa que, se já não estava ausente do *paideuma* concretista, certamente acentua-se no caso contemporâneo.

Para melhor refletir sobre isso, no entanto, é bom considerar, e aí chegamos à dimensão pedagógica da lista da *Musa*, que se a função do “*kit básico*” é, como afirma Josely, evitar que o leitor se perca “na floresta encantada da linguagem”, é preciso guiá-lo. E a *Musa* de fato o faz, embora, ao contrário do que se dava entre os concretos, de modo sutil. Para além, é claro, da dimensão pedagógica do próprio ato tradutório, que no exercício individual de cada poeta nunca deixa de ser reconhecido como fonte de aprendizado, em *Musa paradisiaca*, o conjunto dos ensaios e entrevistas parece mesmo todo ele empenhado em dar a conhecer ao leitor a diversidade das opções contemporâneas, prepará-lo, divulgando autores e obras, para o percurso pela “floresta encantada da linguagem”. Isso, porém, só se faz possível de posse de alguma bússola, de algum critério que permita exercer a seleção crítica. Então é inevitável que a *Musa* seja também militante, nalguma medida. E, como vimos páginas atrás, a *Musa* de Josely de fato o é. Milita, pragmaticamente, em prol da diversidade e da mescla, além de, é claro, defender uma concepção da linguagem poética como gesto de resistência, sem contudo privilegiar um ou um conjunto de recursos pelos quais essa resistência se opere.

Poder-se-ia argumentar, nesse ponto, que tais critérios, a diversidade e a mescla, também não estavam ausentes do programa concretista, e isso não deixa de ser, em parte, verdade. Meu entendimento, porém, é que eles são mais um efeito do trânsito temporal vivenciado pelos irmãos Campos e uma decorrência do uso do operador tradutório em sua poética, do que o núcleo mesmo, programático, da militância que os move, núcleo que, em

minha visão, não é outro senão a concepção “concreta”⁸⁵ da linguagem. A lógica da ação pragmática dos contemporâneos é, ao contrário, instituída totalmente dentro do novo paradigma e o uso do dispositivo tradutório entre eles, mesmo se dando de forma tributária ao de Haroldo e Augusto, ganha nuances diferenciadas, como o capítulo anterior se encarregou de demonstrar. Então, creio que o máximo que se pode dizer quanto a isso, reeditando uma fórmula aqui empregada mais de uma vez, é que os critérios que orientam a militância *pragmática* dos contemporâneos derivam sim de uma matriz concretista, mas expurgando dela aquilo que lhe imprime teor *programático*.

O fato é que, militando pela diversidade e pela mescla, a geração contemporânea não teria como não ampliar e alterar o leque das escolhas concretistas, embora seja inegável, como vimos anteriormente, que este movimento de ampliação também se dê entre os próprios irmãos Campos. Do ponto de vista geográfico, porém, vejo duas grandes diferenças entre a lista da *Musa*, imagem-ícone do possível *paideuma* contemporâneo, e o *paideuma* concretista (mesmo ampliado).

A primeira delas diz respeito justamente ao deslocamento de eixo a que me referi há pouco. É certo que o mosaico concretista é abrangente: espraia-se por um considerável conjunto de línguas e culturas. Contudo, talvez por sua preocupação com a dimensão histórica, planta raízes profundas no chamado “patrimônio cultural ocidental” e penso nisso, por exemplo, ao considerar o papel de Mallarmé, representante inegável desse patrimônio, na arquitetura da poética concretista. Mas certamente não faltam outros exemplos disso no mosaico dos irmãos Campos. Então, aquilo que, no caso contemporâneo poderia ser lido como um estreitamento, já que assinalamos aqui a preferência desta geração pelos diálogos com a própria América, me parece ser antes de tudo um descentramento, até porque, vimos isso, essa preferência, embora nítida no caso deles, não é em absoluto exclusiva. Na verdade, percorrendo o repertório da *Musa* ou mesmo tomando contato com o mosaico dos poetas da amostra, a sensação que se tem é que, dispensados de fazer história, no sentido geral, enquanto proposta de geração, as escolhas contemporâneas promovem mesmo um certo desenraizamento, ou, para usar uma imagem da própria Josely, têm “raízes aéreas”.

Isso nos leva à segunda das duas diferenças que quero frisar. O *paideuma* ou cânone dos irmãos Campos deve ser tomado, sem dúvida, como o resultado da permuta e

⁸⁵ Refiro então ao que Haroldo diz transcender o ‘ismo’ do movimento e persistir inclusive no momento aqui tomado como contemporâneo, tal como nessa passagem de uma de suas entrevistas publicadas na *Musa*: “O ‘concreto’, nesse novo quadro, não designará mais o termo extremo da prática ocidental de vanguarda, mas, em sentido lato, referir-se-á à ‘concretude signica’, à ‘materialidade da linguagem’”(p. 241).

combinação das linhas nacional e estrangeira a que me referi pouco atrás e forma mesmo, como penso, no mosaico, um desenho único. Contudo, apesar dessa combinação e permuta, cada uma das duas linhas guarda um contorno distinto em cada caso e nítido em si mesmo. E, creio, é a natureza da militância concretista que explica e justifica isso. Preocupados ainda com os confrontos que viam ser necessários se dar no âmbito nacional, os irmãos Campos, mesmo manipulando um operador, a tradução, que por suas qualidades intrínsecas complexifica as relações entre o local e o global, ainda permitem que sua ação se oriente pela questão da nacionalidade, tão marcante na trajetória da cultura brasileira, movimentando-se no sentido de oferecer a resposta de sua geração ao problema.

O mais consequente ensaio em que Haroldo discute o tema, o “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”⁸⁶, de 1980, é nesse aspecto exemplar, porque se de um lado revela toda a potencialidade do dispositivo tradutório como instrumento de efetivação dos diálogos culturais e de valorização da diferença, aspecto a que a militância contemporânea dá realce, por outro, é todo ele fundado na lógica do confronto que está na base da “razão antropofágica”. É visível que ao escrevê-lo Haroldo tinha em mira fundamentar a oposição concretista à concepção de história literária de Antonio Cândido, insurgindo-se contra seu critério fundamental, a distinção da literatura brasileira pelo critério do nacional⁸⁷.

Confesso que quando releio, hoje, esse texto que sempre admirei, não deixo de experimentar, justo por isso, um certo incômodo, porque reconheço ali um Haroldo já bastante lúcido quanto às limitações desse critério (coisa que, creio, sua prática, mais que seu discurso teórico, deixou claro), mas ainda preso a ele, por força de suas preocupações militantes. Talvez o passo a frente dependesse justamente de já não mais se estar comprometido com a lógica do confronto típica da vanguarda ou, noutras palavras, de que simplesmente chegasse o tempo em que a era o permitisse.

O fato é que, operando uma tática oblíqua no estabelecimento dos diálogos com a tradição, o *paideuma* da musa confunde os contornos daquelas duas linhas numa só. Aliás,

⁸⁶ Incluído em *Metalinguagem e outras metas*, 1992a, p. 231-255.

⁸⁷ Isso fica especialmente claro nesta passagem do ensaio: “Acho que a um nacionalismo antológico, calcado no modelo organicista-biológico da evolução de uma planta (modelo que inspira, sub-repticiamente, toda historiografia literária empenhada na individuação de um ‘classicismo nacional’, momento de optimização de um processo de floração gradativa, alimentado na ‘pretensão objetivista’ e na ‘teleologia imanente’ do historicismo do século XIX), pode-se opor (ou, no mínimo, em benefício do arejamento do domínio, contrapor, no sentido musical do termo) um nacionalismo modal, diferencial. [...] Pretende-se, nesse primeiro caso, detectar o momento de encarnação do espírito (do Logos) nacional, obscurecendo-se a diferença [...] para melhor definição de uma estrada real: o traçado retilíneo dessa logofania através da história”. (CAMPOS, 1992a, p. 235-236).

melhor dizendo, quase não se pode falar aí na existência de linhas, nem no sentido cronológico do termo, já que não há entre os contemporâneos, como mencionamos, a preocupação em “fazer história”, e nem talvez em linhas que divisem fronteiras nacionais. Na verdade não se revela, na *Musa* e na constituição de sua lista, qualquer preocupação com o critério do nacional, o que, porém, não significa que a questão da identidade se ausente dos debates que promove. O próprio fato de a *Musa* se pretender e se fazer a arena, a ágora em que se travam os diálogos e os debates contemporâneos, de ter como mola o dispositivo tradutório e de militar em prol da diversidade já pressupõe a ideia de que haja “eus” e “outros” em interação. A diferença, me parece, é que essa interação se faz sem pressupor uma lógica pautada em hierarquias de âmbito cultural, o que de alguma forma ainda se fazia sensível na “razão antropofágica” concretista, e menos ainda envolve relações movidas pela busca de homologação ou legitimação de culturas ditas “periféricas” pelos “centros”. Prevalece, ao contrário, a ideia da troca, pura e simples.

É claro que a adoção da imagem da banana, da *musa paradisiaca*, não deixa de ser uma evocação do “caso” brasileiro. Afinal, é mesmo impossível tratar do fazer artístico sem levar em conta as condições imediatas de produção, o que está inapelavelmente relacionado ao “onde” se faz. A própria Josely Vianna Baptista prefere, porém, ressaltar outra dimensão da metáfora, tal como se vê nesta sua declaração, parte de uma entrevista realizada em 2005:

Não cabe falar aqui das outras alusões que a imagem da banana, a *musa paradisiaca*, traz em seu alforje, da forte e também mutante carga simbólica que a liga à cultura do Brasil, em particular, e das Américas, em geral (isso para não sairmos do continente). Importa dizer que aqui seu uso vem carregado de uma ironia típica de uma “modernidade problemática”. Uma ironia que – como o Luis apontou com perspicácia na apresentação do livro –, “aqui imposta ao nome científico da fruta, traduz e sintetiza essa modernidade que é a grande ‘musa’ de si mesma e que, de paradisiaca, não tem absolutamente nada”. E aí estamos, com nossas tempestades no paraíso. (BAPTISTA, FARIA, 2006, não paginado)

De resto, quanto ao modo como local e global se articulam na lista e nas discussões da *Musa*, creio que vale a pena considerar o que o próprio Luis Dolhnikoff aponta em seu em seu prefácio ao livro. No mundo contemporâneo, diz,

a *pólis*, longe de se restringir à cidade, tampouco restringe-se mais ao país. Isso não significa que a dimensão local deixa de ter importância. Ao contrário. Mas significa que certas dimensões transnacionais são inevitáveis. Afinal, entre o tribalismo reativo à globalização e a própria, o verdadeiro fenômeno da época não é um nem outro, mas o “glocalismo”: global e local (na medida da realidade) ao mesmo tempo. (p. 15)

Outra opção contemporânea, portanto, pelo lugar intermediário, pelo ponto médio.

Por fim, poder-se-ia perguntar, já que nos referimos aqui tantas vezes à lista da *Musa*, quais seriam, afinal, os nomes que nela figuram. Qual seria o *paideuma*, ou o cânone, que se desenha pelo mosaico contemporâneo?

Na verdade, para além daquilo que se fez necessário no transcorrer deste percurso, optei deliberadamente por não inventariar aqui os nomes que integram o “kit básico” de Josely Vianna Baptista e Francisco Faria, porque, essencialmente, não os nomes que nele estão o que importa. Todo cânone é uma lista e uma lista que muda por força dos interesses em jogo para aqueles que a fazem. Se, porém, a tônica da musa contemporânea é a pluralidade e a diversidade, a tendência é mesmo que as listas sejam cada vez mais provisórias e mutáveis, o que torna menos importante a tarefa de inventariá-las. Basta lembrar daquilo que o passeio que fizemos, no final do capítulo anterior, por algumas das revistas literárias conduzidas pelos poetas da amostra, claramente nos sinalizou: o fato de que cada vez menos o mosaico tem chance de se apreender pelo museico. O *paideuma* contemporâneo é mais questão de compreensão do que de apreensão. E compreendê-lo, desvendar tanto quanto possível seus mecanismos foi o intento aqui. O leitor curioso pode, contudo, conferir pelo sumário do livro (FIG.9) a lista da *Musa*.

Mas, se quisermos uma última síntese daquilo que julgo realmente essencial – o *modus operandi* da musa contemporânea – podemos ficar com essas palavras do próprio Francisco Faria sobre a sua *Musa paradisiaca*. Perguntado sobre onde fica o paraíso da *Musa*, Faria responde:

Na arte, na cultura de uma criatividade múltipla, diversa e dispersa, imantada por diversas conexões espontâneas e impermanentes. A importância desses diálogos não-programáticos é e será cada vez mais essencial para estabelecer um novo paradigma à cultura contemporânea; um olhar mais tolerante, com "variações focais de identidades que se desdobram de forma não-homogênea", como disse a Heloísa Buarque de Hollanda na orelha do livro, com a recusa dos nexos causais em favor da valorização do acaso, da surpresa e do improvável (BAPTISTA, FARIA, 2006, não paginado).

Sumário	
Nota dos editores	7
Apresentação	9 <i>Larga janela para um nebuloso horizonte</i> – Luis Dolhnikoff
<i>Musa paradisiaca</i>	Poesia, prosa, idéias
	20 <i>Cabichuí</i>
	26 Alice Ruiz
	30 Régis Bonvicino
	54 David William Foster
	65 Roberto Echavarren
	78 José Lezama Lima
	98 Julio Cortázar
	108 Antonio Risério
	119 Walter Savage Landor
	121 Severo Sarduy
	125 Néstor Perlongher
	139 Rodrigo Garcia Lopes
	152 Augusto de Campos
	162 Carlos Ávila
	170 Matsuo Bashô
	177 Ademir Assunção
	184 Carlito Azevedo
	198 Nelson Ascher
	206 Waly Salomão
	214 Claudia Roquette-Pinto
	222 Haroldo de Campos
	246 Fernando Alexandre e Andrea Ramos
	253 Rubén Bareiro Saguier
	260 Virgilio Piñera
	264 <i>Together</i>
	272 Jorge Canese
	277 Luis Dolhnikoff
	298 Maurício Arruda Mendonça
	305 Guilherme Mansur
	311 <i>Serta</i>
	320 Ruy Vasconcelos
	327 Antônio Moura
	335 José Kozer
	359 Horácio Costa
	366 Cintio Vitier
	372 Jaques Brand
	380 Mariano Brull
	384 Heberto Padilla
	392 Roberto Appratto
	399 Poesia ibero-americana
	416 Adalberto Müller
	424 Federico García Lorca
	438 Júlio Castañon Guimarães
	448 Coral Bracho
	460 Valêncio Xavier
	466 Joan Brossa
	476 Antonio Ponte
	489 Chris Daniels
	496 <i>4 Garoupas</i>
	503 Benjamin Hollander
	Artes visuais
	514 Loio-Pérsio
	527 Osvaldo Salerno
	533 Íbis Hernández
	538 Arlindo Daibert
	544 Maria Angela Biscaia
	552 Amador Perez
	560 Adriana Varejão
	568 Lia Menna Barreto
	576 Miguel Rio Branco
	588 Jeanete Musatti
	598 Paulo Pasta
	608 Bruno Lechowski
	622 Geraldo Leão
	630 Ramón Alejandro
	Ameríndia
	640 <i>Cadernos da Ameríndia</i>
	653 Relatos míticos Nivacle
	664 Guillermo Sequera
	Fac-símiles
	673
	Índice das lâminas visuais
	680
	Referências bibliográficas das matérias publicadas
	682
	Relação das matérias não publicadas neste livro
	684
	Índice dos autores e artistas
	686
	Créditos fotográficos
	687
	Agradecimentos
	687

FIGURA 9 – Sumário do livro *Musa paradisiaca*.

Fonte: BAPTISTA; FARIA, 2003, p. 5-6.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

5.1 O cânone via tradução

Ao longo deste trabalho, a palavra “cânone” circulou por suas vias livremente, na maior parte das vezes dispensada do molde de conceituações precisas, mas nem por isso desacompanhada de termos qualificadores. Falamos aqui em “cânone tradutório”, em “cânone mundial”, em “cânone da poesia brasileira”. Contrastamos a ideia de um “cânone instituído” à de um “cânone construído”. Tratamos o termo como equivalente a “antologia” e a “mosaico” e o exploramos em sua acepção mais geral de “lista”. Inúmeras vezes a noção de cânone deslizou espontaneamente para a de *paideuma*.

Creio que essa fluidez, longe de significar ausência de rigor conceitual, decorre justamente do que impõe uma perspectiva que tome a questão do cânone *via* tradução – outro termo aqui também usado com bastante liberdade, afinal falamos não só da tradução *stricto sensu*, mas também de formas diversas de tradução *lato sensu* (o exercício da crítica, do ensaio, da entrevista e sobretudo da poesia) que vimos se manifestarem no fazer dos autores enfocados. Mas antes de objeto, a tradução foi ela mesma via de acesso, “método e meio”, como informam os dicionários, “para alcançar um fim ou resultado”, pois é como uma forma de tradução que entendo todo o esforço empreendido aqui de conhecer os meandros da atuação da geração contemporânea por meio da escuta de alguns de seus representantes. “Traduzindo” os tradutores, ouvindo (e lendo) suas vozes é que vi se abrirem as vias do percurso.

O resultado disso é que, *via* tradução, se descortina diante de nossos olhos o inegável enredo que põe em cena esses atores polivalentes, poetas-críticos-tradutores, numa trama que não deixa de ser “familiar”: traz à baila as filiações e as paternidades (ou maternidades), as paixões, os amores, os afetos, com ou sem razões, em suma, os trâmites das influências e os meandros das relações com a tradição.

Talvez valesse a pena então recapitular agora os passos dessa trama em quatro atos, para fique mais claro o porquê da maleabilidade assumida pelo termo “cânone” ao longo deste percurso e para que se perceba, de um lado, a funcionalidade da tradução como operador, tal como ela foi tomada aqui, e, de outro, seu papel como motor mesmo dessa trama, como mola desencadeadora dos acontecimentos.

5.2 Dos concretos aos contemporâneos (enredo em quatro atos)

5.2.1 Prólogo: Os primórdios

Houve um tempo em que cenário literário mundial se regia por uma ordem clara. O mundo se dividia em nações mais pobres e mais ricas. Cabia às mais pobres espelham-se nas mais ricas para serem reconhecidas por elas. Mas, para serem reconhecidas por elas, não podiam ser exatamente iguais a elas. Tinham que fazer e trazer algo “novo”.

Nessas nações mais ricas, a literatura era senhora absoluta de si. Não admitia que suas regras fossem ditadas pelo mercado, pelo gosto popular, nem por interesses políticos. Era arte, sublime arte, e arte sublime não se compromete com nada que não seja consigo mesma.

Nas nações mais pobres, a literatura queria ser assim também, mas enfrentava um problema. A nação, para que fosse reconhecida como nação, para ganhar lugar naquele cenário regido por uma ordem tão clara e garantir vez e voz aos autores que dela provinham, demandava deles, e da literatura deles, que se fizesse nacional. Esta literatura então se dividia: olhava para dentro e olhava para fora, considerava a escassez de seus recursos quando comparados com os das nações ricas, sentia o clamor do dever e se via compelida a converter em grandeza essa pequenez toda, por manobras quaisquer que fossem. E, assim, dividida, oscilava entre o compromisso consigo mesma e o com esse algo mais que era o ser nacional.

Nos bastidores desse cenário, a tradução trabalhava silenciosamente sob o pressuposto de ser a única forma de se alterar essa ordem tão clara. Cada vez que uma obra proveniente de uma nação rica era traduzida no âmbito de uma nação pobre, alimentavam-se os recursos literários disponíveis nesta nação, aumentava o seu patrimônio, mas ao mesmo tempo, impunha-se certo embaraço para o projeto da nacionalidade, já que isso acabava também por reforçar o domínio e a prevalência das nações ricas sobre si. Por outro lado, cada autor dessas nações pobres que lograva ter sua obra traduzida nos domínios das nações ricas promovia a consagração de si mesmo e a paulatina consagração de sua nação, supostamente elevada, com isso, a um degrau um pouco mais alto na hierarquia desse cenário regido por uma ordem tão clara. Ao mesmo tempo, porém, cedia, ao patrimônio da nação mais rica em que lograva tal consagração, os recursos novos pelos quais fazia merecer esse reconhecimento e assim mais ainda a fortalecia.

Nesse tempo, a história literária se escrevia, nas nações mais pobres, quase sempre por alguém pretensamente isento nesse jogo todo e sempre como um percurso a culminar na plenitude da nacionalidade. Por isso mesmo, a história da tradução ficava sempre à margem dessa história.

O cânone dessas nações, a lista dos “grandes” autores e obras de sua história literária – grandes na medida do empenho com que abraçavam a causa do nacional – era, nesse tempo, uma instituição. Um cânone instituído que nas escolas era ensinado a crianças e

jovens para ensiná-los a amar a nação e que assim mais ainda se fixava como a única ordem possível.

Nas nações mais ricas, a história literária que se escrevia então era também uma instituição. Mas uma instituição poderosa que se arvorava em história do patrimônio literário universal. As obras e autores que aí logravam lugar, mesmo as oriundas, via tradução, de nações mais pobres, viviam como arte, como sublime arte, longe dos compromissos com o quer que fosse.

Ser poeta nesse tempo significava, numa nação pobre, ter que lidar com todas as dualidades decorrentes dessa ordem tão clara. Significava não ser ingênuo quanto a nada disso, muito embora se fizesse de tudo para crer em outra coisa. Para crer que ser poeta ou escritor, nesse tempo, em qualquer outro e em qualquer lugar, significava tão somente trazer em si a capacidade de manifestar a genialidade da arte, da sublime arte.

Até que...

5.2.2 Primeiro ato: Dos concretos

Não deixa de ser significativo notar, com o auxílio do que nos informa Irene Hirsch, que é justamente num momento – fins dos anos 60 e década de 70 – em que “o mercado editorial brasileiro vivia um crescimento sem precedentes” (2009, p. 64) que a poética concretista de tradução fixa suas bases teóricas e inicia a construção de seu *paideuma*, com a publicação de suas primeiras traduções.

Em parte, esse crescimento do mercado editorial, informa-nos ainda a autora, deveu-se à assinatura, em janeiro de 1967, do acordo MEC-SNEL-USAID, que previa a difusão da literatura norte-americana no Brasil por meio de uma política pública oficial que conciliava interesses do regime militar e de empresários da cultura. Hirsch chama a atenção para o fato de que, no bojo da enorme gama de obras da literatura norte-americana traduzidas então no país, observa-se uma nítida distinção entre o perfil do que aqui chegava em termos de prosa e em termos de poesia. Enquanto na prosa as escolhas, voltadas para um público amplo, de diferentes idades, gostos e escolaridades, recaíam sobre romances do século XIX com forte traço conservador – tanto na seleção de temas, quanto nas escolhas lexicais e gramaticais – a poesia, voltada para um público mais erudito e seletivo, notabilizou-se pelo caráter transgressivo. As traduções em prosa eram não só mais interessantes comercialmente, como também não ofereciam riscos do ponto de vista da ação repressora da censura, em tempos de AI-5. Em contrapartida, as traduções de poesia funcionaram como um meio

privilegiado de expressão, por parte das elites vanguardistas, da oposição ao regime militar. Interessante porém é que, como assinala Hirsch, foram as traduções da ficção em prosa norte-americana que muitas vezes financiaram, direta ou indiretamente, projetos vanguardistas, seja em relação às editoras ou aos escritores e poetas.

Sob a lente emprestada por essa moldura contextual, ajustada assim para o exame mais próximo do caso mais próximo, é visível que aquela ordem tão clara já não se faz tão simples e clara assim. E que, sem que ainda se abalem de todo os princípios que a regem, começa ela já a sofrer, nesse momento e sob ação dos concretos, um certo grau de desarranjo.

Basta considerar, por exemplo, o modo como se complexifica, no caso deles, o claro esquema de funcionamento da prática tradutória naquela clara ordem. Se a tradução de autores estrangeiros foi, entre os irmãos Campos, seguramente um meio de desviar recursos literários de outras tradições, constituiu-se, como vimos aqui, no plano nacional, sobretudo num mecanismo de legitimação interna de sua poética. A consagração que a eles interessava, mais do que aquela propiciada pela tradução de suas próprias obras em território estrangeiro, é a consagração que, se dando dentro do próprio país, ao mesmo tempo se propunha a colocá-lo, quando não na ponta, em sintonia e sincronia o que se fazia no resto do mundo.

Já a tradução de suas próprias obras no exterior, além de não ter sido, ao que parece, prioridade em nenhum momento para eles, mas sim decorrência natural dos diálogos e trocas propiciados pelo cosmopolitismo inerente ao seu modo de atuação, ao que tudo indica não se pautava necessariamente pelo mapa cultural referendado até então. E, nesse sentido, também suas escolhas no repertório mundial dizem bastante sobre a forma como entendem as escalas de valores em jogo no universo literário, algo que se faz claro desde os primeiros passos de sua trajetória.

De fato, ao adotarem como modelo estrutural de sua poética o “Un coup de dés” de Mallarmé, os concretos fazem desde já frente a certa tradição de matriz européia cultuada por seus adversários no Brasil⁸⁸. Entretanto, é com a eleição da obra de Pound, não só como objeto de tradução, mas sobretudo como base conceitual de sua forma de intervenção fundada na ação tradutória, que dão o passo definitivo para o progressivo deslocamento do eixo brasileiro de referência cultural ou, melhor dizendo, para toda uma mudança mais ampla na forma de se considerarem, nesse aspecto, as relações do Brasil com o resto do mundo. Obviamente embala essa escolha o viés modernizador que imprimia, à época, o influxo da

⁸⁸ Italo Moriconi menciona, nesse sentido, a “busca de contra-valores tanto à velha francofilia verlainiana e rimbaudiana (à qual os concretistas contrapunham o modelo mallarmaico) quanto o culto a Rilke, posto na época em moda pelo panteão de 45”. (MORICONI, 1997, p. 305)

americanização da cultural mundial, do qual dão bons testemunhos iniciativas como a da assinatura do acordo de que nos lembra Irene Hirsch. Não à toa, as traduções concretistas de Pound integram o rol daquelas que a autora aponta como de caráter transgressor, no campo da poesia, no período.

O resto da história é já aqui bem conhecido. Daí em diante, mudam o sentido, a razão de ser e a forma da escrita de uma história da literatura no país e entram em circulação, entre nós, a maior parte das formas aqui empregadas de alusão ao cânone e de qualificação do termo.

Em primeiro lugar, a “escrita” dessa história, assumida agora por aqueles que são seus próprios protagonistas, os poetas, deixa de ter como interesse prioritário a construção da nacionalidade – ainda que o problema não se ausente do horizonte das preocupações da geração concretista – e passa a ser a resolução das próprias questões que a eles se impõem: as escolhas, as tomadas de posição, as manobras que precisam levar a cabo para “fazer história” e “entrar na história”, para encontrar seu lugar naquela ordem já não tão clara.

Por isso mesmo, por se mover por critérios particulares (grupais no caso concretista), o cânone decorrente dessa história perde o traço institucional dos modelos canônicos anteriores e assume plenamente seu caráter de construção, passível de desconstruções e de ajustes. Passa a ser uma lista, dentre outras possíveis, com fins pedagógicos. Passa a ser um *paideuma*. Toma a forma, portanto, de uma antologia, cujos títulos e nomes elencam um conjunto de recursos que, emprestados pelas experiências do passado se fazem ativos no presente. Essa antologia, elegendo como motor de constituição de si mesma o dispositivo tradutório, esgarça as fronteiras entre o repertório local e o universal e torna visível e de extremo interesse a própria história das iniciativas de tradução levadas a cabo no país, viabilizando assim também a ideia de um cânone, ou de um *paideuma*, da prática tradutória. Por outro lado, sugere também, com esse movimento, que toda história literária pode e deve ser simultaneamente local e universal e, ainda, que essa história pode ser escrita a partir de lugares alternativos de enunciação e sob vários ângulos.

Essas, em resumo, as potencialidades abertas pela intervenção concretista, muito embora sem que logrem ainda, penso eu, entre eles, sua plena realização prática. A própria ideia de mosaico, imagem que de certa maneira sintetiza todos esses aspectos da “nova” forma de conceber a ideia de cânone, só vai, creio, alcançar sua forma mais radical de realização nos mosaicos de raízes aéreas construídos pelos poetas da geração contemporânea. Ao lance primeiro dos dados concretistas seguem-se, portanto, os lances e os dados outros de seus sucessores.

5.2.3 Segundo ato: A poeta ponta de lança

Os *Escritos* de Ana Cristina Cesar, *no Rio* ou *da Inglaterra*, embora manifestando o inequívoco interesse da autora pelas questões que movimentavam a cultura em seu tempo, não se detêm na questão do cânone. Ana Cristina, leitora de Pound e dos concretos, incorpora, como não poderia deixar de ser, nos textos ali reunidos, o termo “*paideuma*”, mas apenas para se referir, com ele, ao elenco dos autores privilegiados por eles próprios, sem nunca empregá-lo para dizer de suas escolhas pessoais na Biblioteca.

Porém, ali, no início dos anos 80, duas décadas depois de deflagrada a “fase heróica” da atuação dos irmãos Campos, a reação irritada de Ana Cristina à militância concretista, acusa, implícita e tacitamente, sem que seja preciso que ela toque diretamente na questão, o risco de que o *paideuma* do grupo, a construção canônica com que pretenderam desconstruir o cânone instituído, estivesse ela própria em vias de se tornar uma instituição, pelo menos na perspectiva de jovens autores que, como ela, ensaiavam, sob sua inegável influência, os primeiros passos de suas trajetórias de poetas.

A esse risco Ana Cristina oferece uma alternativa marcada pelo sentido de urgência que moveu seu fazer, sinal inequívoco de sua vida louca, vida breve. Mergulha nas problemáticas com que lhe acenam seu tempo, recorta aí suas próprias questões, considera sua singularidade, ignora, sem se alhear deles, grupos e tendências, e faz, em silêncio e na prática, *via* tradução, um *paideuma* seu, a ser rastreado, depois, pelos leitores capazes de seguir as pistas deixadas por sua atividade de tradutora e de adivinhá-lo, assim, no interior de sua poesia.

Não se trata, porém, de um *paideuma* com pretensões totalizantes e menos ainda totalitárias. Seu mosaico, também a um só tempo local e universal, admite que o universo não precisa ser todo. Pode ser simplesmente aquilo que se deseja abarcar ou aquilo que a vida breve dá tempo de absorver.

Ana Cristina cria uma primeira versão da tática oblíqua de relação com a tradição que virá a ser a forma particular pela qual os de sua geração resolverão as questões ligadas às influências, à tradição e ao cânone. No seu caso, porém, essa tática oblíqua se faz também elíptica, daí sua singularidade: é coisa de bastidores, que eclipsa, por trás de fingimentos e falseamentos, a avidez com que a poeta tradutora, que é mais poeta do que tradutora justamente porque é tradutora, suga o que a vida e os textos oferecem.

5.2.4 Terceiro ato: “Apertem os cintos, o plano piloto sumiu”⁸⁹ ou dos dilemas da liberdade

Intervindo naquela ordem tão clara como poetas de vanguarda, poetas que se lançam justamente como arautos do novo, a questão das influências certamente não se colocou como angústia para os concretos. Tudo se resolvia simplesmente pela opção clara pelo o que fosse o oposto, a negação do então vigente. E tinha-se aí o novo ou o velho retomado e renovado e, assim, o suficiente para garantir o vanguardismo.

A opção por Pound também contribui para isso. Ao contrário do que ocorre na teorização de Harold Bloom, que enfatiza, na descrição da relação dos jovens autores com o legado da tradição, a ansiedade e o conflito, o pensamento de Pound, ao contrário, pressupõe como necessária e desejável a influência, condição mesma da existência do poeta.

Ana Cristina, como vimos, se experimentou a angústia, a resolveu de forma própria, com sua tática oblíqua e elíptica. A seus companheiros de geração que puderam seguir em frente sobreviria, porém, não a angústia, mas, como diz Rodrigo Garcia Lopes, a “paranóia” da influência. Agora a ordem já não é clara, mas complexa. E, sem poder contar com a garantia de que o novo brote pela oposição pura e simples, no avesso da liberdade de não ter mais que se guiar por “planos pilotos” e tendo por trás de si um passado que, incontestavelmente fecundo, era impossível negar por completo, a poesia desses autores ressentia-se do peso tradição, e é acusada, inclusive por eles próprios, de pouco criativa, de epigonal. E, paradoxalmente, porque por sob a ascendência poundiana legada pelo concretismo brasileiro, busca-se a cura para a paranóia na própria tradição e, mais uma vez, *via* tradução.

Já na década de 80, mas num movimento que se intensifica nos anos 90, o mercado editorial brasileiro sofre nova expansão e diversificação, abrindo mais espaço para a poesia traduzida. Algo decorrente, como sugere Italo Moriconi (1997), do contexto de abertura e democratização política e da tentativa de a cultura brasileira sintonizar-se com a forma histórica da globalização neoliberal. Além disso, a segunda metade da década de noventa dá a partida para o surgimento de iniciativas como a da página de cultura *Musa paradisiaca* e as de criação de inúmeras revistas literárias, nas quais o espaço para a tradução,

⁸⁹ A expressão é tomada de empréstimo a Rodrigo Garcia Lopes, que com seu humor e irreverência característicos, assim se expressa no contexto de uma entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão. Confira-se em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/rgarcia02.html>>. Acesso em: 30 jun. 2010.

como vimos, é privilegiado e a consciência da tradução como saída para os impasses da criação poética é a tônica.

Nesse contexto, cada poeta, independente do grau com que estabeleça as conexões entre sua prática tradutória e sua prática criativa e desta vez também integrado às demandas de mercado, vai produzir seus mosaicos tradutórios e oferecer através deles contrapontos possíveis para a tradição nacional que lhes foi legada. Assim, o cânone contemporâneo deve ser pensado como definitivamente transnacional e intensamente maleável, fruto de mosaicos de mosaicos. Sua proposta, longe da ideia de uma “correção” retrospectiva da história nacional, é a de sua ampliação, num desenho mais espacial que linear. É, ainda, não a de sincronizar com a cultura do mundo uma cultura em “atraso”, mas a de se beneficiar do acaso dos diálogos culturais com todo mundo.

É, porém, como dispositivo operatório de diálogos, não só entre culturas, tradições e poetas, mas também entre os pólos das dualidades com as quais tem que lidar, em seu percurso, todo autor, que a tradução se faz contemporaneamente um instrumento valioso. Aquilo que entre os concretos serviu para complexificar a ordem tão clara então vigente é, entre os contemporâneos, o meio de lidar com a nova e complexa ordem.

5.2.5 Quarto ato: *Together* por sob o olhar da *Musa* ou quando a influência é uma honra e não uma angústia.

Não deixa de ser uma curiosa coincidência⁹⁰, neste contexto em que o dispositivo tradutório empresta aos autores a tática da opção pelo ponto médio, pelo lugar intermediário entre os pólos das oposições com a quais têm que lidar, o fato de ser praticamente na metade da seção “Poesia, Prosa e idéias” do volume *Musa paradisiaca* que se instala a matéria, conduzida por Josely Vianna Baptista, sobre a renga *Together* (um poema, vozes), composta, sob a organização de Régis Bonvicino, em 1996.

Together é o exemplo claro de que é pela via do acaso que se processam os diálogos contemporâneos. Acaso dos fatos que levam à consecução do poema, como revela o próprio Régis Bonvicino:

Tarde da noite (madrugada?) do dia 10 de maio, Darly e eu estávamos levando Creeley para o hotel Bourbon, centro de São Paulo, quando ele – numa rua, carro parado aguardando lixeiros colocarem sacos

⁹⁰ Lembremo-nos de que, como já mencionado anteriormente, a organização do volume *Musa paradisiaca* obedece à cronologia da publicação original, nos jornais, das matérias nele reunidas.

plásticos no caminhão – começou a repetir a palavra *crunch*. Suas luzes, do caminhão, amarelas e vermelhas, piscavam, enquanto o lixo era triturado.

No dia seguinte, mostrei-lhe a estrofe⁹¹. Pedi que respondesse. No domingo, 12, ofereci o “poema” a Duda Machado... (BONVICINO, 1997, p. 22)

E acaso no modo como se estabelecem as conexões entre as contribuições dos vários autores ao texto final, tal como explica Josely: “... muitas das estrofes iam sendo feitas a partir de uma mesma estrofe que, naquele momento, calhava de ser a mais recente”, já que, o poema “circulava simultaneamente entre vários poetas” (BAPTISTA, FARIA, 2003, p. 265).

Mas, mais do que a *renga* em si, que não deixa de ser, como o próprio volume *Musa paradisiaca*, outra excelente imagem-ícone possível do modo de atuação da geração contemporânea, é o olhar da musa Josely sobre o poema coletivo que quero tomar aqui como guia para que se fechem estas considerações finais.

É que a autora, com a pedagogia que é própria desses seus ensaios que se estampam na *Musa*, orienta sua apresentação de *Together* ao público leitor da página de cultura por um fio que é justamente o das conexões da criação poética em questão com as tradições que aí se mobilizam. Todo o texto de Josely é voltado para, a partir do reconhecimento de que *Together* é uma *renga* que contudo não se propõe como uma *renga* ortodoxa, escavar as relações que nela se revelam com a forma tradicional que lhe serviu de modelo ou ponto de partida. É nesse movimento que o olhar da musa traduz, no caso particular do poema, o paradigma pelo qual sua geração equaciona, de um modo geral, as questões inerentes às influências e aos legados da tradição.

Assim, essa “*renga* rebelde, que torce o nariz para as regras ancestrais de seu modo de composição” (BAPTISTA, FARIA, 2003, p. 264), como diz Josely, pode ser vista como a própria poesia contemporânea que, se “torce o nariz” para o(s) cânone(s) instituído(s) (incluído aí o concretista), não deixa de ser canônica, no bom e no mau sentido, – ou porque se nutre criativamente do cânone, ou porque se cola a ele, fazendo-se seu espelho – assim como *Together* não deixa de ser *renga*. Como *Together*, que abandona as formas fixas da composição original da *renga* e dispensa a orientação de um mestre e o contato presencial dos poetas-autores, a poesia contemporânea rejeita o molde de programas, a subordinação a grupos e líderes e se alimenta das trocas e diálogos, favorecidos pelos meios eletrônicos, entre a poesia de diferentes autores e lugares. Como *Together*, em que Josely identifica a presença

⁹¹ “At late evening/ lights/ red yellow/ crunch/ the trash/ on the truck” (BONVICINO, 1997, p.5)

de “rastros oblíquos” de recursos comuns à poesia japonesa, a poesia contemporânea se marca com os rastros de sua relação oblíqua com a tradição. Como na estrofe de *Together*⁹² em que Josely, apontando um procedimento “comum na poesia japonesa da época de Shiki (1867-1902), quando a influência era uma honra e não uma angústia” (BAPTISTA, FARIA, 2003, p. 267), reconhece ter seu autor, Michael Palmer, traduzido uma imagem utilizada por Bashô séculos atrás e mais modernamente por Edgar Allan Poe, também a poesia contemporânea tem como motor privilegiado a tradução e pressupõe uma relação não necessariamente angustiada com o passado.

Por fim, como *Together*, em que se misturam várias línguas, a poesia contemporânea brasileira aposta na mescla de toda ordem, inclusive linguística, e se faz, também como a *renga* rebelde, “um percurso de desgeografias” (BAPTISTA, FARIA, 2003, p. 267). Tenta reproduzir, na escala do poema, as dimensões transterritoriais e transtemporais que hoje assume o cânone.

5.2.6 Epílogo

Fica então a indagação: que quadro resulta disso? Qual cena final a se Registrar desse enredo em quatro atos aos quais podem se suceder ainda outros tantos?

Considerado o palco literário mundial, pelo menos da perspectiva que nos oferece a atuação contemporânea brasileira via tradução, pode-se dizer que a ordem tão clara que antes o regia, faz, hoje, tal como se refere Josely quanto a *Together*, um percurso de (des-) geografias, mas também num outro sentido.

Não deixa de ser notável que os diálogos pelos quais se constitui a “*renga* rebelde”, envolvendo fundamentalmente autores brasileiros, norte-americanos e latino-americanos, desenham um mapa que reproduz também a composição geográfica básica do mosaico da *Musa paradisiaca* e ainda, a do repertório preferencial de escolhas tradutórias dos poetas que compuseram aqui nossa amostra. As três manifestações assinalam, portanto, um mesmo rumo, que é o que parece vir tomando, a partir daquele passo inicial concretista de deslocamento do eixo de referência cultural brasileiro, a configuração atual das relações culturais entre o Brasil e outros países.

O *modus operandi* do poeta contemporâneo é inegavelmente, como já dissemos aqui, o de beneficiar-se tanto quanto possível do acaso dos diálogos culturais com “todo

⁹² “(Can you hear the crows/ in the dying mulberry/ as I’m writing this?)” (BONVICINO, 1997, p.9)

mundo”, o que significa não haver propriamente rejeição de nenhuma tradição específica. Mas há, certamente, uma inclinação para dar a ver territórios antes pouco visíveis ou mesmo até então invisíveis, como testemunham, por exemplo, o próprio *Together* – que leva adiante a pesquisa, deflagrada entre nós sobretudo pelos concretos, mas explorada também por poetas antes e depois deles, das formas poéticas de matriz oriental – e o trabalho de Josely Vianna Baptista com as tradições e a língua Mbyá-guarani.

De modo que o “todo mundo” acaba afinal não significando “todo o mundo” e menos ainda aquele mundo que historicamente se arvorou, do ponto de vista literário, em “mundo todo”. É, portanto, como uma “desgeografia” da geografia precedente, marcadamente centralizada na cultura européia, que se vai revelando o panorama literário mundial.

Já quanto ao quadro da poesia contemporânea produzida no Brasil, não foi pretensão deste trabalho, em momento nenhum, julgá-lo ou avaliá-lo, muito embora as avaliações e julgamentos de críticos e dos próprios poetas aqui lidos e ouvidos – também eles críticos – tenham vindo, neste percurso, naturalmente à tona.

Julgar, avaliar é algo sempre delicado, porque envolve gestos que, aparentemente simples e pessoais, tem por trás de si toda uma gama de interesses e mecanismos complexos de estabelecimento de critérios e valores. De certa forma, ao se propor aqui a identificação, a descrição e a análise, no contexto brasileiro contemporâneo, da atividade tradutória em sua relação com o cânone, o que se pretendeu foi justamente evidenciar a trama desses mecanismos que, em última instância, repercutem definitivamente na avaliação e julgamento da produção poética. Assim para dizer desse quadro, talvez o melhor seja usar aqui – pondo em ação mais uma vez o operador privilegiado neste percurso – uma tradução.

No desfecho de seu ensaio sobre *Together*, Josely Vianna Baptista emite uma opinião sobre o poema, a que não faltam nem a marca de sua voz de tradutora – que deixa vazar por sua voz a voz de outros – nem a de poeta – que embora de modo algum ignore a ordem não mais tão clara do cenário em que atua, não deixa de acreditar (coisa que também, lá no fundo, passa certamente pela cabeça e pelo coração do leitor apaixonado pelo que lê) que a poesia, no seio de toda a trama, é também arte, sublime arte. Diz:

Se olharmos para *Together* como uma peça única, o poema mostra aqui e ali seus descaminhos. Nem sempre os cortes abruptos “funcionam”, nem sempre alguns “enxertos” são bem aceitos no corpo do poema. Mas, como na renga tradicional, os flashes intermitentes de justeza poética e beleza dispersam sua luz sobre instantes menos felizes. Nesse sentido, é interessante o paralelo, tomado das artes plásticas, que Keene faz da leitura da renga, comparando a estrofe encadeada ao rolo horizontal

japonês (*emakimono*): “Ao mesmo tempo que desenrolamos com a mão esquerda um desses rolos enrolamos com a direita uma parte de igual comprimento. Não importa que segmento do rolo vejamos a cada vez: sempre será uma bela composição”. Mas se tentarmos apreender o rolo (ou poema) em seu todo, ele só vai nos sugerir a unidade que a beira de um rio oferece enquanto navegamos por ele. (BAPTISTA, FARIA, 2003, p. 270-271)

Então, a resposta à pergunta inicial quanto ao quadro da poesia brasileira contemporânea, poderia vir, numa paráfrase, assim: Se olharmos para a poesia brasileira contemporânea como peça única, ela mostra aqui e ali seus descaminhos. Nem sempre as tentativas de rupturas abruptas com a tradição “funcionam”, nem sempre os “enxertos” que o passado a ela empresta são bem aceitos. Mas como a poesia em qualquer tempo, os flashes intermitentes de justeza poética e beleza dispersam sua luz sobre instantes menos felizes... (quaisquer que sejam os critérios em voga para medir essa justeza e essa beleza).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Rogério Eduardo. Revistas dão fôlego a debates. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22, fev, 2003. Ilustrada, (não paginado). Disponível em:
<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2202200315.htm>>. Acesso em 27 jul. 2010.

AZEVEDO, Carlito. O caderno poético de Carlito Azevedo. Entrevista a Heitor Ferraz Mello, 2008, (não paginado). Disponível em:
<<http://www.cosacnaify.com.br/noticias/inimigorumor/entrevista1.asp>>. Acesso em: 31 out. 2008.

ARROJO, Rosemary. Tradução. In: JOBIM, J.C. (Org.). *Palavras da crítica*. São Paulo: Imago, 1992. p. 411-442.

ASCHER, Nelson. *Poesia alheia*: 124 poemas traduzidos. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998.

ASCHER, Nelson. Retrato do amor quando jovem. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 nov. 2006. Ilustrada. Disponível em:
<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1311200619.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2008.

BANDEIRA, Manuel. *Poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: Ediouro, [199-].

BAPTISTA, Josely Vianna. *Sol sobre nuvens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAPTISTA, Josely Vianna; FARIA, Francisco. *Musa paradisiaca*: antologia da página de cultura (1995-2000). Curitiba: Mirabilia, 2003.

BAPTISTA, Josely Vianna; FARIA, Francisco. Bate papo polifônico com os organizadores do livro *Musa paradisiaca*. Entrevista a Edson Cruz e convidados. *Portal Cronópios*, 23 abr. 2006, (não paginado). Disponível em:
<<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=1271>>. Acesso em: 30. jun. 2010.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Kralheinz Barck. *Cadernos do Mestrado – UERJ*, Rio de Janeiro, n.1, p. i-xxii, 1992.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.) *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: Núcleo de tradução/UFSC, v.1, 2001, p. 188-215.

BISHOP, Elizabeth. *Poemas*. Trad. Horácio Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BISHOP, Elizabeth. *Poemas do Brasil*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BISHOP, Elizabeth. *O iceberg imaginário e outros poemas*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BONVICINO, Régis. Nota introdutória. In: LAFORGUE, Jules. *Litanias da lua*. São Paulo: Iluminuras, 1989. p. 9-11.

BONVICINO, Régis (Org.). *Together 1996* (um poema, vozes). São Caetano do Sul, SP: Ateliê Editorial, 1997.

BONVICINO, Régis. A poesia como reflexo do que acontece nas ruas. Entrevista a Carlos Costa, [2003]a. (não paginado). Disponível em < <http://www.Régisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=12&t=197>>. Acesso em **04 jul.2010**.

BONVICINO, Régis. O modernismo (não o de 22!) de Régis Bonvicino. Entrevista a Josely Vianna Baptista e Francisco Faria. In: BAPTISTA, Josely Vianna; FARIA, Francisco. *Musa paradisiaca: antologia da página de cultura (1995-2000)*. Curitiba: Mirabilia, 2003b. p. 32-36.

BONVICINO, Régis. Entrevista a Josely Vianna Baptista e Francisco Faria. In: BAPTISTA, Josely Vianna; FARIA, Francisco. *Musa paradisiaca: antologia da página de cultura (1995-2000)*. Curitiba: Mirabilia, 2003c. p. 40-43.

BONVICINO, Régis. Sou cindido. Entrevista a José Ángel da Leyva para el libro *Versos comunicantes iii* (poetas entrevistam a poetas iberoamericanos), jan. 2005a. (não paginado). Disponível em < <http://www.Régisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=12&t=188>>. Acesso em **04 jul.2010**.

BONVICINO, Régis. Inesgotável mediocridade. Entrevista a Carlos William Leite. *Jornal Opção on-line*, Goiânia, 03-09, jul. 2005b. (não paginado). Disponível em < <http://www.jornalopcao.com.br/index.asp?secao=Op%E7%E3oCultural&subsecao=Suplementos&idjornal=140>>. Acesso em: 04 jul. 2010

BONVICINO, Régis. Poesia é o que se ganha na tradução. Entrevista a Dênia Silveira. 12 mai. 2008a. (não paginado). Disponível em <<http://www.Régisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=12&t=189>>. Acesso em: 04 jul. 2010

BONVICINO, Régis. Letras vendidas!. Entrevista a Lívio Oliveira. *Substantivo plural*, Natal, 05 set. 2008b. (não paginado). Disponível em < <http://www.Régisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=12&t=187>>. Acesso em: 04 jul. 2010.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorin. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BRACHO, Coral. *Rastros de Luz*. Trad. Josely Vianna Baptista. Primeiro de Maio, PR: Edições Mirabilia; São Paulo: Editora Olavobrás, 2004.

BRITTO, Paulo Henriques. Entrevista a Mauri Furlan e Walter Carlos Costa. *Cadernos de tradução da UFSC*, Florianópolis: GT Tradução, n. 2, p. 467-478, 1996.

BRITTO, Paulo Henriques. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e criação. *Cadernos de tradução da UFSC*, Florianópolis: GT Tradução, v.1, n. 4, p. 239-254, 1999.

BRITTO, Paulo Henriques. Desconstruir para quê. *Cadernos de tradução*, Florianópolis, v.2, n.8, p. 41-50, 2001. Disponível em < <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5883/5563>>. Acesso em 21 jul.2009.

BRITTO, Paulo Henriques. O romântico neoclássico. In: BYRON, George Gordon. *Beppo: uma história veneziana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 9-45.

BRITTO, Paulo Henriques. Augusto de Campos como tradutor. In: GUIMARÃES, Júlio Castanõn; SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 323-343.

BRITTO, Paulo Henriques. Entrevista a Nonato Gurgel. *Fórum virtual de literatura e teatro*, [entre 2004-2009] (não paginado). Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/entrevista_paulo_henriques_britto.php>. Acesso em: 09 out. 2009.

BRITTO, Paulo Henriques. As condições de trabalho do tradutor . *Cadernos de tradução*, Florianópolis, v.1, n. 19, p. 193-204, 2007. Disponível em < <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/viewFile/6998/6483>>. Acesso em 03 jul.2010.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia: criação e tradução. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora: Editora UFJF, v.12, n.2, p.11-17, jul./dez., 2008.

BROSSA, Joan. *Poemas civis*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

BYRON, George Gordon. *Beppo: uma história veneziana*. Trad. Paulo Henriques Britto. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BYRON, George Gordon. *Byron e Keats: entreversos*. Trad. Augusto de Campos, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CAC, paco. *Revistas Literárias Brasileiras, 1970-2005*. Brasília: Stephanie – Gráfica e Editora Ltda, 2006.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. Revistas literárias e poesia brasileira contemporânea. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Ilha de Santa Catarina: Imprensa Universitária, n. 4, p. 5-12, 1999.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003a.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. Sobre revistas, periódicos e qualis tais. *Travessia /Outra travessia: Revista de Pós-graduação em Literatura*, Ilha de Santa Catarina, v.40, n.1, p. 21-36, 2003b.

CAMPOS, Augusto de. *Verso reverso controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Augusto de. Entrevista a Régis Bonvicino, Flora Süssekind e 34 Letras. *34 Letras*, Rio de Janeiro: 34 Literatura S/C Ltda e Ed. Nova Fronteira, n.4, p. 10-28, jun. 1989.

CAMPOS, Augusto de. Hopkins: a beleza difícil. In: HOPKINS, Gerard Manley. *Hopkins: a beleza difícil*. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 13-28.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Augusto de. A arte da recusa. Entrevista a Carlos Adriano. *Trópico*, 21 jan. 2007a, (não paginado). Disponível em: < <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2822,1.shl>>. Acesso em: 28 jul. 2010.

CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

CAMPOS, Augusto de. O ‘vocalista’ da alma e da forma. Entrevista a Álvaro Kassab e Eustáquio Gomes. *Jornal da UNICAMP*, Campinas, 24-30 nov. 2008, ano XXIII, n. 417, p. 5-8.

CAMPOS, Augusto de. Introdução. In: BYRON, George Gordon. *Byron e Keats: entreversos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009a, p. 9-17.

CAMPOS, Augusto de. Dos cantos de Byron ao gato de Keats. In: BYRON, George Gordon. *Byron e Keats: entreversos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009b, p. 171-189.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CAMPOS, Augusto, de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia russa moderna*. 6.ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. O poeta da lingüística. In: JAKOBSON, Roman. *Lingüística, poética, cinema*. Trad. Francisco Achcar et al. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 183-193.

CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

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

CAMPOS, Haroldo de. Para além do princípio da saudade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 09 dez. 1984. Folhetim, p. 6-8.

CAMPOS, Haroldo de. Paul Valéry e a poética da tradução. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 jan. 1985. Folhetim, p.3-5.

CAMPOS, Haroldo de. Reflexões sobre a poética da tradução. In: 1°. E 2°. SIMPÓSIOS DE LITERATURA COMPARADA, 1987, Belo Horizonte. *Anais Abralic*. Belo Horizonte, 1987. v. 1. p. 258-276.

CAMPOS, Haroldo de. *Qohélet/O-que-sabe; Eclesiastes*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992a.
- CAMPOS, Haroldo de. O que é mais importante: a escrita ou o escrito. *Revista USP*, n.15, p. 84, 1992b
- CAMPOS, Haroldo de. *Bere'shith; a cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. *Sobre finismundo; a última viagem*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997a.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia latino americana em diálogo com o oriente: conversa com Haroldo de Campos. Entrevista a Maria Esther Maciel. São Paulo, dez., 1997b. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/esthermaciel/entharoldo2.html>>. Acesso em: 30 jun. 2010.
- CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo*. São Paulo: Perspectiva, 1998a.
- CAMPOS, Haroldo de. Epifanias poéticas. Entrevista a José Guilherme Rodrigues Ferreira e Manuel da Costa Pinto. *Cult: revista brasileira de literatura e cultura*, São Paulo, n. 13, p. 18-27, ago. 1998b.
- CAMPOS, Haroldo de. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. A viagem da palavra por tempos e espaços. Entrevista a Cláudio Daniel. *Et Cetera: literatura e arte*. Curitiba, n.1, 2003a. Disponível em <<http://www.elsonfrees.com.br/haroldo2.htm>>. Acesso em: 18 mar. 2010.
- CAMPOS, Haroldo de. Entrevista. Portal SESC SP, *revista e*, n. 71, abr. 2003b. (não paginado). Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=154&Artigo_ID=2198&IDCategoria=2252&reftype=2>. Acesso em: 30. jul. 2010.
- CAMPOS, Haroldo de. Entrevista a Josely Vianna Baptista e Francisco Faria. In: BAPTISTA, Josely Vianna; FARIA, Francisco. *Musa paradisiaca: antologia da página de cultura (1995-2000)*. Curitiba: Mirabilia, 2003c. p. 233-236.
- CAMPOS, Haroldo de. Barroco, neobarroco, transbarroco. In: DANIEL, Cláudio (Org.). *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iuminuras, 2004. p. 13-16.
- CAMPOS, Haroldo de. *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2009
- CAMPOS, Haroldo de, PAZ, Octávio. *Transblanco*. 2.ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

CARVALHAL, Tania Franco; REBELLO, Lúcia Sá; FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha (Org.). *Transcrições: teoria e práticas*. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

CASANOVA, Pascale. *A república Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992

_____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CISNEROS, Odile. Novos olhos sobre a poesia: brazilian poetry journals of 21st century. *Sibila*. Disponível em: < <http://www.sibila.com.br/index.php/sibila-english/300-novos-olhos-sobre-a-poesia-brazilian-poetry-journals-of-the-21st-century>>. Acesso em: 27 mar.2010.

COSTA, Horácio (Org.). *A palavra poética na América Latina: avaliação de uma geração*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992.

COSTA, Horácio. O tumulto poético de Horácio Costa. Entrevista a Cláudio Daniel. *Coyote*, Londrina, n. 10, 2004, p. 26-33.

COSTA, Horácio. Uma longa influência: Haroldo de Campos, a tradição de vanguarda brasileira e a literatura hispano-americana. In: FANTINI, Marli, RAVETTI, Graciela (Org.). *Olhares críticos: estudos de literatura e cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 263-276.

COYOTE REVISTA DE LITERATURA E ARTE. Londrina: Kan Editora, n. 19, outono, 2009, 52p.

CREELEY, Robert. *A um*. Trad. e Org.: Régis Bonvicino. São Caetano do Sul, SP: Ateliê Editorial, 1997.

DANIEL, Cláudio. Entrevista a José Molina. *Jornal de Poesia*, jul. 2004a (não paginado). Disponível em < <http://www.revista.agulha.nom.br/clad2.html>>. Acesso em 14 mai. 2010.

DANIEL, Cláudio (Org.). *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. Trad. Cláudio Daniel, Luiz Guedes e Glauco Mattoso. São Paulo: Iluminuras, 2004b.

DANTAS, Marta Pragana. A tradução literária numa perspectiva sociológica: o aporte de Pierre Bourdieu (texto completo). In: XIII CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA: desigualdade, diferença e reconhecimento, 2007, Recife. *Anais ...* Recife: Sociedade Brasileira de Sociologia, 2007. p. 1-11. Disponível em: <http://www.sbsociologia.com.br/congresso_v02/papers/gt28%20teoria%20sociol%C3%B3gica/xiii_congresso_sbs_marta_dantas.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2010.

DEMARCHI, Ademir. Protopoetas e orgulho da influência. *Boletim de Pesquisa NELIC*. Ilha de Santa Catarina, n. 8-9, p. 95-108, 2006. Disponível em < <http://www.cce.ufsc.br/~nelic/boletim8-9/ademirdemarchi.htm>>. Acesso em 02 mai.2008.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Júnia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DICKINSON, Emily. *Não sou ninguém*. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

FAUSTINO, Mário. *Artesanatos de poesia: fontes e correntes da poesia ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FILHO, Antonio Gonçalves. Uma editora que resiste há 20 anos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 nov. 2007. (não paginado).

Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=461ASP015>>. Acesso em: 03 abr. 2010.

FOLHA DE SÃO PAULO. Caderno Mais. O amor que diz seu nome. São Paulo, 15 jan. 1995.

FRANCHETTI, Paulo. Entrevista a Ademir Demarchi. *Babel*, Santos, v.1, n.4, p. 28-35, 2001a. Disponível em: <http://www.geminaliteratura.com.br/enc_pfranchetti1_dez05.htm>. Acesso em 20 jul. 2010.

FRANCHETTI, Paulo. Atestado de cultura (resenha de livros de Ricardo Aleixo, Cláudio Daniel e Ademir Assunção). *Suplemento Literário*, Minas Gerais, n. 76, p. 28-29, out. 2001b.

GALERY, Maria Clara Versiani; HIRSCH, Irene; PERPÉTUA, Elzira Divina (Org.). *Tradução, vanguarda e modernismos*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

GÉRARD, Genette. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GIRONDO, Oliverio. *A pupila do zero - En la masmédula*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

GOROSTIZA, José. *Morte sem fim e outros poemas*. Trad. Horácio Costa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

GUIMARÃES, Júlio Castanõn; SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

HIRSCH, Irene. Rebeldia, ruptura e tradução. In: GALERY, Maria Clara Versiani; HIRSCH, Irene; PERPÉTUA, Elzira Divina (Org.). *Tradução, vanguarda e modernismos*. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 57-68.

HOPKINS, Gerard Manley. *Hopkins: a beleza difícil*. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1997.

INIMIGO RUMOR REVISTA DE POESIA. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, São Paulo: Cosac Naify, n. 20, 2008. 328p.

JAKOBSON, Roman. *Linguística, poética, cinema*. Trad. Francisco Achcar et al. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 2.ed. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.

KHOURI, Omar. *Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

LACOUTURE, Jean. A história imediata. In: LE GOFF, Jacques; CHARTIER, Jacques Revel (Coord.). *A história nova*. 5.ed. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 288-321.

LAFORGUE, Jules. *Litanias da lua*. Trad. Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1989.

LEFEVERE, André. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London and New York: Routledge, 1992.

LOPES, Rodrigo Garcia. Poesia hoje: um check-up. In: MASSI, Augusto (org). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991. p. 271-281.

LOPES, Rodrigo Garcia. *Vozes e visões: panorama da arte e da cultura norte-americanas hoje*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

LOPES, Rodrigo Garcia. Entrevista a Rodrigo de Souza Leão. *Jornal de Poesia*, [entre 2000 e 2002] (não paginado). Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/rgarcia02.html>>. Acesso em 30 jun. 2010.

LOPES, Rodrigo Garcia. *Polivox*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2002.

MACHADO, Cassiano Elek. Editoras criam “sociedade dos poetas vivos”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22, fev., 2003. Ilustrada, (não paginado). Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2202200314.htm>>. Acesso em 27 jul. 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. *Brinde fúnebre e outros poemas*. Org. e Trad. Júlio Castanõn Guimarães. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

MASSI, Augusto (org). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

MEDINA, Cremilda. Perseguidor de pontos luminosos. *Jornal da USP*, São Paulo, 25 a 31 ago. 2003, ano XVIII, n. 655. (não paginado). Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2003/jusp655/pag1213.htm>>. Acesso em: 26 jun. 2010.

MILTON, John. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993.

MILTON, John. Translated Poetry in Brazil 1965-2004. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, Belo Horizonte, v. 4, p. 173-193, 2004.

MORENO, Silene. *Ecos e reflexos: a construção do cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução*. 2001. 283f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

MORICONI, Italo. Pós-modernismo e tradução de poesia em inglês no Brasil. CONGRESSO ABRALIC, 5, 1996, Rio de Janeiro. *Cânones & Contextos*, 5º Congresso Abralic – Anais. Rio de Janeiro: Abralic, 1997, v. 1, p. 303-309.

MOTTA, Leda Tenório da. *Sobre a crítica literária no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

O NAVEGANTE; The seafarer / Anônimo. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

PAES, José Paulo. *Tradução: A ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.

PLATH, Sylvia. *Ariel*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas: Verus, 2007.

PLATH, Sylvia. *Poemas*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Mendonça Arruda. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

PERLONGHER, Nelson (org). *Caribe transplatino: poesia neobarroca cubana e rioplatense*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991.

PERLONGHER, Nelson. *Lamê: antologia bilíngüe espanhol-português*. Trad. Josely Vianna Baptista. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

PERRONE, Charles A. De *Noigandres & Navilouca* a *Coyote & Oroboro*: Las revistas brasileñas de invención e las antologías antinormativas. *Zúnai*, edição XIV, jan. 2008. Disponível em:
<http://www.revistazunai.com/ensaios/charles_perrone_revistas_brasileiras.htm>. Acesso em: 02 fev. 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

POLITO, Ronald. Cactos implacáveis: entrevista com Ronald Polito. Entrevista a Jardel Dias Cavalcanti. *Digestivo Cultural*, 10 dez. 2002, (não paginado). Disponível em:
< <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=848>>. Acesso em: 14 mai. 2009.

POLITO, Ronald. Do tamanho do silêncio: conversa com o poeta e tradutor Ronald Polito sobre literatura catalã e Joan Brossa. Entrevista a Victor da Rosa. *Centopéia*, Florianópolis, 04 mar. 2008, (não paginado). Disponível em
< http://www.centopeia.net/entrevista/ronald_polito.php>. Acesso em: 30. Jun.2010.

POLITO, Ronald; ALCIDES, Sérgio. Sobre a tradução. In: BROSSA, Joan. *Poemas civis*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998. p. 279-283.

POUND, Ezra. For a new paideuma. In: POUND, Ezra. *Selected Prose 1909-1965*, ed. William Cookson, New York: New Directions, 1973. p.254-259.

- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
- POUND, Ezra. *Poesia*. Trad. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald e Mário Faustino. São Paulo: Editora Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1983.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1989.
- ROCCA, Pablo. Por que, para que uma revista (Sobre sua natureza e sua função no campo cultural latino-americano). *Boletim de Pesquisa NELIC*. Florianópolis, v. 7, n. 10, p. 1-22, 2007. Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1597/1324>>. Acesso em 31 out.2008.
- ROSENFELD, Kathrin H. A luta da palavra com o espaço em branco. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 ago. 2003. Caderno Mais. Disponível em: <<http://www.sibila.com.br/index.php/sibila-na-midia>>. Acesso em: 03 mar. 2010.
- SANTOS, Andréa Soares. *O excesso radical: uma leitura de Haroldo de Campos através da tradução*. 1998. 189f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1998.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed.34, 2005.
- SIBILA REVISTA DE POESIA E CULTURA. Cuba hoje. Ano 7, n. 12, jun. 2007. ISSN 1806-289X. 152p. Disponível em: <<http://www.sibila.com.br/images/stories/pdf/sibila12.pdf>>. Acesso em: 24 jul. 2010.
- SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1966-. Mensal. ISSN 0102-065X. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/>>. Acesso em: 13 mar. 2007.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2ed. Revista. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2004.
- SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. 2ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- SÜSSEKIND, Flora, GUIMARÃES, Júlio Castanõn (Org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires (Org.). *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Curso de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, 1996.
- WANDERLEY, Jorge. *A tradução do poema entre poetas do Modernismo: Bandeira, Guilherme de Almeida, Abgar Renault*. 1988. 225f. Tese (Doutorado em Letras) –

Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988.

WANDERLEY, Jorge. *A tradução do poema: notas sobre a experiência da Geração de 45 e dos concretos*. 1983. 163f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1983.

WYLER, Lia. *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

ZUNÁI REVISTA DE POESIA & DEBATES. Ano V, Edição XIX, dez, 2009. ISSN 1983-2621. Disponível em:< <http://www.revistazunai.com/>>. Acesso em 24 abr 2010.

ANEXO I

QUESTÃO 1

Qual o papel da tradução de poesia em seu trabalho?

POETA	RESPOSTA
Cláudio Daniel	<p>A tradução é um modo de estudar poesia. Aprendo muito quando traduzo autores como José Kozer, Coral Bracho, Reynaldo Jiménez, Victor Sosa. Esse trabalho amplia o meu repertório semântico e estilístico e sem dúvida tem conseqüências em minha própria poesia, que dialoga com os autores que me causaram profunda impressão. No campo teórico, a tradução também é importante para a compreensão de escolhas, métodos e poéticas de diferentes autores contemporâneos, auxiliando a reflexão crítica, que desenvolvo em artigos e ensaios. Por fim, vejo a tradução como um modo de divulgar, em nosso país, poetas latino-americanos da segunda metade do século XX, pouco conhecidos entre nós, mas que trouxeram valiosa contribuição para a literatura contemporânea. Na antologia <i>Jardim de Camaleões</i>, que publiquei em 2004, pela editora Iluminuras, apresento um mapa do neobarroco na América Latina, incluindo autores do Peru, como Rodolfo Hinostroza, do Chile, como Raul Zurita, de Cuba, como Lezama Lima (o fundador histórico dessa vertente), da República Dominicana, como Leon Félix Batista, entre muitos outros; incluí também autores brasileiros, como Wilson Bueno e Josely Vianna Baptista, apontando a presença da língua portuguesa (que alguns chamam de brasileira) nesse fascinante campo estético e conceitual.</p>
Horácio Costa	<p>Grande, mas já foi maior. Continuo traduzindo e tenho alguns projetos de tradução, principalmente relacionados com poesia mexicana moderna. Mas certos aspectos teóricos relacionados com a recepção poética, particularmente os estudos de cânone, me ocupam mais, hoje, que a tradução de poesia.</p>
Josely Vianna Baptista	<p>Mesmo quando não traduzo livros de poesia, mas romances, estou trabalhando com a função poética da linguagem e suas convoluções e circunvoluções. A tradução literária é sempre esse embate com a microfísica e a macrofísica do texto, com o texto e seus contextos. Contextos históricos e socioculturais específicos, polissemia, arcabouços semânticos e formais singulares fazem da tradução um constante andar na corda bamba da língua. Poesia e tradução de poesia, nesse exercício equilibrista, retroalimentam-se incessantemente. Se eu fosse traduzir visualmente essa relação simbiótica, uma estampa possível seria a de uma cornucópia babélica de palavras diante de um espelho convexo.</p>

<p>Júlio Castanõn</p>	<p>Acho que a tradução de poesia tem um papel importante em meu trabalho, ou seja, em minha própria poesia. Isso tanto no sentido de a tradução levar a conhecer melhor os textos traduzidos quanto no sentido de que a experiência de tradução fornece elementos para um melhor conhecimento dos processos de escrita. Naturalmente seria um despropósito dizer que a tradução dos vários autores com que um tradutor pode conviver, em alguns casos muito distintos, e justamente por isso, interfere no seu próprio trabalho de poesia. Haverá aproximações aqui e ali. No meu caso, lembro que um amigo me observou que quando escrevi dois poemas longos com o título <i>Dois poemas estrangeiros</i>, onde há um trabalho claro com a sintaxe, eu na mesma época estava traduzindo poemas de Mallarmé. Mas se se retirar a ênfase de "autores" e transferi-la para "tradução" já se começa a admitir a possibilidade de uma inter-relação entre as duas práticas. Naturalmente, procedimentos de alguns desses poetas, algumas de suas noções, terão contribuído para o conhecimento e a prática que venho tentando desenvolver no campo da poesia. Mas é de fato o exercício da tradução que mais diretamente fornece contribuições. Na medida em que traduzir implica destrinchar um texto para recompô-lo em outra língua, isto redundando em que se percebam ou se fiquem conhecendo vários dos elementos que constituem o poema, vários dos procedimentos que culminaram na constituição daquele texto. Além disso, em especial nesse tipo de trabalho não é possível a ingenuidade de supor que um único leitor (no caso, o tradutor) dê conta da leitura de textos de autores às vezes bastante complexos. Assim, o processo de tradução, que envolve esse conhecimento crítico dos textos, envolve também o conhecimento da crítica existente sobre esses autores. É preciso conhecer trabalhos que procuram analisar as variadas dimensões da obra dos autores em questão. Assim, além do que esses autores podem deixar de marcas por intermédio do trabalho de tradução, esse trabalho, pelo que exige de esforço de conhecimento, contribui desse modo para a ampliação do conhecimento sobre poesia.</p>
<p>Nelson Ascher</p>	<p>Para mim, no conjunto do que faço, minha própria poesia, a tradução de poesia e minha prosa ensaística têm todas a mesma importância. Independentemente da qualidade objetiva de cada qual delas (que não é a mim, obviamente, que cabe julgar), não considero a tradução uma atividade menor ou secundária. Sinto-me tão desafiado por uma tradução que me disponha a fazer quanto por um poema ou um artigo que queira criar ou escrever. Ademais, em cada ramo que pratico, aprendo coisas que aplico aos demais; uso acolá idéias que me ocorrem aqui e assim por diante. Traduzi certa feita um poema do russo Púchkin sobre dois corvos que dialogam; investigando as origens deste, achei uma balada anglo-escocesa anônima que inspirara o autor; traduzi-a também e, em seguida, partindo desses dois textos, escrevi meu próprio poema, ambientado no Nordeste brasileiro, sobre dois urubus. Quando Fellini morreu, compus sobre ele um poema inspirado, em parte, nos seus filmes sobre a cidade de Roma ("Roma" e "Satyricon") e, em parte, em diversos poemas renascentistas e barrocos sobre as ruínas de Roma. Uma vez escrito meu poema, comecei a trabalhar na tradução destes, traduções que formam a primeira parte de meu "Poesia Alheia". Até mesmo num nível mais especificamente técnico, o da metrificação</p>

	<p>e das rimas, minha tentativa de resolver problemas colocados por poemas estrangeiros que se valem de recursos diferentes dos usados em nossa língua (as semi-rimas e assonâncias ou a metrificação acentual da antiga e da moderníssima poesia de língua inglesa) tem me ajudado a pensar em técnicas novas ou distintas que procuro aplicar à minha poesia. Só para ilustrar esse ponto, é graças a ter lidado com as peculiaridades das semi-rimas inglesas que venho tentando usar em português rimas pouco habituais como “muito/mútuo”. Já me aconteceu de, traduzindo tal ou qual ode do poeta latino Horácio, eu titubear entre a possibilidade de fazê-lo de modo classicizante ou modernizador. Resultado: mais de uma ode já me rendeu tanto uma tradução arcaizante, quase latinizada quanto um poema paralelo, uma espécie de paráfrase ou paródia, totalmente moderno, adaptado inclusive no terreno das imagens ao mundo (e ao Brasil) contemporâneo.</p>
<p>Paulo Henriques Britto</p>	<p>Ao longo da minha carreira de tradutor, fiz algumas traduções poéticas importantes, sendo as principais delas as antologias de Wallace Stevens e Elizabeth Bishop e o poema longo <i>Beppo</i> de Byron. Nos últimos anos, tenho me dedicado mais ao estudo sistemático da tradução de poesia, no projeto de pesquisa que desenvolvo no Departamento de Letras da PUC-Rio. No momento, a questão que investigo é a determinação de critérios minimamente objetivos para a avaliação de traduções de poemas.</p>
<p>Régis Bonvicino</p>	<p>Papel de diálogo especialmente com os poetas vivos, com as invenções contemporâneas, e, secundariamente, com poetas mortos, como Oliverio Girondo, de inovação.</p>
<p>Rodrigo Garcia Lopes</p>	<p>Imenso, porque acredito que uma parte significativa do trabalho de escrita se dá simultaneamente à vivência mas também à leitura. Desde os 16 anos venho traduzindo intensamente como parte do meu aprendizado e afinação dos instrumentos poéticos, segundo a lição de Pound no maravilhoso <i>Abc da literatura</i>. E traduzir foi uma maneira de dialogar com outras poéticas e literaturas. Mas confesso que minha tendência cada vez mais será me concentrar em minha própria escrita, já que o tempo está se tornando uma matéria rara hoje em dia e traduções consomem um tempo que poderia estar direcionado à criação propriamente dita (não que a tradução não envolva criação). A não ser que surja algo excepcional e que seduza a traduzir, a direção é diminuir o ritmo de traduções, que nunca faço comercialmente, e sim sempre estruturada num projeto literário.</p>
<p>Ronald Polito</p>	<p>Alguns. Primeiro, o contato com outras línguas e poéticas, que preenche um pouco de meu desejo permanente de conhecer arte e enriquece minha tentativa de chegar a escrever um poema. Em segundo lugar, o desafio de tentar refazer em minha língua aquele conjunto singular de peças em funcionamento.</p>

QUESTÃO 2 Que critérios norteiam suas escolhas como tradutor(a)?	
POETA	RESPOSTA
Cláudio Daniel	<p>Traduzo poesia latino-americana do século XX, com ênfase em autores vivos; escolho poetas e textos de maior inventividade ou densidade formal. Não tenho interesse algum em poetas da linha coloquial-cotidiana, que seguem um discurso convencional, previsível, sem surpresas estéticas; gosto de autores que rompem com a normalidade da escrita, que fazem da busca do inesperado a sua mesquita. Não por acaso, comecei o trabalho de tradução, há uns quinze anos, por causa de minha paixão por Vallejo, Gironde, Huidobro e Lezama; até hoje, considero que estes quatro poetas foram os principais nomes da lírica de invenção na América de língua espanhola.</p>
Horácio Costa	<p>Quando comecei a traduzir, nos anos 80, traduzia o que gostava, como uma espécie de exercício de aprendizagem e de leitura em profundidade da obra de outros poetas. Foi assim quando traduzi Elizabeth Bishop e, principalmente, Octavio Paz. Hoje, sou mais seletivo – será mesmo por falta de tempo? Morar em São Paulo, hoje... – e traduzo apenas quem considero essencial para o meu trabalho, seja criativo ou teórico. Foi o caso do mexicano José Gorostiza, cuja obra poética quase-completa publicou-se pela EDUSP em 2003, e será, futuramente, de Ramón López-Velarde, outro grande mexicano, desconhecido aqui, que estou traduzindo.</p>
Josely Vianna Baptista	<p>Se me fosse possível escolher sempre, meus eleitos seriam os textos cuja densidade e viço, tanto no plano do significante quanto no do significado, permitissem que eu os traduzisse como se estivesse escrevendo, de certo modo, minha própria obra. Lembro, a propósito, Alberto Manguel comentando num de seus ensaios que o leitor ideal é o tradutor: “Ele é capaz de dissecar o texto, tirar a pele, cortar o osso até a medula, seguir cada artéria e cada veia e depois dar vida a um novo ser sensível. O leitor ideal não é um taxidermista.”</p> <p>Desde cedo me interessei pelas literaturas hispano-americanas, a mitopoética mbyá-guarani e a tradução. Em 85, aventurei-me na tradução de mitos e plegárias do acervo oral dos Mbyá-Guarani e dos Nivacle do Chaco paraguaio. Logo depois, meu trabalho de tradução do <i>Paradiso</i>, de Lezama Lima, em 87, foi prenunciador do percurso a que me levaria minha curiosidade pelas singularidades culturais do hemisfério americano – por sua vocação anti-clássica e híbrida, a proliferação de vozes originais, as visadas alternativas a um quadro preferencialmente informado por uma visão de mundo eurocêntrica. Isso também foi pautando minhas escolhas.</p>

<p>Júlio Castanõn</p>	<p>No campo da poesia, só traduzo aquilo que tem especial interesse para mim. Assim, traduzo um poema ou porque gosto muito dele ou ainda porque, estando interessado num autor, a tradução é uma forma de ler, de pesquisar, de estudar esse autor. Já para outros tipos de tradução, não há muita escolha, faço o que a editora propõe, desde que me ache em condições de trabalhar com aquele livro e que o livro não seja de uma área de conhecimento estranha para mim.</p>
<p>Nelson Ascher</p>	<p>Eu poderia brincar e, como muitos já fizeram, dizer que não sou eu que escolho o que traduzo mas, pelo contrário, são os poemas estrangeiros que me escolhem. Isso, porém, seria apenas uma parcela da verdade. Vários fatores determinam minhas opções. No caso de uma língua que domino, mas que não é muito conhecida, como o húngaro, o repertório básico, antológico mesmo de sua literatura se impõe, algo que vale, em menor medida para o russo (língua que conheço um pouco, mas cujos poemas traduzi quase sempre em colaboração com o Boris Schnaiderman); aliás, neste caso, os poetas modernos que traduzi, com exceção talvez do Brodsky, foram-me inspirados pelas escolhas anteriores do próprio Boris e dos irmãos Campos na sua famosa antologia, enquanto que, quando lidei com poetas russos do século 19 (Púchkin, Liérmontov), meus critérios se assemelhavam antes aos que uso quando escolho os húngaros. Alguns poucos poemas que traduzi indiretamente do polonês, tcheco etc. são textos que considerarei tão importantes que não poderiam esperar até a chegada ou nascimento de seu tradutor ideal. Quanto às línguas mais familiares (inglês, francês, italiano, castelhano, alemão), além da necessidade, às vezes, de preencher alguma lacuna gritante (por exemplo, a de uma tradução digna deste nome de “Zone” de Apollinaire) ou de simplesmente verter algum poema que me chamou a atenção, há dois outros fatores determinantes: às vezes, um poema importante ou célebre já foi traduzido, mas o resultado alheio não me satisfaz; outras vezes o que ocorre é o oposto: um poema foi tão bem traduzido que, enquanto poeta, sinto-me desafiado a “duelar” com meu(s) rival(is) tradutor(es); por isso fiz minha própria versão de “To His Coy Mistress” de Andrew Marvell (já tão bem traduzido por Augusto de Campos) e da “Chanson d’Autône” de Verlaine (verido antes por Guilherme de Almeida e outros). Em algumas ocasiões, fui convidado a traduzir um ou outro poema isolado (sobretudo por jornais ou revistas quando tal ou qual poeta morria, comemorava seu centenário, ganhava o Nobel etc.), e em outras, mais raras, aceitei traduzir vários poemas de algum autor: 32 poemas de Lawrence Ferlinghetti para a editora Brasiliense em 1984, as milongas de Jorge Luis Borges para suas obras completas publicadas pela Globo, os poemas de “Alice no País das Maravilhas” para uma edição feita pelo Colégio Objetivo.</p>

<p>Paulo Henriques Britto</p>	<p>Normalmente escolho para traduzir um poeta que seja do meu interesse e que esteja pouco divulgado no Brasil. Mas ocasionalmente aceito trabalhos de tradução poética sugeridos por uma editora, como foi o caso de <i>Cartas de aniversário</i> de Ted Hughes.</p>
<p>Régis Bonvicino</p>	<p>O afeto pelo poema do poeta a ser traduzido.</p>
<p>Rodrigo Garcia Lopes</p>	<p>A beleza do pensamento, a inovação formal, a contribuição de determinado autor para a arte da linguagem que é a poesia, a clareza, a complexidade, a riqueza de sons e significados, a originalidade de concepção de uma obra, seja um poema ou uma novela policial.</p>
<p>Ronald Polito</p>	<p>Minhas escolhas como tradutor são norteadas, em parte, por minhas preferências estéticas, o que não é dizer muito pois, em meu caso, creio que me interesse pelos Régistros os mais variados da prosa e da poesia: lírica em sentido estrito, cômica, satírica, épica etc. Quando penso no conjunto de textos de poesia que já traduzi, há algumas dominâncias: artes poéticas, poéticas do “eu”, à falta de outra expressão, poesia satírica e cômica, poesia erótica e escatológica... Como vê, é muito variado o repertório.</p>

QUESTÃO 3	
Outros tradutores alimentam suas concepções e métodos de tradução?	
POETA	RESPOSTA
Cláudio Daniel	A obra teórica e ensaística de Haroldo de Campos, sem dúvida, é muito importante; a leitura de obras como <i>A Operação do Texto</i> e <i>A Arte no Horizonte do Provável</i> foi decisiva na minha formação. Quando traduzo, busco não apenas o sentido literal imediato, mas sobretudo a recriação de aspectos sonoros, imagéticos e estruturais dos textos de partida.
Horácio Costa	Claro. No ano passado, por exemplo, estudei todas as traduções de Pessoa feitas por Paz. E escrevi crítico um texto acerca disso, ainda inédito.
Josely Vianna Baptista	Há uma espécie de <i>corriente alterna</i> entre alguns poetas-tradutores, sem dúvida. Gosto de acompanhar, por exemplo, o trabalho de Augusto de Campos, cotejando original e tradução, refletindo sobre suas opções. Por exemplo, ler os poetas provençais pela mão de Augusto é uma experiência literária integral. Creio, aliás, que a noção estrita de “fidelidade” não se aplica à literatura e à poesia. Um verso não é um teorema. O trocadilho italiano “traduttori-traditori”, nesse sentido, continuará valendo apenas para as más traduções, que ainda são freqüentes.
Júlio Castanõn	Talvez a maior contribuição de outros tradutores se dê no plano da prática. No caso da tradução de poesia, outras traduções de outras obras do mesmo autor podem ser úteis, ao mostrar possibilidades de lidar com os textos de um determinado autor. Podem ser úteis também traduções para outras línguas, que podem sugerir soluções, ajudar a compreender passagens mais difíceis. Às vezes também pode ser útil até mesmo uma tradução que acabamos considerando como não sendo boa, porque pode justamente mostrar opções cujo exame acaba mostrando que não são as adequadas. No caso dos grandes clássicos, como por exemplo Dante, é possível comparar em português diversas traduções, o que pode ser uma boa maneira de estudar as possibilidades de tradução resultantes de diferentes concepções do processo.

<p>Nelson Ascher</p>	<p>Sim: tanto os luso-brasileiros quanto os estrangeiros, em especial os húngaros e os anglo-americanos. Esclareço. A língua materna de meus pais era o húngaro e eu a aprendi não muito depois do português. Graças a traduções muito livres feitas para o húngaro coloquial de Budapeste, o poeta francês tardo-medieval François Villon se tornou muito popular na Hungria durante a juventude de meus pais. Eles me falaram do poeta, mas eu nem lia francês nem dominava o húngaro o bastante para lê-lo com prazer naquelas traduções. Foi então, lá por 1973, que, ainda adolescente, topei com o “ABC da Literatura” de Ezra Pound cuja edição brasileira trazia, como apêndice, algumas traduções feitas pelos poetas concretos, entre elas a da “Balada dos Enforcados” do Villon pelo Augusto de Campos, versão que li e reli até decorar. Concluí, a partir dela, que, mesmo se o poema em português fosse inferior ou diferente do original, ainda assim ele era muito bom. Saí, em seguida, atrás das demais traduções dos Campos e do Décio, encontrando um livro que foi central para mim, a “Antologia da Poesia Russa Moderna” (traduzida em colaboração com o Boris Schnaiderman). Interessado por poetas cuja língua não dominava ou dominava mal, também busquei-os em tradução e fui agradavelmente surpreso pelas de Guilherme de Almeida (Baudelaire, Verlaine) e Manuel Bandeira, entre outros. Tentando mapear de mim para mim a poesia mundial contemporânea, acompanhei a coleção Penguin Modern European Poets, na qual li pela primeira vez gente como Paul Celan e Hans Magnus Enzensberger. Aos poucos descobrir a importância de ler não apenas a tradução dos poetas que não podia ler no original, mas também dos outros, por exemplo, as dos húngaros para o inglês e, assim, fui me familiarizando com o modus operandi de gente como o poeta e tradutor escocês Edwin Morgan. Já em húngaro, língua na qual existe há pelo menos um século e meio, uma excelente cultura tradutória, fui ler os poetas da Europa Centro Oriental (poloneses, tchecos, iugoslavos etc.), que não eram facilmente acessíveis em outras línguas. Um poema alemão que traduzi, um hino de Martinho Lutero (inspirado, aliás, num salmo), eu o escolhi para traduzir exatamente porque tive a oportunidade de lê-lo numa tradução húngara do século 16 e outra do século 20, algo que me deu uma noção clara de quanto aquela língua havia mudado.</p>
<p>Paulo Henriques Britto</p>	<p>Certamente. O trabalho de Augusto e Haroldo de Campos, em particular, foi e é da maior importância para mim. Foi após travar contato com as traduções poéticas feitas por eles que me senti estimulado a traduzir poesia.</p>
<p>Régis Bonvicino</p>	<p>Talvez inconscientemente mas abertamente não ; costume brincar, dizendo que traduzo para o “regês” e não para o</p>

	português.
Rodrigo Garcia Lopes	São tantos, mas citaria como importantes os insights de Ezra Pound, Octavio Paz, Jerome Rothenberg, Nabokov, Derrida, Roman Jakobson, Eliot Weinberger, Haroldo de Campos, Leminski.
Ronald Polito	Não, ainda que evidentemente traduções que porventura eu tenha lido possam ter sugerido questões importantes. Mas nunca estudei detidamente traduções e nem seriamente teoria da tradução. Penso que minha maior influência foi a convivência, por muitos anos, com uma professora de tradução, Deysa Chamahum Chaves. Em nossos inúmeros encontros cotidianos, ela sempre propunha intrincadas questões de todos os planos, relativas à tradução dos mais diferentes Registros textuais. Pensávamos em problemas desde a tradução de bulas ou manuais de funcionamento de máquinas até a poesia e a filosofia.

QUESTÃO 4	
A obra tradutória de Haroldo de Campos exerceu, ou exerce, influência em suas atividades como tradutor(a)?	
POETA	RESPOSTA
Cláudio Daniel	
Horácio Costa	<p>O Haroldo era um ser essencial em tudo. Convivi muito com ele, e suas escolhas me acompanham desde a adolescência. O primeiro livro de poesia em tradução que eu li, aos 13 anos, em 1968 (me lembro bem), foi a primeira edição de <i>Poesia Russa Moderna</i>. Depois desse ingresso no universo tradutório de H de C e os seus co-tradutores, Boris Schnaiderman e Augusto de Campos, naquela empreitada, acompanhei por anos as suas escolhas. Até o fim.</p>
Josely Vianna Baptista	<p>Sim, as traduções de Haroldo, acompanhadas dos “roteiros” em que ele comentava suas opções tradutórias, foram muito inspiradoras para mim. Lembro-me de ter ficado encantada com seu livro <i>Ideograma</i>, em que ele cita François Cheng e sua visada do <i>ideograma</i> como um signo-presença e não como um signo-utensílio. Passei a estudar com mais vagar a questão das correspondências entre códigos, num exercício tradutório amplo, não restrito à linguagem verbal, para o que contribuiu, também, o curso de pós-graduação que fiz em semiótica. Meus estudos paralelos de guarani e japonês, ainda que incipientes, também foram importantes no início de meu trabalho com tradução.</p>
Júlio Castanõn	<p>Não sei se se trata exatamente de influência. Mas sem dúvida alguma ela é muito importante para o andamento de minha prática de tradução, no sentido de contribuir para o conhecimento das questões relativas ao trabalho de trabalho, assim como no sentido de em suas traduções mostrar em termos práticos vários caminhos efetivamente inovadores, sobretudo porque situados no contexto de uma poética. Mas é preciso que se diga que não só a obra tradutória de Haroldo de Campos; importante também é o trabalho teórico que ele desenvolveu, seja em diversos artigos dedicados à questão seja nas introduções que acompanham alguns de seus trabalhos de tradução. Sem dúvida alguma são dos trabalhos mais importantes feitos nessa área entre nós e que não podem ser desconhecidos por quem se interessa pelo assunto.</p>

<p>Nelson Ascher</p>	<p>Como disse acima, eu primeiro me familiarizei com as traduções do Augusto mas, logo em seguida, li também as do Haroldo e, aos poucos, seus textos teóricos ou ensaísticos a respeito do tema. O primeiro artigo que publiquei na grande imprensa (em 1979) foi justamente uma resenha de dois livros do Augusto (“Verso Reverso Contraverso” e “John Donne: o Dom e a Danação”, e um do Haroldo, “Seis Cantos do Paraíso”). Fui além disso aluno do Haroldo no mestrado da PUC-SP em 1981/82 e, quando ainda pensava em escrever uma dissertação, ele me aceitara como orientando. Escrevi bastante sobre sua poesia e sobre suas traduções e fomos amigos desde a virada dos anos 70/80 até a morte dele.</p>
<p>Paulo Henriques Britto</p>	<p>V. resposta anterior.</p>
<p>Régis Bonvicino</p>	<p>Considero Haroldo de Campos um poeta mediano, um maneirista. E um tradutor que “engessa” em fórmulas os poemas que traduziu. Um exemplo nítido do que falo: <i>Transblanco</i>, de Octavio Paz. Então, ele me “influenciou” por antagonismo. O melhor Haroldo é o Haroldo co-tradutor com Pignatari e Augusto, de Pound, e da poesia russa moderna, com Boris Schnaiderman e Augusto. Augusto é bastante superior a Haroldo como tradutor.</p>
<p>Rodrigo Garcia Lopes</p>	<p>Em parte sim, foi importante para mim no momento em que eu, jovem, buscava referenciais estéticos que expressassem minhas inquietações poéticas. Os trabalhos de Augusto e Haroldo sem dúvida fizeram parte da minha formação como tradutor. Inclusive considero as traduções de Augusto superiores, a nível de conquista e avanço da arte poética, do que seus poemas. Já no caso de Haroldo é um tradutor e ensaísta e poeta de primeira, talvez o único que tivesse merecido.</p>
<p>Ronald Polito</p>	<p>Não exerceu e nem exerce. Li alguns dos textos de Haroldo de Campos a respeito da tradução, além de ter acompanhado sua própria atividade tradutória ao longo de décadas. Mas penso que seus textos sobre tradução são digressões mais ou menos curiosas, inteligentes etc., de alguém que era um criador, não propriamente um teórico, no sentido do rigor exigido de quem deseja produzir pensamento puro num campo determinado do saber.</p>

QUESTÃO 5

Em termos de concepções e procedimentos estéticos, como se afetam reciprocamente sua prática tradutória e sua prática poética?

POETA	RESPOSTA
Cláudio Daniel	<p>Há um diálogo imprevisível, não deliberado; tudo aquilo que leio e me fascina, de um modo ou de outro aparece em meus textos, misturado a outras referências. Talvez toda a literatura seja um imenso palimpsesto, uma rede de comunicação entre textos de diversos tempos e territórios. Claro que cada autor, como dizia Borges, cria a sua tradição, inventa os seus precursores; em minha formação literária entra Vicente Huidobro, mas não Nicanor Parra; entra Cesar Moro, mas não Antônio Cisneros. É preciso haver uma verdadeira afinidade para haver diálogo ou influência. Quando leio meus poemas, fica difícil esquecer que um dia li Khlébnikov, por exemplo; a voz pessoal talvez surja dessa imensa alquimia de vozes, que se fundem umas às outras, dando origem a uma outra voz, estranha para nós mesmos.</p>
Horácio Costa	<p>Não fosse pela consciência da importância da tradução e de suas reverberações na escritura criativa de um poeta, um enunciado-chave da Alta Modernidade, diria, não teria eu começado, em 1976, a ler a obra de Paz, que já me interessava, por suas traduções, em <i>Versiones e Diversiones</i>. Foi lá que primeiro li Bishop, e alguns poetas orientais. Como em <i>Poesia Russa Moderna</i>, foi um descobrimento que afetou toda a minha concepção do fenômeno poético e do significado da poesia.</p>
Josely Vianna Baptista	<p>A boa tradução, como se sabe, deve procurar trazer para a língua de chegada toda a riqueza formal do original, preservando, ainda, as referências culturais ali presentes. Naturalmente, o bom senso tradutório vem com a experiência. A tradução é, essencialmente, um <i>pas de deux</i> que a gente dança com o autor, tendo como pano de fundo todo o substrato cultural e estilístico da obra. E quando a tessitura formal do texto-base é radical, experimental, ou seja, aporta novidades, esse dado deve ser levado em consideração. Cada novo livro que traduzo exige um exame diverso, sempre em busca de um texto eficaz, inclusive estilisticamente, em português. Para isso às vezes é preciso recriar nossa própria língua, fazê-la dançar sobre a diferença do solo original – o que só faz enriquecê-la e enriquecer, por tabela, o trabalho poético, que se nutre desses mergulhos. E vice-versa. O embate é fascinante, mas a batalha não é fácil. Acredito que haja uma luminosa trilha a ser aberta nesse</p>

	sentido, a facção, com uma adarga antiga e um galgo corredor... (como faria Cervantes), ou como Seamus Heaney, que dizia, a propósito de seu pai e de seu avô, exímios lavradores: “Não tenho pá para seguir os passos de homens como esses. / Repousa entre meus dedos / uma pequena pena. / E com ela eu vou fundo”.
Júlio Castanõn	Acho que a resposta à pergunta 1 já responde a esta também.
Nelson Ascher	Em primeiro lugar, tanto a poesia original quanto a traduzida têm como um de seus objetivos expandir os recursos da língua e da linguagem. Ao ver, por exemplo, tal ou qual poema numa língua estrangeira, penso comigo mesmo: nada há, que eu saiba, de semelhante em português; o que posso fazer para obrigar nossa língua a aceitar isso em seu bojo?
Paulo Henriques Britto	Quando passo alguns anos trabalhando na tradução de um poeta, é inevitável que alguma coisa de sua linguagem passe para a minha. Os seis anos de trabalho em <i>Beppo</i> , por exemplo, me ensinaram a usar melhor o decassílabo, e também a utilizar a rima como fonte de humor. De modo geral, minha tendência a associar o uso de formas tradicionais com linguagem coloquial vem da poesia de língua inglesa, em que essa prática tem uma longa tradição.
Régis Bonvicino	Às vezes me utilizo de estruturas e até versos do poeta que traduzi; às vezes, em nada interfere.
Rodrigo Garcia Lopes	Nossa, isso daria uma tese, mas digamos que todas as soluções que a prática tradutória me afetam eu acabo apropriando, consciente ou inconscientemente, à minha poesia. Minhas escolhas tradutórias são testemunhas de minhas escolhas estéticas que, devo dizer, são bem ecléticas. E tentei aprender novos modos de escrever e novos modos de perceber através dos autores que traduzi. Eu não privilegio um procedimento sobre outro: tudo que me excite novos insights sobre a arte da palavra me interessa, da concisão lapidar de Emily Dickinson à poesia bop-espontaneísta de Ginsberg ou dos cut-ups de Burroughs ao soneto barroco, da visão e concisão do haiku ao poema longo e fanopaico de um Ashbery, do conceito de poema-conversaço e intertextual de Apollinaire a um lirismo não-convencional como o de Cummings, por exemplo. Da poesia "árida" e anti-imagética de Riding, de alguns insights da poesia da linguagem, à poesia objetivista de um Williams, ou ainda ao hermetismo de um Paul Celan. Todos esses procedimentos são modos de vida e de acontecimento que o tradutor tem que conhecer. Eu tentei absorver e fundir muitos desses procedimentos na poesia que escrevo.

Ronald Polito

Ainda que se possam extrair de meu trabalho algumas concepções e certos procedimentos, não busco organizar meus entendimentos a esse respeito para constituir um discurso articulado, pois atingiria no máximo um nível mediano de organização epistemológica. Por outro lado, a tradução de poetas muito distintos talvez seja sempre uma estratégia para que eu não busque qualquer tipo de transferência direta de conceitos, procedimentos, temática e vocabulário para o interior dos poemas que escrevi ou venha a escrever. Os poetas traduzidos são díspares demais, pertencem a tradições diversas. E ainda que me apaixone certo efeito, ou certo enfoque ou tema, aí é mais um motivo para eu ter de recusá-los, pois essa identidade inicial exigiria, em meu entendimento, uma resposta que seja muito elaborada. Por outro lado, sou avesso a ecletismos, afora talvez o do consumo estético. Outro aspecto que talvez esclareça inclusive minha dificuldade em responder a esta questão, é meu próprio processo de tentativa de criação de um poema. Em meu caso, creio, o diálogo com outras poéticas está mais implícito. Deveria ser notável, por exemplo, que não trabalho com citações, que não uso nomes próprios, que não parafraseio ou desdubro poemas da tradição etc. E que, quando cito, o fragmento sofreu uma deturpação praticamente total em relação ao seu contexto de origem. Posso dizer o mesmo do conjunto fenomenal de elementos que conheci no processo de tradução. Quando um deles chega a estar presente num poema que eu tenha escrito, isso ocorreu por uma necessidade interna de meu próprio percurso e, geralmente, foi “desfuncionalizado” em relação ao seu contexto de base. E prefiro operar com esse repertório sendo de fato o que ele é: um conjunto de cacos, pedaços, que podem eventualmente ser úteis numa nova seqüência. Em sentido inverso, também tento controlar ao máximo uma intervenção lingüística, digamos, típica de minha forma de tentar escrever um poema, no poema que está sendo traduzido. Eu quero, até onde é possível, manter as coisas bem distantes entre si. Até para que seus eventuais contatos tenham efetiva substância. Paralelamente a tudo isso, há o fato de haver uma enorme distância entre minha condição de consumidor de poesia, e aí me aproximo dos mais diferentes Régistros, como disse antes, e a de eventual produtor de um poema, cuja delimitação de Registro é clara: praticamente só me interessa tentar escrever poemas que pertençam ao campo da lírica em sentido estrito, com eventuais tentativas de meta-poesia. Isso necessariamente restringe os autores, dentre os que traduzi, que poderiam interferir mais diretamente em meu próprio trabalho.

QUESTÃO 6

Sua atividade como tradutor(a) se move por um projeto único ou se desdobra em diferentes frentes de trabalho? O que já está realizado, o que está em processo e o que você ainda pretende fazer em termos de tradução de poesia?

POETA	RESPOSTA
<p>Cláudio Daniel</p>	<p>Após publicar o <i>Jardim de Camaleões</i> e antologias individuais de autores como Victor Sosa (<i>Sunyata e Outros Poemas</i>), Reynaldo Jiménez (<i>Shakti</i>) e José Kozér (<i>Íbis Amarelo sobre Fundo Negro</i>), meu próximo projeto é publicar a antologia <i>Ovi-Sungo, Treze Poetas de Angola</i>, livro que sairá neste ano, pela editora Lumme. Essa obra nasce de uma outra frente de trabalho, que é o diálogo com poéticas lusófonas (minha tese de mestrado será sobre a autora portuguesa Ana Hatherly). Para minha surpresa, aliás, descobri vários pontos de contato entre o neobarroco do cubano José Kozér, por exemplo, e a escrita enigmática do angolano Abreu Paxé, sobre quem escrevi uma resenha para a revista Zunái (www.revistazunai.com.br). Creio que o intercâmbio do Brasil com os seus vizinhos geográficos e de idioma é uma opção estratégica, pelos laços históricos que temos com eles; é algo que só irá beneficiar nossas literaturas.</p>
<p>Horácio Costa</p>	<p>Já respondi acima. Hoje traduzo menos e “moro” mais na Avenida Rebouças, indo e voltando ao campus da USP. Mas vou mudar para o Butantã em 2009. Como na música do Roberto Carlos, então “tudo será diferente” e voltarei a traduzir com mais tempo e dedicação. Espero.</p>
<p>Josely Vianna Baptista</p>	<p>Andréa, no currículo que segue abaixo⁹³ você pode ver um panorama geral de meu trabalho. Quanto ao que ainda pretendo fazer, não tenho nada muito programado (além de traduzir os contos completos de Felisberto Hernández, a correspondência entre Lezama e Cortázar, mais alguns livros de Jorge Luis Borges, alguns cantos míticos guarani do Ayvu Rapyta e alguma poesia de José Kozér etc). Também estou pesquisando, a convite de uma grande editora brasileira, novos autores hispano-americanos para uma coleção que fui convidada a criar, num projeto de tradução mais radicalmente <i>autoral</i>, por assim dizer.</p>

⁹³ O currículo enviado por Josely pode ser conferido às páginas 259 a 263 deste trabalho.

Aliás, derivando um pouco sobre aquela *corriente alterna* entre poesia e tradução, acho que vale e pena lhe contar que meu novo livro de poesia, “Roça Barroca” (ainda em elaboração), continua uma pesquisa poética por mim desenvolvida desde o início dos 90, que visa justamente dialogar com a modernidade hispano-americana e com culturas ameríndias – tradições que, embora vivas no território meridional brasileiro, vejo pouco amalgamadas na grande e diversa tradição de nosso modernismo.

Em tempo: um de meus sonhos secretos é selecionar alguns sonetos de Shakespeare e traduzi-los para serem musicados por Milton Nascimento. Um deles:

WILLIAM SHAKESPEARE, Soneto XIV

*Not from the stars do I my judgment pluck;
And yet methinks I have astronomy,
But not to tell of good or evil luck,
Of plagues, of dearths, or season's quality:
Nor can I fortune to brief minutes tell,
Pointing to each his thunder, rain, and wind,
Or say with princes if it shall go well,
By oft predict that I in heaven find:
But from thine eyes my knowledge I derive,
And (constant stars) in them I read such art,
As truth and beauty shall together thrive,
If from thyself to store thou wouldst convert:
Or else of thee this I prognosticate;
Thy end is truth's and beauty's doom and date.*

WILLIAM SHAKESPEARE, Soneto XIV

Tradução de Josely Vianna Baptista

Não está nas estrelas o meu tino;
Sei um pouco, porém, de astronomia,
Mas não para prever qualquer destino,
Ou o tempo, a miséria, a epidemia:
Não posso em um minuto dar a sorte,
A cada qual seu raio, ou chuva, ou vento,
Nem por indícios a que o céu me aporte,
Ao príncipe augurar feliz intento.
Leio em teus olhos meu saber inteiro;
E neles (astros fixos) há tal arte,
Que juntos crescem o belo e o verdadeiro,
Se o que te é dado não é posto à parte:
Teu fim será, teus olhos dão-me o norte,
Da beleza e verdade o termo e a morte.
Já imaginou?!

<p>Júlio Castanõn</p>	<p>Não sei se eu falaria em projeto. Acho que há áreas de interesse, até porque grande parte do meu trabalho de tradução de poesia (que na verdade é bem pequeno) se dá de forma um tanto dispersa e ao longo de muito tempo, devido a minha própria forma de trabalhar e devido também às circunstâncias, nem sempre imediatas, de publicação. Traduzi uma dúzia de poemas de Francis Ponge, que foram publicados em revistas, num pequeno livro de tiragem limitada e apenas quatro deles na edição de <i>O partido das coisas</i>, que reuniu trabalhos de vários tradutores. Traduzi poemas de Michel Butor, du Bellay, Malherbe, Baudelaire, Keats, Umberto Saba, Beckett, Reverdy, poemas e peças de Gertrude Stein – tudo em revistas ou publicações de pequena tiragem. Fiz um livro com dois poemas de Mallarmé, <i>Brinde fúnebre e prosa</i>, que está sendo reeditado agora com o acréscimo de alguns outros poemas e que vai sair, este mês ou no próximo, com o título <i>Brinde fúnebre e outros poemas</i>, pela editora 7Letras. Deve sair também um livro com um conjunto de poemas de Paul Valéry, com o título <i>Fragmentos do Narciso e outros poemas</i>, pela editora Ateliê, ainda este ano. No momento não estou fazendo nenhum trabalho desse tipo, mas espero vir a fazer.</p>
<p>Nelson Ascher</p>	
<p>Paulo Henriques Britto</p>	<p>Como tradutor profissional, naturalmente, quase todo meu trabalho é com prosa. O mais comum é passar meses traduzindo um único texto e depois passar para outro, mas às vezes a editora para qual mais trabalho (a Companhia das Letras) me pede que deixe de lado um projeto por algum tempo a fim de me dedicar a outro, prioritário. No momento, estou terminando um romance curto de Don DeLillo, para em seguida retomar um projeto que foi interrompido há alguns meses: a tradução de <i>Against the day</i> de Thomas Pynchon, um livro imenso e complexo que vai me ocupar por um bom tempo. Quanto à poesia, minhas atividades de professor e pesquisador na PUC, somadas a meu trabalho de tradutor literário, deixam muito pouco tempo livre para me dedicar à tradução poética. Imagino que a curto e médio prazo minha produção na área será mais de caráter teórico. Já publiquei vários artigos sobre tradução poética, tenho um no prelo e em breve escreverei outros.</p>
<p>Régis Bonvicino</p>	

<p>Rodrigo Garcia Lopes</p>	<p>Acho que segue um projeto sim: idéia de se concentrar, além apenas de traduções isoladas, na obra completa de um determinado autor, e que o mesmo tivesse importância fundamental para a arte da poesia em nosso tempo, casos-limite, digamos: começamos, eu e Maurício Mendonça, com Sylvia Plath, depois as Iluminuras de Rimbaud (seguido de um extenso ensaio). Depois encarei a modernista Laura Riding, que levou a poesia a uma crise tamanha que a fez abdicar e renunciar à poesia no auge da carreira. Depois veio o desafio de outro marco da poesia contemporânea, Folhas de Relva de Whitman. Depois, seguindo a dica de Pound, me debrucei no velho para resgatar o novo de um poema antiquíssimo como "The Seafarer", do anglo-saxão (trabalho que me tomou um ano). E, finalmente, a recuperação da edição original de outro marco, que foi Ariel de Sylvia Plath, e atualmente preparo uma coletânea de poemas de Guillaume Apollinaire, que eu chamaria de mago da poesia modernista.</p>
<p>Ronald Polito</p>	<p>São inumeráveis projetos, muitos abandonados, eventualmente retomados, novamente abandonados etc. Tenho pilhas enormes de textos traduzidos. Do espanhol, do catalão e um pouco do francês. Cada página esperando um acabamento final. E a toda hora conheço um novo poeta e fico interessado em traduzi-lo. É uma avalanche, mas que não me sufoca. Há muito de acaso nisso tudo, um amigo que me visita trazendo um livro e logo já estamos traduzindo juntos um poema, um editor (caso raríssimo) que se interessa por um autor, o fato de que eu próprio tive eventualmente condições financeiras para editar diversos trabalhos, enfim, até a palavra "projeto" do início de minha resposta me parece grave demais. Prefiro pensar que estou apenas atrás de um bom poema e que a tradução deveria corresponder a isso.</p> <p>Sobre o que já realizei como tradutor (alguns trabalhos em parceria), de poesia ou não, acho mais simples listar as referências bibliográficas, que permitem notar alguns campos de interesse ou concentração:⁹⁴</p> <p>Há muitos trabalhos em processo. Portanto, vou indicar apenas alguns nomes de quem tenho textos traduzidos mas que ainda precisam de um retoque final: Renato Leduc, Julio Torri, Narcís Comadira, Quim Monzó, Jacques Roubaud, Joan Brossa, Joan Ferraté etc. Note que não são traduções</p>

⁹⁴ O autor insere, neste ponto de sua resposta, uma listagem geral de seus trabalhos de tradução que pode ser lida mais adiante, às páginas 284 a 286 deste.

necessariamente feitas nos últimos tempos; há muitos poemas que estão guardados há mais de dez anos, esperando serem finalizados. Tenho, por outro lado, 2 longas antologias concluídas, mas ainda sem edição: poemas dos catalães Carles Camps Mundó e Maria-Mercè Marçal, dos quais já divulguei um bom número de textos, como se viu acima. E em 2008 será publicado meu trabalho mais ambicioso e extenso de tradução até agora: uma antologia de poesia do mexicano José Juan Tablada, pela Edusp, com notas detalhadas e longo estudo introdutório.

Pelo que disse acima, não tenho grandes projetos para o futuro. Gostaria de concluir todas as traduções já iniciadas, traduzir de novo alguns poemas, além de traduzir outros textos de autores já traduzidos por mim e ampliar meu repertório de interesses, agregando novos nomes a esse conjunto.

QUESTÃO 7

Você lê traduções de obras que poderia ler no original? Por quê?

POETA	RESPOSTA
Cláudio Daniel	
Horácio Costa	<p>Apenas excepcionalmente, e muito em função da docência. Os alunos, mesmo os pós-graduandos, hoje, lêem menos línguas do que nós líamos há 30 anos. Assim, as traduções hoje ficaram mais importantes, e mais por um fator de comunicação, digamos, do que por um estético, ou teórico. Evidentemente, as melhores traduções são as que garantem todos esses aspectos.</p>
Josely Vianna Baptista	<p>Às vezes leio o original e sua tradução, por curiosidade profissional. Gosto tb de ler boas traduções, ainda que, pela constância com que venho me dedicando à tradução há tantos anos, hoje em dia o espectro do original pareça sempre estar à espreita atrás da tradução, como um tigre rondando na selva selvagem (ou na floresta encantada, se preferirmos Valéry) da linguagem. Ou seja, “leio traduzindo”, de certo modo. Tb gosto de ler o original em “estado puro”. Ou seja, não há regras.</p>
Júlio Castanõn	<p>Leio. Às vezes simplesmente porque o que me chegou às mãos foi o livro traduzido, às vezes por ter informação de que a tradução é boa ou por ter interesse pelo trabalho daquele tradutor ou pelas questões de tradução relativas àquele livro ou àquele autor.</p>
Nelson Ascher	<p>Sim. Porque cada tradução é mais uma manifestação daquele poema, é uma continuação dele, um desdobramento seu, um diálogo com ele. Ademais, a comparação de diversas traduções de um mesmo poema permite-me avaliar a elasticidade ou maleabilidade do original, quero dizer, até que ponto posso alterá-lo, puxá-lo, comprimi-lo, rearranjá-lo etc. antes que ele deixe definitivamente de ser ele mesmo.</p>
Paulo Henriques Britto	<p>Faço isso mais quando não tenho acesso ao original, ou então — no caso da poesia, principalmente — por interesse em estudar e avaliar a tradução.</p>

Régis Bonvicino	Sim, por que não? Há boas traduções. Mas, leio mais na seara da prosa porque em poesia prefiro ler no original, quando posso.
Rodrigo Garcia Lopes	Sim, e às vezes leio o original e tradução depois. Às vezes, por exemplo, quando estou a fim de ler como quem vê um filme, e sobretudo como inspiração para a novela de detetive que estou escrevendo, prefiro ler traduções de Hammet, Chandler, para que eu possa me concentrar mais na maneira de eles contarem a história ao invés das qualidades sonoras originais. Claro que também leio o original, apenas digo que às vezes prescindimos do original. No caso de poesia, creio que a edição bilíngue é a que joga mais limpo com o leitor, uma espécie de crime e resolução do crime que é a tradução.
Ronald Polito	Sim. Por algumas razões: porque ler no original é sempre um esforço, porque quero verificar o que o tradutor fez com o texto ou porque não tenho a obra no original.

QUESTÃO 8

Que diferença você vê, em termos de propósitos, de público-alvo e de forma de circulação, entre a poesia traduzida publicada em livro e aquela acolhida por suplementos literários, cadernos de cultura e revistas de poesia?

POETA	RESPOSTA
Cláudio Daniel	
Horácio Costa	Partimos do princípio de que é MUITO mais importante contactar com uma amostragem mais extensa da obra de um autor do que com fragmentos, em periódicos. Entretanto, a apresentação de autores, normalmente feita através deles, é essencial. Trata-se, enfim, do mesmo público-alvo, mas em momentos diferentes da cadeia de leitura.
Josely Vianna Baptista	Olhe, o panorama é arlequinesco, e eu não saberia apontar as diferenças e singularidades de cada caso sem um estudo prévio. Talvez os periódicos, principalmente os não-oficiais, as revistas feitas por poetas, por exemplo, abram mais espaço à experimentação tradutória, com todos os riscos que isso possa trazer. Os periódicos, com sua sazonalidade e efemeridade, são um território mais livre e creio que seu grande mérito é a possibilidade de fisgar ao acaso um leitor não especialmente afeito à poesia. A internet é exemplar, nesse sentido. Todos podem publicar quase-tudo. Porém, o universo virtual exige um exercício crítico ferrenho.
Júlio Castanõn	Muita vezes a tradução publicada num periódico acaba por vir a fazer parte de um livro. Ela pode funcionar como uma etapa do trabalho. Às vezes no sentido de que é parte de um trabalho mais extenso, às vezes no sentido de que é um trabalho que pode ser ainda aperfeiçoado. As traduções de poesia feitas por Manuel Bandeira foram todas, me parece, publicadas em jornais antes de serem reunidas em livro. Algumas sofreram pequenos ajustes ao passarem para livro. Em termos de circulação, a tradução publicada no periódico fica acessível a um público muito mais amplo, quando se trata de um periódico de grande circulação. Hoje, parece quase inexistente esse tipo de situação. Mas ainda recentemente, na Folha de S. Paulo, se publicavam poemas ou traduções - e a tiragem de um jornal como a Folha de S. Paulo é centenas de vezes mais alta do que a de um livro que reúna traduções de poesia. Por outro lado, no periódico só terá uma espécie de amostra, a tradução de um ou alguns poemas, enquanto no livro se poderá ter um conjunto significativo, que permitirá uma melhor leitura, mais abrangente em vários sentidos.

Nelson Ascher	
Paulo Henriques Britto	Não vejo grandes diferenças, pois o público de poesia, reduzidíssimo, é o mesmo nos dois casos.
Régis Bonvicino	
Rodrigo Garcia Lopes	
Ronald Polito	<p>São muitas variáveis. Vou considerar algumas, isolando-as. Creio que a tendência dos cadernos ou suplementos literários dos grandes jornais é dar visibilidade a um conjunto mais ou menos restrito de poetas de renome internacional. Naturalmente, quando uma tradução é publicada, ela costuma se justificar por diversas razões: ser um poema significativo do autor em pauta e que entrou em evidência por algum motivo, ser compatível com o espaço previsto pelo jornal, além de corresponder a um entendimento dos leitores, digamos, mediano da literatura. Mas mesmo nesses jornais, não é impossível a presença de textos bastante sofisticados. Outros espaços são os suplementos literários ligados a instituições públicas, que podem abrigar do mais simples ao mais complexo, dependendo de circunstâncias tão fortuitas quanto seus eventuais diretores editoriais e colaboradores, bem como as revistas de poesia, que dão margem a toda ordem de experimentação e proposição de novos nomes estrangeiros no cenário nacional, ambos também com mais generosidade de espaço. Eu diria que nesses suplementos e nas revistas de poesia talvez sejam publicados os materiais mais importantes para a formação especializada do restrito público leitor de poesia, já que a pluralidade, a pesquisa e a benéfica ausência de compromisso imediato com o mercado são a regra. Coisa diversa é o mercado livreiro de poesia traduzida, ainda que obedeça em boa parte a algumas variáveis gerais indicadas acima para outros meios impressos. Esse mercado, como sabemos, é restrito, até pelo custo com a tradução dos poemas ou aquisição de direitos autorais. Não que esses direitos sejam altos, ou que a tradução seja onerosa, já que traduzir é um dos trabalhos mais mal pagos entre as atividades intelectuais. Mas em um país de não-leitores, qualquer gasto a mais a ser embutido no livro repercute gravemente no bolso do comprador. Como nos grandes jornais, portanto, só um número reduzido, geralmente “canônico” de poetas é traduzido. E esse cânone depende naturalmente de nossa</p>

enorme ignorância acerca de inumeráveis tradições poéticas, particularmente daquelas para cujas línguas não há ou nem mesmo nunca houve em território nacional tradutores habilitados. Ou público interessado. De qualquer modo, eventualmente, novos nomes são introduzidos, ainda que, no campo específico da poesia, praticamente tudo ainda está por se fazer, e muito do que já foi feito, por refazer.

ANEXO II

CLAUDIO DANIEL

QUESTÃO	RESPOSTA
<p>Q1. Qual o papel da tradução de poesia em seu trabalho?</p>	<p>A tradução é um modo de estudar poesia. Aprendo muito quando traduzo autores como José Kozer, Coral Bracho, Reynaldo Jiménez, Victor Sosa. Esse trabalho amplia o meu repertório semântico e estilístico e sem dúvida tem conseqüências em minha própria poesia, que dialoga com os autores que me causaram profunda impressão. No campo teórico, a tradução também é importante para a compreensão de escolhas, métodos e poéticas de diferentes autores contemporâneos, auxiliando a reflexão crítica, que desenvolvo em artigos e ensaios. Por fim, vejo a tradução como um modo de divulgar, em nosso país, poetas latino-americanos da segunda metade do século XX, pouco conhecidos entre nós, mas que trouxeram valiosa contribuição para a literatura contemporânea. Na antologia <i>Jardim de Camaleões</i>, que publiquei em 2004, pela editora Iluminuras, apresento um mapa do neobarroco na América Latina, incluindo autores do Peru, como Rodolfo Hinostroza, do Chile, como Raul Zurita, de Cuba, como Lezama Lima (o fundador histórico dessa vertente), da República Dominicana, como Leon Félix Batista, entre muitos outros; incluí também autores brasileiros, como Wilson Bueno e Josely Vianna Baptista, apontando a presença da língua portuguesa (que alguns chamam de brasileira) nesse fascinante campo estético e conceitual.</p>
<p>Q2. Que critérios norteiam suas escolhas como tradutor?</p>	<p>Traduzo poesia latino-americana do século XX, com ênfase em autores vivos; escolho poetas e textos de maior inventividade ou densidade formal. Não tenho interesse algum em poetas da linha coloquial-cotidiana, que seguem um discurso convencional, previsível, sem surpresas estéticas; gosto de autores que rompem com a normalidade da escrita, que fazem da busca do inesperado a sua mesquita. Não por acaso, comecei o trabalho de tradução, há uns quinze anos, por causa de minha paixão por Vallejo, Gironde, Huidobro e Lezama; até hoje, considero que estes quatro poetas foram os principais nomes da lírica de invenção na América de língua espanhola.</p>

<p>Q3. Outros tradutores alimentam suas concepções e métodos de tradução?</p>	<p>A obra teórica e ensaística de Haroldo de Campos, sem dúvida, é muito importante; a leitura de obras como <i>A Operação do Texto</i> e <i>A Arte no Horizonte do Provável</i> foi decisiva na minha formação. Quando traduzo, busco não apenas o sentido literal imediato, mas sobretudo a recriação de aspectos sonoros, imagéticos e estruturais dos textos de partida.</p>
<p>Q4. A obra tradutória de Haroldo de Campos exerceu, ou exerce, influência em suas atividades como tradutor?</p>	
<p>Q5. Em termos de concepções e procedimentos estéticos, como se afetam reciprocamente sua prática tradutória e sua prática poética?</p>	<p>Há um diálogo imprevisível, não deliberado; tudo aquilo que leio e me fascina, de um modo ou de outro aparece em meus textos, misturado a outras referências. Talvez toda a literatura seja um imenso palimpsesto, uma rede de comunicação entre textos de diversos tempos e territórios. Claro que cada autor, como dizia Borges, cria a sua tradição, inventa os seus precursores; em minha formação literária entra Vicente Huidobro, mas não Nicanor Parra; entra Cesar Moro, mas não Antônio Cisneros. É preciso haver uma verdadeira afinidade para haver diálogo ou influência. Quando leio meus poemas, fica difícil esquecer que um dia li Khlébnikov, por exemplo; a voz pessoal talvez surja dessa imensa alquimia de vozes, que se fundem umas às outras, dando origem a uma outra voz, estranha para nós mesmos.</p>
<p>Q6. Sua atividade como tradutor se move por um projeto único ou se desdobra em diferentes frentes de trabalho? O que já está realizado, o que está em processo e o que você ainda pretende fazer em termos de tradução de poesia?</p>	<p>Após publicar o <i>Jardim de Camaleões</i> e antologias individuais de autores como Victor Sosa (<i>Sunyata e Outros Poemas</i>), Reynaldo Jiménez (<i>Shakti</i>) e José Kozer (<i>Íbis Amarelo sobre Fundo Negro</i>), meu próximo projeto é publicar a antologia <i>Ovi-Sungo, Treze Poetas de Angola</i>, livro que sairá neste ano, pela editora Lumme. Essa obra nasce de uma outra frente de trabalho, que é o diálogo com poéticas lusófonas (minha tese de mestrado será sobre a autora portuguesa Ana Hatherly). Para minha surpresa, aliás, descobri vários pontos de contato entre o neobarroco do cubano José Kozer, por exemplo, e a escrita enigmática do angolano Abreu Paxé, sobre quem escrevi uma resenha para a revista Zunái (www.revistazunai.com.br). Creio que o intercâmbio do Brasil com os seus vizinhos geográficos e de idioma é uma opção estratégica, pelos laços históricos que temos com eles; é algo que só irá beneficiar nossas literaturas.</p>

Q7. Você lê traduções de obras que poderia ler no original? Por quê?	
Q8. Que diferença você vê, em termos de propósitos, de público-alvo e de forma de circulação, entre a poesia traduzida publicada em livro e aquela acolhida por suplementos literários, cadernos de cultura e revistas de poesia?	

Respostas recebidas em 17/05/2007

HORÁCIO COSTA	
QUESTÃO	RESPOSTA
Q1. Qual o papel da tradução de poesia em seu trabalho?	Grande, mas já foi maior. Continuo traduzindo e tenho alguns projetos de tradução, principalmente relacionados com poesia mexicana moderna. Mas certos aspectos teóricos relacionados com a recepção poética, particularmente os estudos de cânone, me ocupam mais, hoje, que a tradução de poesia.
Q2. Que critérios norteiam suas escolhas como tradutor?	Quando comecei a traduzir, nos anos 80, traduzia o que gostava, como uma espécie de exercício de aprendizagem e de leitura em profundidade da obra de outros poetas. Foi assim quando traduzi Elizabeth Bishop e, principalmente, Octavio Paz. Hoje, sou mais seletivo – será mesmo por falta de tempo? Morar em São Paulo, hoje... – e traduzo apenas quem considero essencial para o meu trabalho, seja criativo ou teórico. Foi o caso do mexicano José Gorostiza, cuja obra poética quase-completa publicou-se pela EDUSP em 2003, e será, futuramente, de Ramón López-Valarde, outro grande mexicano, desconhecido aqui, que estou traduzindo.
Q3. Outros tradutores alimentam suas concepções e métodos de tradução?	Claro. No ano passado, por exemplo, estudei todas as traduções de Pessoa feitas por Paz. E escrevi crítico um texto acerca disso, ainda inédito.
Q4. A obra tradutória de Haroldo de Campos exerceu, ou exerce, influência em suas atividades como tradutor?	O Haroldo era um ser essencial em tudo. Convivi muito com ele, e suas escolhas me acompanham desde a adolescência. O primeiro livro de poesia em tradução que eu li, aos 13 anos, em 1968 (me lembro bem), foi a primeira edição de <i>Poesia Russa Moderna</i> . Depois desse ingresso no universo tradutório de H de C e os seus co-tradutores, Boris Schnaiderman e Augusto de Campos, naquela empreitada, acompanhei por anos as suas escolhas. Até o fim.

<p>Q5. Em termos de concepções e procedimentos estéticos, como se afetam reciprocamente sua prática tradutória e sua prática poética?</p>	<p>Não fosse pela consciência da importância da tradução e de suas reverberações na escritura criativa de um poeta, um enunciado-chave da Alta Modernidade, diria, não teria eu começado, em 1976, a ler a obra de Paz, que já me interessava, por suas traduções, em <i>Versiones e Diversiones</i>. Foi lá que primeiro li Bishop, e alguns poetas orientais. Como em <i>Poesia Russa Moderna</i>, foi um descobrimento que afetou toda a minha concepção do fenômeno poético e do significado da poesia.</p>
<p>Q6. Sua atividade como tradutor se move por um projeto único ou se desdobra em diferentes frentes de trabalho? O que já está realizado, o que está em processo e o que você ainda pretende fazer em termos de tradução de poesia?</p>	<p>Já respondi acima. Hoje traduzo menos e “moro” mais na Avenida Rebouças, indo e voltando ao campus da USP. Mas vou mudar para o Butantã em 2009. Como na música do Roberto Carlos, então “tudo será diferente” e voltarei a traduzir com mais tempo e dedicação. Espero.</p>
<p>Q7. Você lê traduções de obras que poderia ler no original? Por quê?</p>	<p>Apenas excepcionalmente, e muito em função da docência. Os alunos, mesmo os pós-graduandos, hoje, lêem menos línguas do que nós líamos há 30 anos. Assim, as traduções hoje ficaram mais importantes, e mais por um fator de comunicação, digamos, do que por um estético, ou teórico. Evidentemente, as melhores traduções são as que garantem todos esses aspectos.</p>
<p>Q8. Que diferença você vê, em termos de propósitos, de público-alvo e de forma de circulação, entre a poesia traduzida publicada em livro e aquela acolhida por suplementos literários, cadernos de cultura e revistas de poesia?</p>	<p>Partimos do princípio de que é MUITO mais importante contactar com uma amostragem mais extensa da obra de um autor do que com fragmentos, em periódicos. Entretanto, a apresentação de autores, normalmente feita através deles, é essencial. Trata-se, enfim, do mesmo público-alvo, mas em momentos diferentes da cadeia de leitura.</p>

Respostas recebidas em 27/04/2007

JOSELY VIANNA BAPTISTA

QUESTÃO	RESPOSTA
<p>Q1. Qual o papel da tradução de poesia em seu trabalho?</p>	<p>Mesmo quando não traduzo livros de poesia, mas romances, estou trabalhando com a função poética da linguagem e suas convoluções e circunvoluções. A tradução literária é sempre esse embate com a microfísica e a macrofísica do texto, com o texto e seus contextos. Contextos históricos e socioculturais específicos, polissemia, arcabouços semânticos e formais singulares fazem da tradução um constante andar na corda bamba da língua. Poesia e tradução de poesia, nesse exercício equilibrista, retroalimentam-se incessantemente. Se eu fosse traduzir visualmente essa relação simbiótica, uma estampa possível seria a de uma cornucópia babélica de palavras diante de um espelho convexo.</p>
<p>Q2. Que critérios norteiam suas escolhas como tradutora?</p>	<p>Se me fosse possível escolher sempre, meus eleitos seriam os textos cuja densidade e viço, tanto no plano do significante quanto no do significado, permitissem que eu os traduzisse como se estivesse escrevendo, de certo modo, minha própria obra. Lembro, a propósito, Alberto Manguel comentando num de seus ensaios que o leitor ideal é o tradutor: “Ele é capaz de dissecar o texto, tirar a pele, cortar o osso até a medula, seguir cada artéria e cada veia e depois dar vida a um novo ser sensível. O leitor ideal não é um taxidermista.” Desde cedo me interessei pelas literaturas hispano-americanas, a mitopoética mbyá-guarani e a tradução. Em 85, aventurei-me na tradução de mitos e plegárias do acervo oral dos Mbyá-Guarani e dos Nivacle do Chaco paraguaio. Logo depois, meu trabalho de tradução do <i>Paradiso</i>, de Lezama Lima, em 87, foi prenunciador do percurso a que me levaria minha curiosidade pelas singularidades culturais do hemisfério americano – por sua vocação anticlássica e híbrida, a proliferação de vozes originais, as visadas alternativas a um quadro preferencialmente informado por uma visão de mundo eurocêntrica. Isso também foi pautando minhas escolhas.</p>

<p>Q3. Outros tradutores alimentam suas concepções e métodos de tradução?</p>	<p>Há uma espécie de <i>corriente alterna</i> entre alguns poetas-tradutores, sem dúvida. Gosto de acompanhar, por exemplo, o trabalho de Augusto de Campos, cotejando original e tradução, refletindo sobre suas opções. Por exemplo, ler os poetas provençais pela mão de Augusto é uma experiência literária integral. Creio, aliás, que a noção estrita de “fidelidade” não se aplica à literatura e à poesia. Um verso não é um teorema. O trocadilho italiano “traduttori-traditori”, nesse sentido, continuará valendo apenas para as más traduções, que ainda são frequentes.</p>
<p>Q4. A obra tradutória de Haroldo de Campos exerceu, ou exerce, influência em suas atividades como tradutora?</p>	<p>Sim, as traduções de Haroldo, acompanhadas dos “roteiros” em que ele comentava suas opções tradutórias, foram muito inspiradoras para mim. Lembro-me de ter ficado encantada com seu livro <i>Ideograma</i>, em que ele cita François Cheng e sua visada do <i>ideograma</i> como um signo-presença e não como um signo-utensílio. Passei a estudar com mais vagar a questão das correspondências entre códigos, num exercício tradutório amplo, não restrito à linguagem verbal, para o que contribuiu, também, o curso de pós-graduação que fiz em semiótica. Meus estudos paralelos de guarani e japonês, ainda que incipientes, também foram importantes no início de meu trabalho com tradução.</p>
<p>Q5. Em termos de concepções e procedimentos estéticos, como se afetam reciprocamente sua prática tradutória e sua prática poética?</p>	<p>A boa tradução, como se sabe, deve procurar trazer para a língua de chegada toda a riqueza formal do original, preservando, ainda, as referências culturais ali presentes. Naturalmente, o bom senso tradutório vem com a experiência. A tradução é, essencialmente, um <i>pas de deux</i> que a gente dança com o autor, tendo como pano de fundo todo o substrato cultural e estilístico da obra. E quando a tessitura formal do texto-base é radical, experimental, ou seja, aporta novidades, esse dado deve ser levado em consideração. Cada novo livro que traduzo exige um exame diverso, sempre em busca de um texto eficaz, inclusive estilisticamente, em português. Para isso às vezes é preciso recriar nossa própria língua, fazê-la dançar sobre a diferença do solo original – o que só faz enriquecê-la e enriquecer, por tabela, o trabalho poético, que se nutre desses mergulhos. E vice-versa. O embate é fascinante, mas a batalha não é fácil. Acredito que haja uma luminosa trilha a ser aberta nesse sentido, a facção, com uma adarga antiga e um galgo corredor... (como faria</p>

	Cervantes), ou como Seamus Heaney, que dizia, a propósito de seu pai e de seu avô, exímios lavradores: “Não tenho pá para seguir os passos de homens como esses. / Repousa entre meus dedos / uma pequena pena. / E com ela eu vou fundo”.
<p>Q6. Sua atividade como tradutor se move por um projeto único ou se desdobra em diferentes frentes de trabalho? O que já está realizado, o que está em processo e o que você ainda pretende fazer em termos de tradução de poesia?</p>	<p>Andréa, no currículo* que segue abaixo você pode ver um panorama geral de meu trabalho.</p> <p>Quanto ao que ainda pretendo fazer, não tenho nada muito programado (além de traduzir os contos completos de Felisberto Hernández, a correspondência entre Lezama e Cortázar, mais alguns livros de Jorge Luis Borges, alguns cantos míticos guarani do Ayvu Rapyta e alguma poesia de José Kozler etc). Também estou pesquisando, a convite de uma grande editora brasileira, novos autores hispano-americanos para uma coleção que fui convidada a criar, num projeto de tradução mais radicalmente <i>autoral</i>, por assim dizer.</p> <p>Aliás, derivando um pouco sobre aquela <i>corriente alterna</i> entre poesia e tradução, acho que vale e pena lhe contar que meu novo livro de poesia, “Roça Barroca” (ainda em elaboração), continua uma pesquisa poética por mim desenvolvida desde o início dos 90, que visa justamente dialogar com a modernidade hispano-americana e com culturas ameríndias – tradições que, embora vivas no território meridional brasileiro, vejo pouco amalgamadas na grande e diversa tradição de nosso modernismo.</p> <p>Em tempo: um de meus sonhos secretos é selecionar alguns sonetos de Shakespeare e traduzi-los para serem musicados por Milton Nascimento. Um deles:</p> <p>WILLIAM SHAKESPEARE, Soneto XIV</p> <p><i>Not from the stars do I my judgment pluck; And yet methinks I have astronomy, But not to tell of good or evil luck, Of plagues, of dearths, or season's quality: Nor can I fortune to brief minutes tell, Pointing to each his thunder, rain, and wind, Or say with princes if it shall go well, By oft predict that I in heaven find: But from thine eyes my knowledge I derive, And (constant stars) in them I read such art, As truth and beauty shall together thrive, If from thyself to store thou wouldst convert: Or else of thee this I prognosticate; Thy end is truth's and beauty's doom and date.</i></p>

	<p>WILLIAM SHAKESPEARE, Soneto XIV Tradução de Josely Vianna Baptista</p> <p>Não está nas estrelas o meu tino; Sei um pouco, porém, de astronomia, Mas não para prever qualquer destino, Ou o tempo, a miséria, a epidemia: Não posso em um minuto dar a sorte, A cada qual seu raio, ou chuva, ou vento, Nem por indícios a que o céu me aporte, Ao príncipe augurar feliz intento. Leio em teus olhos meu saber inteiro; E neles (astros fixos) há tal arte, Que juntos crescem o belo e o verdadeiro, Se o que te é dado não é posto à parte: Teu fim será, teus olhos dão-me o norte, Da beleza e verdade o termo e a morte.</p> <p>Já imaginou?!</p>
<p>Q7. Você lê traduções de obras que poderia ler no original? Por quê?</p>	<p>Às vezes leio o original e sua tradução, por curiosidade profissional. Gosto tb de ler boas traduções, ainda que, pela constância com que venho me dedicando à tradução há tantos anos, hoje em dia o espectro do original pareça sempre estar à espreita atrás da tradução, como um tigre rondando na selva selvagem (ou na floresta encantada, se preferirmos Valéry) da linguagem. Ou seja, “leio traduzindo”, de certo modo. Tb gosto de ler o original em “estado puro”. Ou seja, não há regras.</p>
<p>Q8. Que diferença você vê, em termos de propósitos, de público-alvo e de forma de circulação, entre a poesia traduzida publicada em livro e aquela acolhida por suplementos literários, cadernos de cultura e revistas de poesia?</p>	<p>Olhe, o panorama é arlequinesco, e eu não saberia apontar as diferenças e singularidades de cada caso sem um estudo prévio. Talvez os periódicos, principalmente os não-oficiais, as revistas feitas por poetas, por exemplo, abram mais espaço à experimentação tradutória, com todos os riscos que isso possa trazer. Os periódicos, com sua sazonalidade e efemeridade, são um território mais livre e creio que seu grande mérito é a possibilidade de fisgar ao acaso um leitor não especialmente afeito à poesia. A internet é exemplar, nesse sentido. Todos podem publicar quase-tudo. Porém, o universo virtual exige um exercício crítico ferrenho.</p>

***JOSELY VIANNA BAPTISTA**

(Curitiba, 1957)

Escritora, tradutora, editora.

Graduação em Língua e Literatura Espanhola e Literatura Hispano-americana / Universidade Federal do Paraná (1976-80).

Pós-graduação em Semiótica / Universidade Federal do Paraná (1980-81).

Curso de Língua e Cultura Guarani. Universidade Federal do Paraná (1985-86).

ALGUMAS TRADUÇÕES PUBLICADAS

- 1985 CARPENTIER, Alejo. *Os passos perdidos*. São Paulo, Brasiliense.
- 1986 LEZAMA LIMA, José. *Paradiso*. São Paulo, Brasiliense.
(INDICADO PARA O PRÊMIO JABUTI DE MELHOR TRADUÇÃO.)
- 1987 GUPTA, Damodara. *Kuttanimatan - Sendas da Sedução*. Em colaboração com Alice Ruiz. São Paulo, Olavobrás.
- 1987 GOYTISOLO, Luis. *Rastro do fogo que se afasta*. São Paulo, Cia. das Letras.
- 1988 CABRERA INFANTE, Guillermo. *Vista do amanhecer no trópico*. Em colab. com José Antônio Arantes. São Paulo, Cia. das Letras.
- 1990 MUTIS, Alvaro. *A neve do almirante*. São Paulo, Cia. das Letras.
- 1991 MUTIS, Alvaro. *Ilona chega com a chuva*. São Paulo, Cia. das Letras.
- 1991 ROA BASTOS, Augusto. *Eu O Supremo*. Sinopse do livro cinematográfico, baseado no romance homônimo. Sylvio Back Produções Cinematográficas, Curitiba.
- 1991 CORTÁZAR, Julio & DUNLOP, Carol. *Os autonautas da cosmopista*. São Paulo, Brasiliense.
- 1991 *Caribe Transplatino: poesia neobarroca cubana e rioplatense*. São Paulo, Iluminuras.
- 1992 BOLÍVAR, Simón. *Escritos políticos*. Editora da Universidade de Campinas. Em colab. com Jaques Mario Brand.
(INDICADO PARA O PRÊMIO JABUTI DE MELHOR TRADUÇÃO.)
- 1992 GIUCCI, Guillermo. *A conquista do maravilhoso: o Novo Mundo*. São Paulo, Cia. das Letras.
- 1992 CORTÁZAR, Julio et al. *16 contos latino-americanos*. São Paulo, Ática/Co-edição Latino-americana/UNESCO. (Em colaboração com Mustafá Yazbek.)
- 1993 SEPÚLVEDA, Luis. *Um velho que lia romances de amor*. São Paulo, Ática.
(INDICADO PARA O PRÊMIO JABUTI DE MELHOR TRADUÇÃO.)
- 1993 PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo, Iluminuras.
- 1993 LEZAMA LIMA, José. *Fugados*. São Paulo, Iluminuras. Trad. e posfácio.
(INDICADO PARA O PRÊMIO JABUTI DE MELHOR TRADUÇÃO.)
- 1994 VARGAS LLOSA, Mario. *Lituma nos Andes*. São Paulo, Cia. das Letras.
- 1994 PERLONGHER, Néstor. *Lamê* (Antologia poética). São Paulo, Editora da Universidade de Campinas. (INDICADO PARA O PRÊMIO JABUTI DE MELHOR TRADUÇÃO.)
- 1995 CABRERA INFANTE, Guillermo. *Mea Cuba*. São Paulo, Cia. das Letras.
- 1996 LEZAMA LIMA, José. *A dignidade da poesia*. São Paulo, Ática.
- 1996 BLIESENER, Klaus. *Os detetives do farol*. São Paulo, Ática.
- 1996 Coleção *Cadernos da Ameríndia*. Tipografia do Fundo de Ouro Preto, edição artesanal (criação da coleção, organização e tradução):
Neblina vivificante: poesia e mito Mbyá-Guarani (v. 1; em col. com Luli Miranda).
Soninho com pios de periquitos ao fundo: canção de ninar Mbyá-Guarani (v. 2).
O amor entre os Nivacle. O mito Nasuc (v. 3).

- 1997 PAZ, Senel et al. *A Ilha contada: o conto contemporâneo em Cuba*. São Paulo, Página Viva.
- 1998 BORGES, Jorge Luis. *Lua defronte*. São Paulo, Globo. Obras completas, v. 1. Org. Jorge Schwartz.
(PRÊMIO JABUTI DE MELHOR TRADUÇÃO.)
- 1998 _____. *Caderno San Martín*. São Paulo, Globo. Obras completas, v. 1.
(PRÊMIO JABUTI DE MELHOR TRADUÇÃO.)
- 1998 _____. *Discussão*. São Paulo, Globo. Obras completas, v. 1.
(PRÊMIO JABUTI DE MELHOR TRADUÇÃO.)
- 1999 _____. *O fazedor*. São Paulo, Globo. Obras completas, v. 2.
- 1999 _____. *O ouro dos tigres*. São Paulo, Globo. Obras completas, v. 2.
- 1999 _____. *A rosa profunda*. São Paulo, Globo. Obras completas, v. 3.
- 1999 _____. *A moeda de ferro*. São Paulo, Globo. Obras completas, v. 3.
- 1999 _____. *História da noite*. São Paulo, Globo. Obras completas, v. 3.
- 1999 _____. *A cifra*. São Paulo, Globo. Obras completas, v. 3.
- 1999 _____. *Atlas* (poesia). São Paulo, Globo. Obras completas, v. 3. (Com Sérgio Molina.)
- 1999 _____. *Os conjurados*. São Paulo, Globo. Obras completas, v. 3.
- 1999 _____. *Prólogos com um prólogo de prólogos*. São Paulo, Globo. Obras completas, v. 4.
- 2001 PERLONGHER, Néstor. *Evita vive*. São Paulo, Iluminuras.
- 2001 MOLINA, Sergio. *Turismo e ecologia*. Editora da Universidade de Bauru, SP.
- 2001 _____. *Planejamento do espaço turístico*. Editora da Universidade de Bauru, SP.
- 2001 PIGLIA, Ricardo et al. *Sobre Borges*. São Paulo, Edunesp. (Org. Jorge Schwartz)
- 2001 ROA BASTOS, Augusto. *Contravida*. Rio de Janeiro, Ediouro.
- 2002 _____. *Frente à frente argentina, frente à frente paraguaia* in *O Livro da Guerra Grande*, Rio de Janeiro, Record.
- 2003 _____. *Vigília do Almirante*. Primeiro de Maio, Mirabilia. (FINALISTA DO PRÊMIO JABUTI DE MELHOR TRADUÇÃO.)
- 2003 OLIVA, Aldo e PERLONGHER, Néstor. Poemas integrantes de antologia de poesia argentina e brasileira. Org. Heloísa Buarque de Hollanda e Teresa Arijón. Rio de Janeiro/México D.F., Editora Aeroplano/Fondo de Cultura Económica.
- 2004 ONETTI, Juan Carlos. *A vida breve*. São Paulo, Editora Planeta. (INDICADO PARA O PRÊMIO JABUTI DE MELHOR TRADUÇÃO.)
- 2004 SAUNDERS, Rogelio. “Acerca do instante e do espaço”. In: BISCAIA, Maria Angela. *Mapas imaginários sobre Pedra d’água*. Primeiro de Maio, Mirabilia.
- 2004 BRACHO, Coral. *Rastros de luz* (poesia). Primeiro de Maio, Edições Mirabilia. PRÊMIO DO PROGRAMA DE APOYO A LA TRADUCCIÓN DE OBRAS MEXICANAS, DO FONDO PARA LA CULTURA Y LAS ARTES DEL GOBIERNO DE MÉXICO.
- 2004 VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo, Cosac Naify. Em colaboração com Maria Carolina de Araújo.
- 2005 ALARCÓN, Pedro Antonio de. “A mulher alta”. In: *Contos de horror do século XIX escolhidos por Alberto Manguel*. São Paulo, Cia. Das Letras.
- 2006 ARGUEDAS, José María. *Os rios profundos*. São Paulo, Companhia das Letras.
- 2006 BÉCQUER, Gustavo Adolfo. “O beijo”. In: *Contos de amor do século XIX escolhidos por Alberto Manguel*. São Paulo, Cia. das Letras.
- 2006 ONETTI, Juan Carlos. *47 contos*. São Paulo. Cia. Das Letras.
- 2007 PAULS, Alan. *O passado*. São Paulo, Cosac & Naify.
- 2007 GIUCCI, Guillermo & LARRETA, Enrique. *Gilberto Freyre: uma biografia cultural*. Civilização Brasileira.

- 2007 BORGES, Jorge Luis. *Primeira poesia*. Cia das Letras.
 2008 _____. *Discussão*. Cia das Letras.
 2008 _____. *Antologia pessoal*. Cia das Letras.
 2008 PAULS, Alan. *História do pranto*. São Paulo, Cosac & Naify.
 2008 _____. *A vida descalço*. São Paulo, Cosac & Naify.
 2008 CAPARRÓS, Martín. *Valfierno*. São Paulo, Cia. das Letras.
 2008 BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra*. São Paulo, Cia das Letras.
 2008 CARPENTIER, Alejo. *Concerto barroco*. São Paulo, Cia das Letras.

Traduções de próxima publicação

- FILLOY, Juan. *Caterva*. São Paulo, Cosac Naify.
 HERNÁNDEZ, Felisberto. *Contos completos*. São Paulo, Cosac Naify.
 LEZAMA LIMA, José. *Paradiso*. São Paulo, Estação Liberdade. (nova tradução, realizada a partir da edição crítica estabelecida por Cintio Vitier)
 MANGUEL, Alberto. *At the Mad Hatter's Table. Essays on Ravens & Writing-Desks*. São Paulo, Cia. das Letras.

Traduções inéditas

- A *FONTE DA FALA*. Cantos míticos dos Mbyá-Guarani do Guairá, traduzidos diretamente do original, com apoio da Bolsa Vitae de Artes. Apresentação de Augusto Roa Bastos.
 SARDUY, Severo. *De onde são os cantores*. Em colaboração com Haroldo de Campos e Jorge Schwartz.

LIVROS PUBLICADOS

- 1991 *AR* (poesia). São Paulo, Iluminuras. Apoio Fundação Cultural de Curitiba.
 1992 *Corpografia* (poesia). São Paulo, Iluminuras. Com desenhos de Francisco Faria.
 2000 *A Concha das Mil Coisas Maravilhosas do Velho Caramujo* – histórias fantásticas da América e da Memória (fabulações para crianças). Ed. Mirabilia/Fundação Cultural de Curitiba. Ilust. Guilherme Zamoner. (*Col. Broche de rubis*) VI PRÊMIO INTERNACIONAL DEL LIBRO ILUSTRADO INFANTIL Y JUVENIL, outorgado pelo Consejo Nacional para la Cultura y las Artes del Gobierno de México em 2001.
 2002 *Los poros flóridos*. México, Aldus. Trad. Reynaldo Jiménez e Roberto Echavarren.
 2003 *On the shining screen of the eyelids* (poesia reunida). Berkeley, Manifest Press. Trad. Chris Daniels. PRÊMIO DO CREATIVE WORKS FUND 2001, SAN FRANCISCO.
 2004 *Musa paradisiaca. Antologia da página de cultura 1995-2000*. Primeiro de Maio, Edições Mirabilia. Em colaboração com Francisco Faria. Apresentação de Luis Dolhnikoff e Heloísa Buarque de Hollanda.
 2005 *Terra sem Mal*. Com rolanças e mergulhos do Velho Caramujo pelos divinos roteiros secretos dos índios Guarani. Ilust. Guilherme Zamoner. Mirabilia.
 2006 *Florid pores. San Francisco, 1913 – The review of forms* (publicação da obra *Os poros flóridos*, na íntegra).
 2007 *Sol sobre nuvens* (poesia). São Paulo, Perspectiva. (Signos 43)
 2007 *Aladdin & Universalismo Construtivo* - Joaquín Torres García. Curitiba, Museu Oscar Niemeyer (Coleção O Olhar Aprendiz)
 2008 *Oscar Niemeyer: O espetáculo arquitetural*. Curitiba, Museu Oscar Niemeyer (Coleção O Olhar Aprendiz)

LIVRO DE PRÓXIMA PUBLICAÇÃO

- 2008 *Roça Barroca*. Editora Cosac Naify. Prêmio Petrobras Cultural 2007.

Participação em antologias e coletâneas de poesia

- 1992 *São Paulo. 30 postais poéticos*. São Paulo, Núcleo de Projetos Literários/Centro Cultural SP/ Secretaria de Cultura, 1992. (Sel. e org. Leda Tenorio da Motta.)
- 1993 *Artéria 6/ Quadrado* (poesia visual). São Paulo, Nomuque Edições, 1993. (Sel. e org. Omar Khouri e Paulo Miranda.)
- 1994 *Sol*. Coletânea de poemas de Manoel de Barros, Augusto de Campos e outros. Tipografia do Fundo de Ouro Preto. Edição artesanal.
- 1995 *Desencontrários/Unencontraries. 6 poetas brasileiros/6 Brazilian poets*. III Bienal Internacional de Poetas em Val-de-Marne, França/Fundação Cultural de Curitiba.
- 1996 *Together: um poema, vozes* (renga). São Paulo, Ateliê Editorial. Com Robert Creeley, Norma Cole, Charles Bernstein, R. Bonvicino, D. Messerli e outros.
- 1997 *Nothing the sun could not explain. 20 contemporary Brazilian poets*. Los Angeles, Sun & Moon Press. (Org. Michael Palmer, R. Bonvicino e N. Ascher.)
- 1997 *Norte y sur de la poesía iberoamericana*. Madrid, Verbum.
- 1997 *Serta*. Revista Iberorrománica. "Poesía y pensamiento poético". Madrid, UNED.
- 1997 *Boxkite*. A journal of poetry & poetics. Sydney, The Poetics Foundation.
- 1998 *Oito poemas para Décio Pignatari*. Pontifícia Univ. Católica de São Paulo. Com Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Sebastião Uchoa Leite, entre outros. (Org. Arthur Nestrovski.)
- 1998 *Esses poetas. Uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro, Aeroplano. (Org. Heloísa Buarque de Hollanda.)
- 1999 *99 Poets/1999. An international poetics symposium. Boundary 2*, 26: 1. Duke University Press. Número especial editado por Charles Bernstein.
- 2000 "Medusário: uma abordagem sobre poéticas contemporâneas". *Medusa*, Curitiba, FCC/Iluminuras, nº 10, abril-maio.
- 2000 "*Pindorama: mostra de poesia contemporânea brasileira*". *Tsé-tsé*, Buenos Aires, Ed. Tsé-tsé, nº 7/8. (Org. Reynaldo Jiménez.)
- 2000 *Syllogism*. Berkeley, Manifest Press, nº 3. Trad. Chris Daniels.
- 2000 *Lyes about the truth*. Mostra de poesia brasileira contemporânea. *New American Writing*, Nova York.
- 2001 *HIPNEROTOMAQUIA*. "Moradas provisórias". México D.F, Aldus, nº 1.
- 2001 *Diez poetas de Brasil*. Havana, Revista *Unión*. (Org. e trad. Antonio Ponte)
- 2001 *Hispanic Poetry Review*. Texas A&M University, USA. Department of Modern and Classical Languages. Entrevista com José Kozer.
- 2001 *Correspondencia Celeste: Nueva Poesía Brasileña (1960-2000)*. Barcelona, Árdora. (Org. Adolfo Montejo Navas)
- 2001 *Outro*. Álbum de arte e poesia, em co-autoria com Maria Angela Biscaia e Arnaldo Antunes. Primeiro de Maio, Ed. Mirabilia.
- 2002 *Na virada do século. Antologia de poesia brasileira contemporânea*. Org. Frederico Barbosa. São Paulo, Landy.
- 2002 *More ferarum*. Revista de poesia contemporânea (junho 2002). Lima, Peru.
- 2002 *HIPNEROTOMAQUIA*. "O peregrino imóvel de Havana Velha". México, Aldus, nº 2.
- 2002 *Chain 9*. Dialogues. Em colab. com Arnaldo Antunes. Universidade do Havaí. Número especial subsidiado pelo National Endowment for the Arts, EUA.
- 2003 *Vozes femininas – gênero, mediações e práticas de escrita*. Org. Flora Süssekind, Tânia Dias e Carlito Azevedo. Rio de Janeiro, 7 Letras/Fundação Casa de Rui Barbosa.
- 2002 *Antologia da poesia brasileira do século XX. Dos modernistas à atualidade*. Lisboa, Antígona. Org. Jorge Henrique Bastos.
- 2003 *Antologia de poesia latino-americana*. São Paulo, Iluminuras.
- 2003 *Rattapallax 10*. Nova York, Rattapallax Press.

- 2003 *Olhar 5*. São Carlos, Revista da Universidade de São Carlos. Encarte especial em homenagem a Haroldo de Campos. Em colaboração com Guilherme Mansur.
- 2003 *Boa companhia: poesia*. (Antologia de poesia brasileira contemporânea) São Paulo, Companhia das Letras. Apresentação de Ferreira Gullar. Org. Heloísa Jahn.
- 2003 *Chain 10. Translucination*. Universidade do Havái.
- 2003 *Sibila*. Revista de arte e poesia. São Paulo, Ateliê Editorial. n. 5.
- 2004 “Roça Barroca”. Revista C&C, da SBPC. Org. Alcir Pécora.
- 2004 “De penumbras, assombros e ruínas: 7 lendas votivas de Curitiba”. In: Vera Regina V. Baptista. *Ruínas de São Francisco: dois séculos de história e mito*. Curitiba, FCC.
- 2005 Revista *Etcétera*. Curitiba. Org. Fábio Campana.
- 2005 *Céu Acima*. Para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos. Org. Leda Tenório da Motta, com 39 autores brasileiros e estrangeiros. São Paulo, Perspectiva.
- 2005 Revista *Coyote 13*. Londrina, dez.
- 2006 *Florid pores*. Roanoke, Virginia, EU.A, 1913 – *The review of forms*.
- 2006 Revista *Poesia sempre*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional.
- 2006 Antologia da poesia brasileira do século XXI. São Paulo, Publifolha.
- 2007 Catálogo da exposição *Desenho*, de Francisco Faria. São Paulo, Galeria Virgílio.
- 2008 Publicação oficial do Fórum Social do Mercosul, Fórum de Cultura e Psicanálise.
- 2008 *Antología de Poesía Brasileña*. Cidade do México, UNAM. (Org. Rodolfo Mata)

Outras atividades

- 2008 Teatro: Curadoria do projeto *Outras Leituras – Ciclo Latino-americano*. Curitiba, Teatro de Caixa. Caixa Econômica Federal. Em colaboração com Mario Henrique Domingues. Coordenação: Nena Inoue.

Editora de Edições Mirabilia.

JÚLIO CASTANÕN

QUESTÃO	RESPOSTA
<p>Q1. Qual o papel da tradução de poesia em seu trabalho?</p>	<p>Acho que a tradução de poesia tem um papel importante em meu trabalho, ou seja, em minha própria poesia. Isso tanto no sentido de a tradução levar a conhecer melhor os textos traduzidos quanto no sentido de que a experiência de tradução fornece elementos para um melhor conhecimento dos processos de escrita. Naturalmente seria um despropósito dizer que a tradução dos vários autores com que um tradutor pode conviver, em alguns casos muito distintos, e justamente por isso, interfere no seu próprio trabalho de poesia. Haverá aproximações aqui e ali. No meu caso, lembro que um amigo me observou que quando escrevi dois poemas longos com o título <i>Dois poemas estrangeiros</i>, onde há um trabalho claro com a sintaxe, eu na mesma época estava traduzindo poemas de Mallarmé. Mas se se retirar a ênfase de "autores" e transferi-la para "tradução" já se começa a admitir a possibilidade de uma inter-relação entre as duas práticas. Naturalmente, procedimentos de alguns desses poetas, algumas de suas noções, terão contribuído para o conhecimento e a prática que venho tentando desenvolver no campo da poesia. Mas é de fato o exercício da tradução que mais diretamente fornece contribuições. Na medida em que traduzir implica destrinchar um texto para recompô-lo em outra língua, isto redundando em que se percebam ou se fiquem conhecendo vários dos elementos que constituem o poema, vários dos procedimentos que culminaram na constituição daquele texto. Além disso, em especial nesse tipo de trabalho não é possível a ingenuidade de supor que um único leitor (no caso, o tradutor) dê conta da leitura de textos de autores às vezes bastante complexos. Assim, o processo de tradução, que envolve esse conhecimento crítico dos textos, envolve também o conhecimento da crítica existente sobre esses autores. É preciso conhecer trabalhos que procuram analisar as variadas dimensões da obra dos autores em questão. Assim, além do que esses autores podem deixar de marcas por intermédio do trabalho de tradução, esse trabalho, pelo que exige de esforço de conhecimento, contribui desse modo para a ampliação do conhecimento sobre poesia.</p>

<p>Q2. Que critérios norteiam suas escolhas como tradutor?</p>	<p>No campo da poesia, só traduzo aquilo que tem especial interesse para mim. Assim, traduzo um poema ou porque gosto muito dele ou ainda porque, estando interessado num autor, a tradução é uma forma de ler, de pesquisar, de estudar esse autor. Já para outros tipos de tradução, não há muita escolha, faço o que a editora propõe, desde que me ache em condições de trabalhar com aquele livro e que o livro não seja de uma área de conhecimento estranha para mim.</p>
<p>Q3. Outros tradutores alimentam suas concepções e métodos de tradução?</p>	<p>Talvez a maior contribuição de outros tradutores se dê no plano da prática. No caso da tradução de poesia, outras traduções de outras obras do mesmo autor podem ser úteis, ao mostrar possibilidades de lidar com os textos de um determinado autor. Podem ser úteis também traduções para outras línguas, que podem sugerir soluções, ajudar a compreender passagens mais difíceis. Às vezes também pode ser útil até mesmo uma tradução que acabamos considerando como não sendo boa, porque pode justamente mostrar opções cujo exame acaba mostrando que não são as adequadas. No caso dos grandes clássicos, como por exemplo Dante, é possível comparar em português diversas traduções, o que pode ser uma boa maneira de estudar as possibilidades de tradução resultantes de diferentes concepções do processo.</p>
<p>Q4. A obra tradutória de Haroldo de Campos exerceu, ou exerce, influência em suas atividades como tradutor(a)?</p>	<p>Não sei se se trata exatamente de influência. Mas sem dúvida alguma ela é muito importante para o andamento de minha prática de tradução, no sentido de contribuir para o conhecimento das questões relativas ao trabalho de trabalho, assim como no sentido de em suas traduções mostrar em termos práticos vários caminhos efetivamente inovadores, sobretudo porque situados no contexto de uma poética. Mas é preciso que se diga que não só a obra tradutória de Haroldo de Campos; importante também é o trabalho teórico que ele desenvolveu, seja em diversos artigos dedicados à questão seja nas introduções que acompanham alguns de seus trabalhos de tradução. Sem dúvida algumas são dos trabalhos mais importantes feitos nessa área entre nós e que não podem ser desconhecidos por quem se interessa pelo assunto.</p>

<p>Q5. Em termos de concepções e procedimentos estéticos, como se afetam reciprocamente sua prática tradutória e sua prática poética?</p>	<p>Acho que a resposta à pergunta 1 já responde a esta também.</p>
<p>Q6. Sua atividade como tradutor se move por um projeto único ou se desdobra em diferentes frentes de trabalho? O que já está realizado, o que está em processo e o que você ainda pretende fazer em termos de tradução de poesia?</p>	<p>Não sei se eu falaria em projeto. Acho que há áreas de interesse, até porque grande parte do meu trabalho de tradução de poesia (que na verdade é bem pequeno) se dá de forma um tanto dispersa e ao longo de muito tempo, devido a minha própria forma de trabalhar e devido também às circunstâncias, nem sempre imediatas, de publicação. Traduzi uma dúzia de poemas de Francis Ponge, que foram publicados em revistas, num pequeno livro de tiragem limitada e apenas quatro deles na edição de <i>O partido das coisas</i>, que reuniu trabalhos de vários tradutores. Traduzi poemas de Michel Butor, du Bellay, Malherbe, Baudelaire, Keats, Umberto Saba, Beckett, Reverdy, poemas e peças de Gertrude Stein – tudo em revistas ou publicações de pequena tiragem. Fiz um livro com dois poemas de Mallarmé, <i>Brinde fúnebre e prosa</i>, que está sendo reeditado agora com o acréscimo de alguns outros poemas e que vai sair, este mês ou no próximo, com o título <i>Brinde fúnebre e outros poemas</i>, pela editora 7Letras. Deve sair também um livro com um conjunto de poemas de Paul Valéry, com o título <i>Fragments do Narciso e outros poemas</i>, pela editora Ateliê, ainda este ano. No momento não estou fazendo nenhum trabalho desse tipo, mas espero vir a fazer.</p>
<p>Q7. Você lê traduções de obras que poderia ler no original? Por quê?</p>	<p>Leio. Às vezes simplesmente porque o que me chegou às mãos foi o livro traduzido, às vezes por ter informação de que a tradução é boa ou por ter interesse pelo trabalho daquele tradutor ou pelas questões de tradução relativas àquele livro ou àquele autor.</p>

Q8. Que diferença você vê, em termos de propósitos, de público-alvo e de forma de circulação, entre a poesia traduzida publicada em livro e aquela acolhida por suplementos literários, cadernos de cultura e revistas de poesia?

Muita vezes a tradução publicada num periódico acaba por vir a fazer parte de um livro. Ela pode funcionar como uma etapa do trabalho. Às vezes no sentido de que é parte de um trabalho mais extenso, às vezes no sentido de que é um trabalho que pode ser ainda aperfeiçoado. As traduções de poesia feitas por Manuel Bandeira foram todas, me parece, publicadas em jornais antes de serem reunidas em livro. Algumas sofreram pequenos ajustes ao passarem para livro. Em termos de circulação, a tradução publicada no periódico fica acessível a um público muito mais amplo, quando se trata de um periódico de grande circulação. Hoje, parece quase inexistente esse tipo de situação. Mas ainda recentemente, na Folha de S. Paulo, se publicavam poemas ou traduções - e a tiragem de um jornal como a Folha de S. Paulo é centenas de vezes mais alta do que a de um livro que reúna traduções de poesia. Por outro lado, no periódico só terá uma espécie de amostra, a tradução de um ou alguns poemas, enquanto no livro se poderá ter um conjunto significativo, que permitirá uma melhor leitura, mais abrangente em vários sentidos.

Respostas recebidas em 07/08/2007

NELSON ASCHER

QUESTÃO	RESPOSTA
<p>Q1. Qual o papel da tradução de poesia em seu trabalho?</p>	<p>Para mim, no conjunto do que faço, minha própria poesia, a tradução de poesia e minha prosa ensaística têm todas a mesma importância. Independentemente da qualidade objetiva de cada qual delas (que não é a mim, obviamente, que cabe julgar), não considero a tradução uma atividade menor ou secundária. Sinto-me tão desafiado por uma tradução que me disponha a fazer quanto por um poema ou um artigo que queira criar ou escrever. Ademais, em cada ramo que pratico, aprendo coisas que aplico aos demais; uso acolá idéias que me ocorrem aqui e assim por diante. Traduzi certa feita um poema do russo Púchkin sobre dois corvos que dialogam; investigando as origens deste, achei uma balada anglo-escocesa anônima que inspirara o autor; traduzi-a também e, em seguida, partindo desses dois textos, escrevi meu próprio poema, ambientado no Nordeste brasileiro, sobre dois urubus. Quando Fellini morreu, compus sobre ele um poema inspirado, em parte, nos seus filmes sobre a cidade de Roma (“Roma” e “Satyricon”) e, em parte, em diversos poemas renascentistas e barrocos sobre as ruínas de Roma. Uma vez escrito meu poema, comecei a trabalhar na tradução destes, traduções que formam a primeira parte de meu “Poesia Alheia”. Até mesmo num nível mais especificamente técnico, o da metrificação e das rimas, minha tentativa de resolver problemas colocados por poemas estrangeiros que se valem de recursos diferentes dos usados em nossa língua (as semi-rimas e assonâncias ou a metrificação acentual da antiga e da moderníssima poesia de língua inglesa) tem me ajudado a pensar em técnicas novas ou distintas que procuro aplicar à minha poesia. Só para ilustrar esse ponto, é graças a ter lidado com as peculiaridades das semi-rimas inglesas que venho tentando usar em português rimas pouco habituais como “muito/mútuo”. Já me aconteceu de, traduzindo tal ou qual ode do poeta latino Horácio, eu titubear entre a possibilidade de fazê-lo de modo classicizante ou modernizador. Resultado: mais de uma ode já me rendeu tanto uma tradução arcaizante, quase latinizada quanto um poema paralelo, uma espécie de paráfrase ou paródia, totalmente moderno, adaptado inclusive no terreno das imagens ao mundo (e ao Brasil) contemporâneo.</p>

Q2. Que critérios norteiam suas escolhas como tradutor?

Eu poderia brincar e, como muitos já fizeram, dizer que não sou eu que escolho o que traduzo mas, pelo contrário, são os poemas estrangeiros que me escolhem. Isso, porém, seria apenas uma parcela da verdade. Vários fatores determinam minhas opções. No caso de uma língua que domino, mas que não é muito conhecida, como o húngaro, o repertório básico, antológico mesmo de sua literatura se impõe, algo que vale, em menor medida para o russo (língua que conheço um pouco, mas cujos poemas traduzi quase sempre em colaboração com o Boris Schnaiderman); aliás, neste caso, os poetas modernos que traduzi, com exceção talvez do Brodsky, foram-me inspirados pelas escolhas anteriores do próprio Boris e dos irmãos Campos na sua famosa antologia, enquanto que, quando lidei com poetas russos do século 19 (Púchkin, Liérmontov), meus critérios se assemelhavam antes aos que uso quando escolho os húngaros. Alguns poucos poemas que traduzi indiretamente do polonês, tcheco etc. são textos que considerarei tão importantes que não poderiam esperar até a chegada ou nascimento de seu tradutor ideal. Quanto às línguas mais familiares (inglês, francês, italiano, castelhano, alemão), além da necessidade, às vezes, de preencher alguma lacuna gritante (por exemplo, a de uma tradução digna deste nome de “Zone” de Apollinaire) ou de simplesmente verter algum poema que me chamou a atenção, há dois outros fatores determinantes: às vezes, um poema importante ou célebre já foi traduzido, mas o resultado alheio não me satisfaz; outras vezes o que ocorre é o oposto: um poema foi tão bem traduzido que, enquanto poeta, sinto-me desafiado a “duelar” com meu(s) rival(is) tradutor(es); por isso fiz minha própria versão de “To His Coy Mistress” de Andrew Marvell (já tão bem traduzido por Augusto de Campos) e da “Chanson d’Autône” de Verlaine (verido antes por Guilherme de Almeida e outros). Em algumas ocasiões, fui convidado a traduzir um ou outro poema isolado (sobretudo por jornais ou revistas quando tal ou qual poeta morria, comemorava seu centenário, ganhava o Nobel etc.), e em outras, mais raras, aceitei traduzir vários poemas de algum autor: 32 poemas de Lawrence Ferlinghetti para a editora Brasiliense em 1984, as milongas de Jorge Luis Borges para suas obras completas publicadas pela Globo, os poemas de “Alice no País das Maravilhas” para uma edição feita pelo Colégio Objetivo.

Q3. Outros tradutores alimentam suas concepções e métodos de tradução?

Sim: tanto os luso-brasileiros quanto os estrangeiros, em especial os húngaros e os anglo-americanos. Esclareço. A língua materna de meus pais era o húngaro e eu a aprendi não muito depois do português. Graças a traduções muito livres feitas para o húngaro coloquial de Budapeste, o poeta francês tardo-medieval François Villon se tornou muito popular na Hungria durante a juventude de meus pais. Eles me falaram do poeta, mas eu nem lia francês nem dominava o húngaro o bastante para lê-lo com prazer naquelas traduções. Foi então, lá por 1973, que, ainda adolescente, topei com o “ABC da Literatura” de Ezra Pound cuja edição brasileira trazia, como apêndice, algumas traduções feitas pelos poetas concretos, entre elas a da “Balada dos Enforcados” do Villon pelo Augusto de Campos, versão que li e reli até decorar. Concluí, a partir dela, que, mesmo se o poema em português fosse inferior ou diferente do original, ainda assim ele era muito bom. Saí, em seguida, atrás das demais traduções dos Campos e do Décio, encontrando um livro que foi central para mim, a “Antologia da Poesia Russa Moderna” (traduzida em colaboração com o Boris Schnaiderman). Interessado por poetas cuja língua não dominava ou dominava mal, também busquei-os em tradução e fui agradavelmente surpreso pelas de Guilherme de Almeida (Baudelaire, Verlaine) e Manuel Bandeira, entre outros. Tentando mapear de mim para mim a poesia mundial contemporânea, acompanhei a coleção Penguin Modern European Poets, na qual li pela primeira vez gente como Paul Celan e Hans Magnus Enzensberger. Aos poucos descobrir a importância de ler não apenas a tradução dos poetas que não podia ler no original, mas também dos outros, por exemplo, as dos húngaros para o inglês e, assim, fui me familiarizando com o modus operandi de gente como o poeta e tradutor escocês Edwin Morgan. Já em húngaro, língua na qual existe há pelo menos um século e meio, uma excelente cultura tradutória, fui ler os poetas da Europa Centro Oriental (poloneses, tchecos, iugoslavos etc.), que não eram facilmente acessíveis em outras línguas. Um poema alemão que traduzi, um hino de Martinho Lutero (inspirado, aliás, num salmo), eu o escolhi para traduzir exatamente porque tive a oportunidade de lê-lo numa tradução húngara do século 16 e outra do século 20, algo que me deu uma noção clara de quanto aquela língua havia mudado.

<p>Q4. A obra tradutória de Haroldo de Campos exerceu, ou exerce, influência em suas atividades como tradutor(a)?</p>	<p>Como disse acima, eu primeiro me familiarizei com as traduções do Augusto mas, logo em seguida, li também as do Haroldo e, aos poucos, seus textos teóricos ou ensaísticos a respeito do tema. O primeiro artigo que publiquei na grande imprensa (em 1979) foi justamente uma resenha de dois livros do Augusto (“Verso Reverso Contraverso” e “John Donne: o Dom e a Danação”, e um do Haroldo, “Seis Cantos do Paraíso”). Fui além disso aluno do Haroldo no mestrado da PUC-SP em 1981/82 e, quando ainda pensava em escrever uma dissertação, ele me aceitara como orientando. Escrevi bastante sobre sua poesia e sobre suas traduções e fomos amigos desde a virada dos anos 70/80 até a morte dele.</p>
<p>Q5. Em termos de concepções e procedimentos estéticos, como se afetam reciprocamente sua prática tradutória e sua prática poética?</p>	<p>Em primeiro lugar, tanto a poesia original quanto a traduzida têm como um de seus objetivos expandir os recursos da língua e da linguagem. Ao ver, por exemplo, tal ou qual poema numa língua estrangeira, penso comigo mesmo: nada há, que eu saiba, de semelhante em português; o que posso fazer para obrigar nossa língua a aceitar isso em seu bojo?</p>
<p>Q6. Sua atividade como tradutor se move por um projeto único ou se desdobra em diferentes frentes de trabalho? O que já está realizado, o que está em processo e o que você ainda pretende fazer em termos de tradução de poesia?</p>	
<p>Q7. Você lê traduções de obras que poderia ler no original? Por quê?</p>	<p>Sim. Porque cada tradução é mais uma manifestação daquele poema, é uma continuação dele, um desdobramento seu, um diálogo com ele. Ademais, a comparação de diversas traduções de um mesmo poema permite-me avaliar a elasticidade ou maleabilidade do original, quero dizer, até que ponto posso alterá-lo, puxá-lo, comprimi-lo, rearranjá-lo etc. antes que ele deixe definitivamente de ser ele mesmo.</p>

Q8. Que diferença você vê, em termos de propósitos, de público-alvo e de forma de circulação, entre a poesia traduzida publicada em livro e aquela acolhida por suplementos literários, cadernos de cultura e revistas de poesia?

Respostas recebidas em 09/08/2009

PAULO HENRIQUES BRITTO	
QUESTÃO	RESPOSTA
Q1. Qual o papel da tradução de poesia em seu trabalho?	Ao longo da minha carreira de tradutor, fiz algumas traduções poéticas importantes, sendo as principais delas as antologias de Wallace Stevens e Elizabeth Bishop e o poema longo <i>Beppo</i> de Byron. Nos últimos anos, tenho me dedicado mais ao estudo sistemático da tradução de poesia, no projeto de pesquisa que desenvolvo no Departamento de Letras da PUC-Rio. No momento, a questão que investigo é a determinação de critérios minimamente objetivos para a avaliação de traduções de poemas.
Q2. Que critérios norteiam suas escolhas como tradutor?	Normalmente escolho para traduzir um poeta que seja do meu interesse e que esteja pouco divulgado no Brasil. Mas ocasionalmente aceito trabalhos de tradução poética sugeridos por uma editora, como foi o caso de <i>Cartas de aniversário</i> de Ted Hughes.
Q3. Outros tradutores alimentam suas concepções e métodos de tradução?	Certamente. O trabalho de Augusto e Haroldo de Campos, em particular, foi e é da maior importância para mim. Foi após travar contato com as traduções poéticas feitas por eles que me senti estimulado a traduzir poesia.
Q4. A obra tradutória de Haroldo de Campos exerceu, ou exerce, influência em suas atividades como tradutor(a)?	V. resposta anterior.
Q5. Em termos de concepções e procedimentos estéticos, como se afetam reciprocamente sua prática tradutória e sua prática poética?	Quando passo alguns anos trabalhando na tradução de um poeta, é inevitável que alguma coisa de sua linguagem passe para a minha. Os seis anos de trabalho em <i>Beppo</i> , por exemplo, me ensinaram a usar melhor o decassílabo, e também a utilizar a rima como fonte de humor. De modo geral, minha tendência a associar o uso de formas tradicionais com linguagem coloquial vem da poesia de língua inglesa, em que essa prática tem uma longa tradição.

<p>Q6. Sua atividade como tradutor se move por um projeto único ou se desdobra em diferentes frentes de trabalho? O que já está realizado, o que está em processo e o que você ainda pretende fazer em termos de tradução de poesia?</p>	<p>Como tradutor profissional, naturalmente, quase todo meu trabalho é com prosa. O mais comum é passar meses traduzindo um único texto e depois passar para outro, mas às vezes a editora para qual mais trabalho (a Companhia das Letras) me pede que deixe de lado um projeto por algum tempo a fim de me dedicar a outro, prioritário. No momento, estou terminando um romance curto de Don DeLillo, para em seguida retomar um projeto que foi interrompido há alguns meses: a tradução de <i>Against the day</i> de Thomas Pynchon, um livro imenso e complexo que vai me ocupar por um bom tempo. Quanto à poesia, minhas atividades de professor e pesquisador na PUC, somadas a meu trabalho de tradutor literário, deixam muito pouco tempo livre para me dedicar à tradução poética. Imagino que a curto e médio prazo minha produção na área será mais de caráter teórico. Já publiquei vários artigos sobre tradução poética, tenho um no prelo e em breve escreverei outros.</p>
<p>Q7. Você lê traduções de obras que poderia ler no original? Por quê?</p>	<p>Faço isso mais quando não tenho acesso ao original, ou então — no caso da poesia, principalmente — por interesse em estudar e avaliar a tradução.</p>
<p>Q8. Que diferença você vê, em termos de propósitos, de público-alvo e de forma de circulação, entre a poesia traduzida publicada em livro e aquela acolhida por suplementos literários, cadernos de cultura e revistas de poesia?</p>	<p>Não vejo grandes diferenças, pois o público de poesia, reduzidíssimo, é o mesmo nos dois casos.</p>

Respostas recebidas em 28/04/2007

RÉGIS BONVICINO	
QUESTÃO	RESPOSTA
Q1. Qual o papel da tradução de poesia em seu trabalho?	Papel de diálogo especialmente com os poetas vivos, com as invenções contemporâneas, e, secundariamente, com poetas mortos, como Oliverio Girondo, de inovação.
Q2. Que critérios norteiam suas escolhas como tradutor?	O afeto pelo poema do poeta a ser traduzido.
Q3. Outros tradutores alimentam suas concepções e métodos de tradução?	Talvez inconscientemente mas abertamente não; costume brincar, dizendo que traduzo para o “regês” e não para o português.
Q4. A obra tradutória de Haroldo de Campos exerceu, ou exerce, influência em suas atividades como tradutor(a)?	Considero Haroldo de Campos um poeta mediano, um maneirista. E um tradutor que “engessa” em fórmulas os poemas que traduziu. Um exemplo nítido do que falo: <i>Transblanco</i> , de Octavio Paz. Então, ele me “influenciou” por antagonismo. O melhor Haroldo é o Haroldo co-tradutor com Pignatari e Augusto, de Pound, e da poesia russa moderna, com Boris Schnaiderman e Augusto. Augusto é bastante superior a Haroldo como tradutor.
Q5. Em termos de concepções e procedimentos estéticos, como se afetam reciprocamente sua prática tradutória e sua prática poética?	Às vezes me utilizo de estruturas e até versos do poeta que traduzi; às vezes, em nada interfere.
Q6. Sua atividade como tradutor se move por um projeto único ou se desdobra em diferentes frentes de trabalho? O que já está realizado, o que está em processo e o que você ainda pretende fazer em termos de tradução de poesia?	

Q7. Você lê traduções de obras que poderia ler no original? Por quê?	Sim, por que não? Há boas traduções. Mas, leio mais na seara da prosa porque em poesia prefiro ler no original, quando posso.
Q8. Que diferença você vê, em termos de propósitos, de público-alvo e de forma de circulação, entre a poesia traduzida publicada em livro e aquela acolhida por suplementos literários, cadernos de cultura e revistas de poesia?	

Respostas recebidas em 06/05/2007

RODRIGO GARCIA LOPES

QUESTÃO	RESPOSTA
<p>Q1. Qual o papel da tradução de poesia em seu trabalho?</p>	<p>Imenso, porque acredito que uma parte significativa do trabalho de escrita se dá simultaneamente à vivência mas também à leitura. Desde os 16 anos venho traduzindo intensamente como parte do meu aprendizado e afinação dos instrumentos poéticos, Segundo a lição de Pound no maravilhoso <i>Abc da literatura</i>. E traduzir foi uma maneira de dialogar com outras poéticas e literaturas. Mas confesso que minha tendência cada vez mais será me concentrar em minha própria escrita, já que o tempo está se tornando uma matéria rara hoje em dia e traduções consomem um tempo que poderia estar direcionado à criação propriamente dita (não que a tradução não envolva criação). A não ser que surja algo excepcional e que seduza a traduzir, a direção e diminuir o ritmo de traduções, que nunca faço comercialmente, e sim sempre estruturada num projeto literário.</p>
<p>Q2. Que critérios norteiam suas escolhas como tradutor?</p>	<p>A beleza do pensamento, a inovação formal, a contribuição de determinado autor para a arte da linguagem que é a poesia, a clareza, a complexidade, a riqueza de sons e significados, a originalidade de concepção de uma obra, seja um poema ou uma novela policial.</p>
<p>Q3. Outros tradutores alimentam suas concepções e métodos de tradução?</p>	<p>São tantos, mas citaria como importantes os insights de Ezra Pound, Octavio Paz, Jerome Rothenberg, Nabokov, Derrida, Roman Jakobson, Eliot Weinberger, Haroldo de Campos, Leminski.</p>
<p>Q4. A obra tradutória de Haroldo de Campos exerceu, ou exerce, influência em suas atividades como tradutor(a)?</p>	<p>Em parte sim, foi importante para mim no momento em que eu, jovem, buscava referenciais estéticos que expressassem minhas inquietações poéticas. Os trabalhos de Augusto e Haroldo sem dúvida fizeram parte da minha formação como tradutor. Inclusive considero as traduções de Augusto superiores, a nível de conquista e avanço da arte poética, do que seus poemas. Já no caso de Haroldo é um tradutor e ensaísta e poeta de primeira, talvez o único que tivesse merecido.</p>

<p>Q4. Em termos de concepções e procedimentos estéticos, como se afetam reciprocamente sua prática tradutória e sua prática poética?</p>	<p>Nossa, isso daria uma tese, mas digamos que todas as soluções que a prática tradutória me afetam eu acabo apropriando, consciente ou inconscientemente, à minha poesia. Minhas escolhas tradutórias são testemunhas de minhas escolhas estéticas que, devo dizer, são bem ecléticas. E tentei aprender novos modos de escrever e novos modos de perceber através dos autores que traduzi. Eu não privilegio um procedimento sobre outro: tudo que me excite novos insights sobre a arte da palavra me interessa, da concisão lapidar de Emily Dickinson à poesia bop-espontaneísta de Ginsberg ou dos cut-ups de Burroughs ao soneto barroco, da visão e concisão do haiku ao poema longo e fanopaico de um Ashbery, do conceito de poema-conversação e intertextual de Apollinaire a um lirismo não-convencional como o de Cummings, por exemplo. Da poesia "árida" e anti-imagética de Riding, de alguns insights da poesia da linguagem, à poesia objetivista de um Williams, ou ainda ao hermetismo de um Paul Celan. Todos esses procedimentos são modos de vida e de acontecimento que o tradutor tem que conhecer. Eu tentei absorver e fundir muitos desses procedimentos na poesia que escrevo.</p>
<p>Q6. Sua atividade como tradutor se move por um projeto único ou se desdobra em diferentes frentes de trabalho? O que já está realizado, o que está em processo e o que você ainda pretende fazer em termos de tradução de poesia?</p>	<p>Acho que segue um projeto sim: idéia de se concentrar, além apenas de traduções isoladas, na obra completa de um determinado autor, e que o mesmo tivesse importância fundamental para a arte da poesia em nosso tempo, casos-limite, digamos: começamos, eu e Maurício Mendonça, com Sylvia Plath, depois as Iluminuras de Rimbaud (seguido de um extenso ensaio). Depois encarei a modernista Laura Riding, que levou a poesia a uma crise tamanha que a fez abdicar e renunciar à poesia no auge da carreira. Depois veio o desafio de outro marco da poesia contemporânea, Folhas de Relva de Whitman. Depois, seguindo a dica de Pound, me debrucei no velho para resgatar o novo de um poema antiquíssimo como "The Seafarer", do anglo-saxão (trabalho que me tomou um ano). E, finalmente, a recuperação da edição original de outro marco, que foi Ariel de Sylvia Plath, e atualmente preparo uma coletânea de poemas de Guillaume Apollinaire, que eu chamaria de mago da poesia modernista.</p>

Q7. Você lê traduções de obras que poderia ler no original? Por quê?	Sim, e às vezes leio o original e tradução depois. Às vezes, por exemplo, quando estou a fim de ler como quem vê um filme, e sobretudo como inspiração para a novela de detetive que estou escrevendo, prefiro ler traduções de Hammet, Chandler, para que eu possa me concentrar mais na maneira de eles contarem a história ao invés das qualidades sonoras originais. Claro que também leio o original, apenas digo que às vezes prescindimos do original. No caso de poesia, creio que a edição bilíngue é a que joga mais limpo com o leitor, uma espécie de crime e resolução do crime que é a tradução.
Q8. Que diferença você vê, em termos de propósitos, de público-alvo e de forma de circulação, entre a poesia traduzida publicada em livro e aquela acolhida por suplementos literários, cadernos de cultura e revistas de poesia?	

Respostas recebidas em 25/10/2008

RONALD POLITO	
QUESTÃO	RESPOSTA
Q1. Qual o papel da tradução de poesia em seu trabalho?	Alguns. Primeiro, o contato com outras línguas e poéticas, que preenche um pouco de meu desejo permanente de conhecer arte e enriquece minha tentativa de chegar a escrever um poema. Em segundo lugar, o desafio de tentar refazer em minha língua aquele conjunto singular de peças em funcionamento.
Q2. Que critérios norteiam suas escolhas como tradutor?	Minhas escolhas como tradutor são norteadas, em parte, por minhas preferências estéticas, o que não é dizer muito pois, em meu caso, creio que me interesse pelos Régistros os mais variados da prosa e da poesia: lírica em sentido estrito, cômica, satírica, épica etc. Quando penso no conjunto de textos de poesia que já traduzi, há algumas dominâncias: artes poéticas, poéticas do “eu”, à falta de outra expressão, poesia satírica e cômica, poesia erótica e escatológica... Como vê, é muito variado o repertório.
Q3. Outros tradutores alimentam suas concepções e métodos de tradução?	Não, ainda que evidentemente traduções que porventura eu tenha lido possam ter sugerido questões importantes. Mas nunca estudei detidamente traduções e nem seriamente teoria da tradução. Penso que minha maior influência foi a convivência, por muitos anos, com uma professora de tradução, Deysa Chamahum Chaves. Em nossos inúmeros encontros cotidianos, ela sempre propunha intrincadas questões de todos os planos, relativas à tradução dos mais diferentes Régistros textuais. Pensávamos em problemas desde a tradução de bulas ou manuais de funcionamento de máquinas até a poesia e a filosofia.
Q4. A obra tradutória de Haroldo de Campos exerceu, ou exerce, influência em suas atividades como tradutor(a)?	Não exerceu e nem exerce. Li alguns dos textos de Haroldo de Campos a respeito da tradução, além de ter acompanhado sua própria atividade tradutória ao longo de décadas. Mas penso que seus textos sobre tradução são digressões mais ou menos curiosas, inteligentes etc., de alguém que era um criador, não propriamente um teórico, no sentido do rigor exigido de quem deseja produzir pensamento puro num campo determinado do saber.

Q5. Em termos de concepções e procedimentos estéticos, como se afetam reciprocamente sua prática tradutória e sua prática poética?

Ainda que se possam extrair de meu trabalho algumas concepções e certos procedimentos, não busco organizar meus entendimentos a esse respeito para constituir um discurso articulado, pois atingiria no máximo um nível mediano de organização epistemológica. Por outro lado, a tradução de poetas muito distintos talvez seja sempre uma estratégia para que eu não busque qualquer tipo de transferência direta de conceitos, procedimentos, temática e vocabulário para o interior dos poemas que escrevi ou venha a escrever. Os poetas traduzidos são díspares demais, pertencem a tradições diversas. E ainda que me apaixone certo efeito, ou certo enfoque ou tema, aí é mais um motivo para eu ter de recusá-los, pois essa identidade inicial exigiria, em meu entendimento, uma resposta que seja muito elaborada. Por outro lado, sou avesso a ecletismos, afora talvez o do consumo estético. Outro aspecto que talvez esclareça inclusive minha dificuldade em responder a esta questão, é meu próprio processo de tentativa de criação de um poema. Em meu caso, creio, o diálogo com outras poéticas está mais implícito. Deveria ser notável, por exemplo, que não trabalho com citações, que não uso nomes próprios, que não parafraseio ou desdubro poemas da tradição etc. E que, quando cito, o fragmento sofreu uma deturpação praticamente total em relação ao seu contexto de origem. Posso dizer o mesmo do conjunto fenomenal de elementos que conheci no processo de tradução. Quando um deles chega a estar presente num poema que eu tenha escrito, isso ocorreu por uma necessidade interna de meu próprio percurso e, geralmente, foi “desfuncionalizado” em relação ao seu contexto de base. E prefiro operar com esse repertório sendo de fato o que ele é: um conjunto de cacos, pedaços, que podem eventualmente ser úteis numa nova seqüência. Em sentido inverso, também tento controlar ao máximo uma intervenção lingüística, digamos, típica de minha forma de tentar escrever um poema, no poema que está sendo traduzido. Eu quero, até onde é possível, manter as coisas bem distantes entre si. Até para que seus eventuais contatos tenham efetiva substância. Paralelamente a tudo isso, há o fato de haver uma enorme distância entre minha condição de consumidor de poesia, e aí me aproximo dos mais diferentes Régistros, como disse antes, e a de eventual produtor de um poema, cuja delimitação de Régistro é clara: praticamente só me interessa tentar escrever poemas que pertençam ao campo da lírica em sentido estrito, com eventuais tentativas de meta-poesia. Isso necessariamente restringe os autores, dentre os que traduzi, que poderiam interferir mais diretamente em meu próprio trabalho.

<p>Q6. Sua atividade como tradutor se move por um projeto único ou se desdobra em diferentes frentes de trabalho? O que já está realizado, o que está em processo e o que você ainda pretende fazer em termos de tradução de poesia?</p>	<p>São inumeráveis projetos, muitos abandonados, eventualmente retomados, novamente abandonados etc. Tenho pilhas enormes de textos traduzidos. Do espanhol, do catalão e um pouco do francês. Cada página esperando um acabamento final. E a toda hora conheço um novo poeta e fico interessado em traduzi-lo. É uma avalanche, mas que não me sufoca. Há muito de acaso nisso tudo, um amigo que me visita trazendo um livro e logo já estamos traduzindo juntos um poema, um editor (caso raríssimo) que se interessa por um autor, o fato de que eu próprio tive eventualmente condições financeiras para editar diversos trabalhos, enfim, até a palavra “projeto” do início de minha resposta me parece grave demais. Prefiro pensar que estou apenas atrás de um bom poema e que a tradução deveria corresponder a isso.</p> <p>Sobre o que já realizei como tradutor (alguns trabalhos em parceria), de poesia ou não, acho mais simples listar as referências bibliográficas, que permitem notar alguns campos de interesse ou concentração*.</p> <p>Há muitos trabalhos em processo. Portanto, vou indicar apenas alguns nomes de quem tenho textos traduzidos mas que ainda precisam de um retoque final: Renato Leduc, Julio Torri, Narcís Comadira, Quim Monzó, Jacques Roubaud, Joan Brossa, Joan Ferraté etc. Note que não são traduções necessariamente feitas nos últimos tempos; há muitos poemas que estão guardados há mais de dez anos, esperando serem finalizados. Tenho, por outro lado, 2 longas antologias concluídas, mas ainda sem edição: poemas dos catalães Carles Camps Mundó e Maria-Mercè Marçal, dos quais já divulguei um bom número de textos, como se viu acima. E em 2008 será publicado meu trabalho mais ambicioso e extenso de tradução até agora: uma antologia de poesia do mexicano José Juan Tablada, pela Edusp, com notas detalhadas e longo estudo introdutório.</p> <p>Pelo que disse acima, não tenho grandes projetos para o futuro. Gostaria de concluir todas as traduções já iniciadas, traduzir de novo alguns poemas, além de traduzir outros textos de autores já traduzidos por mim e ampliar meu repertório de interesses, agregando novos</p>

	nomes a esse conjunto.
<p>Q7. Você lê traduções de obras que poderia ler no original? Por quê?</p>	<p>Sim. Por algumas razões: porque ler no original é sempre um esforço, porque quero verificar o que o tradutor fez com o texto ou porque não tenho a obra no original.</p>
<p>Q8. Que diferença você vê, em termos de propósitos, de público-alvo e de forma de circulação, entre a poesia traduzida publicada em livro e aquela acolhida por suplementos literários, cadernos de cultura e revistas de poesia?</p>	<p>São muitas variáveis. Vou considerar algumas, isolando-as. Creio que a tendência dos cadernos ou suplementos literários dos grandes jornais é dar visibilidade a um conjunto mais ou menos restrito de poetas de renome internacional. Naturalmente, quando uma tradução é publicada, ela costuma se justificar por diversas razões: ser um poema significativo do autor em pauta e que entrou em evidência por algum motivo, ser compatível com o espaço previsto pelo jornal, além de corresponder a um entendimento dos leitores, digamos, mediano da literatura. Mas mesmo nesses jornais, não é impossível a presença de textos bastante sofisticados. Outros espaços são os suplementos literários ligados a instituições públicas, que podem abrigar do mais simples ao mais complexo, dependendo de circunstâncias tão fortuitas quanto seus eventuais diretores editoriais e colaboradores, bem como as revistas de poesia, que dão margem a toda ordem de experimentação e proposição de novos nomes estrangeiros no cenário nacional, ambos também com mais generosidade de espaço. Eu diria que nesses suplementos e nas revistas de poesia talvez sejam publicados os materiais mais importantes para a formação especializada do restrito público leitor de poesia, já que a pluralidade, a pesquisa e a benéfica ausência de compromisso imediato com o mercado são a regra. Coisa diversa é o mercado livreiro de poesia traduzida, ainda que obedeça em boa parte a algumas variáveis gerais indicadas acima para outros meios impressos. Esse mercado, como sabemos, é restrito, até pelo custo com a tradução dos poemas ou aquisição de direitos autorais. Não que esses direitos sejam altos, ou que a tradução seja onerosa, já que traduzir é um dos trabalhos mais mal pagos entre as atividades intelectuais. Mas em um país de não-leitores, qualquer gasto a mais a ser embutido no livro repercute gravemente no bolso do comprador. Como nos grandes jornais, portanto, só um número reduzido, geralmente “canônico” de poetas é traduzido. E esse cânone depende naturalmente de nossa enorme ignorância acerca de inumeráveis tradições poéticas, particularmente daquelas para cujas línguas não há ou nem mesmo nunca houve em território nacional tradutores habilitados. Ou público interessado. De qualquer modo, eventualmente, novos nomes são introduzidos, ainda que, no campo específico da poesia, praticamente tudo ainda está por se fazer, e muito do que já foi feito, por refazer.</p>

Respostas recebidas em 31/12/2007

*Listagem de trabalhos incluída pelo autor em sua resposta

LIVROS TRADUZIDOS

- BROSSA, Joan. *Poemas civis*. Tradução do catalão, notas e posfácio de Ronald Polito e Sérgio Alcides, ilustrações de Adolfo Montejo Navas. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998. 292 p.
- BROSSA, Joan. *Sumário astral e outros poemas*. Edição organizada por Vanderley Mendonça e Glòria Bordons. Prólogo de Ronald Polito; tradução para o português de Ronald Polito; tradução para o espanhol de Pere Galceran-Uyà. São Paulo: Amauta Editorial, 2006. 80 p.
- COMADIRA, Narcís. *Desdesejo*: precedido de “Um passeio pelos bulevares ardentes”. Tradução do catalão, entrevista e nota biobibliográfica de Ronald Polito. Rio de Janeiro: Lamparina, 2005. 104 p.
- ESPRIU, Salvador. *Quatorze*. Tradução e apresentação de Ronald Polito. Curitiba: Travessa dos Editores, 2002. 39 p. (Faxinal do Céu)
- FORD, Aníbal. *Navegações: comunicação, cultura e crise*. Tradução de Sérgio Alcides e Ronald Polito. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999. 340 p.
- LORCA, Federico García. “Os títeres de porrete”. In: _____. *Os títeres de porrete e outras peças*. Tradução de Ronald Polito e Vadim Niktin; ilustrações de Pepe Casals. São Paulo: Comboio de Corda, 2007. p. 56-125. (Teatro)
- LÚLIO, Raimundo. Do nascimento do menino Jesus. In: _____. *Escritos antiaveroístas (1309-1311)*. Tradução do catalão de Sérgio Alcides e Ronald Polito. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 61-117. (Coleção Pensamento Franciscano, n. 4)
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. 356 p.
- MONZÓ, Quim. *O porquê de todas as coisas*. Tradução do catalão, apresentação e indicação editorial de Ronald Polito. São Paulo: Globo, 2004. 168 p.
- TORRI, Julio. *Almanaque das horas e outros escritos*. Seleção e tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2000. 64 p. (Memo)
- VVAA. *Antologia de poesia brasileira contemporânea*. Traducció de Josep Domènec Ponsatí i Ronald Polito; selecció, presentació i notes de Ronald Polito. Barcelona: Edicions de 1984, 2006. 317 p. (Mirmanda, 36)
- VVAA. *12 poetas catalães*. Seleção, apresentação e notas de Josep Domenech Ponsatí; tradução de Ronald Polito e Josep Domenech Ponsatí. São Paulo: Lumme Editor, 2006. 248 p.

TRADUÇÕES EM PLAQUETES E PERIÓDICOS

- AGUILAR, Gonzalo. O olhar excedido. Tradução do castelhano de Ronald Polito. In: SÜSSEKIND, Flora, GUIMARÃES, Júlio Castañon (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 36-51.
- BIEDMA, Jaime Gil de. *Lições, desejos*. Tradução do castelhano de Josep Domènec Ponsatí e Ronald Polito. Belo Horizonte: Espectro Editorial, 2005. 36 p.

- BORGES, Jorge Luis. A tarde. Tradução do castelhano de Ronald Polito. *Ímã*, Rio de Janeiro/Vitória, n. 5, p. 60-61, 1993.
- BROSSA, Joan. Dossiê. Tradução do catalão de Ronald Polito. *Zine Qua Non*, São Paulo, n. 5, p. 2, set. 2002.
- BROSSA, Joan. Nove poemas. Tradução e apresentação de Ronald Polito e Sérgio Alcides. *O Percevejo*: revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro, ano 6, n. 6, p. 137-142, 1998.
- BROSSA, Joan. Oito poemas. Tradução e apresentação de Sérgio Alcides e Ronald Polito. *Magma*, São Paulo, n. 4, p. 97-100, 1997.
- BROSSA, Joan. Seis poemas. Tradução do catalão de Ronald Polito. *Cacto: poesia & crítica*. São Paulo, n. 1, p. 84-87, ago. 2002.
- BROSSA, Joan. Sete poemas. Tradução e nota de Sérgio Alcides e Ronald Polito. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 23, mar. 1997. p. 14-15, 24.
- BROSSA, Joan. *Sumário astral*. Tradução de Ronald Polito. São Paulo: edição do tradutor, 2003. 24 p.
- BROSSA, Joan. Três poemas. Tradução de Sérgio Alcides e Ronald Polito. *Inimigo Rumor*: revista de poesia. Rio de Janeiro: Sette Letras, n. 2, p. 44-49, maio/ago. 1997.
- BURGOS, Zoraida. Seis poemas. Tradução do catalão e nota de Ronald Polito e Josep Domènech Ponsatí. *Jandira*: revista de literatura, Juiz de Fora, n. 1, p. 102-107, primavera 2004.
- CARNER, Josep *et al.* *Teoria do anzol poético etc.* Tradução do catalão e notas de Ronald Polito: Fuchu-shi: Edições do Outro Mundo, 2003/2004. 41 p.
- CASTELLANOS, Rosario. Rosario Castellanos: um destino. Tradução de três poemas e nota por Ronald Polito. *Rascunho*, Curitiba, ano 2, n. 21, jan. 2002. p. 10.
- _____. Três poemas. Tradução de Ronald Polito. *.doc*: revista de literatura, Rio de Janeiro, ano 3, n. 2, p. 46-51, 2. sem. 2002.
- CHARTIER, Roger. Literatura e história. Traduzido do castelhano por Ronald Polito. *Topoi – Revista de História*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 197-216, set. 2000.
- FUTORANSKI, Luisa. Trabalho de feitiçaria e outros poemas. Tradução de Ronald Polito. *Zunái: revista de poesia & debates*. http://www.revistazunai.com.br/traducoes/luisa_futoransky.htm
- ESPRIU, Salvador. Dois poemas. Tradução e nota de Ronald Polito. *Rascunho*, Curitiba, ano 3, n. 31, nov. 2002. p. 16.
- FERRATÉ, Joan. Poesia e gramática. Tradução do catalão e nota biobibliográfica de Josep Domènech Ponsatí e Ronald Polito. *Sibila*: Revista de Poesia e Cultura. São Paulo, ano 4. n. 6, p. 167-172, maio 2004.
- _____. *O paraíso devastado; Menage à quatre*. Tradução do catalão e nota biobibliográfica de Ronald Polito e Josep Domènech Ponsatí. www.erratica.com.br
- LEDUC, Renato. Temas; Epístola a uma dama que nunca em sua vida conheceu elefantes. Tradução do castelhano de Ronald Polito. *Cacto: poesia & crítica*. São Paulo, n. 3, p. 170-175, primavera (novembro) de 2003.
- LEDUC, Renato. *Epístola a uma dama que nunca em sua vida conheceu elefantes e outros poemas*. Tradução de Ronald Polito; desenho de Welliot. Rio de Janeiro: Espectro Editorial, 2006. 28 p.
- MARAGALL, Joan. A vaca cega. Traduções de Ronald Polito. *Zine Qua Non*, São Paulo, n. 1, p. 3-4, maio 2002.
- MARÇAL, Maria-Mercè. Chocava o ovo da morte branca. Tradução do catalão de Ronald Polito. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 1278, p. 8-9, maio 2005.
- MARÇAL, Maria-Mercè. *Degelo*. Tradução do catalão e posfácio de Ronald Polito. Fuchu-shi: Edições do Outro Mundo, 2004. 28 p.

- MARÇAL, Maria-Mercè. Eu te desejo quando te sei nua como uma menina. Tradução do catalão de Ronald Polito. *Folha de S. Paulo*, 26 set. 2004. Mais!, p. 20.
- MARÇAL, Maria-Mercè. *A irmã, a estrangeira*. Tradução de Ronald Polito; desenhos de Fabiana Éboli Santos. Rio de Janeiro: Espectro Editorial, 2006. 32 p.
- MARÇAL, Maria-Mercè. *Razão do corpo*. Tradução do catalão de Ronald Polito. Belo Horizonte: Espectro Editorial, 2005. 24 p.
- MARTÍ I POL, Miquel. 5 Poemas. Tradução do catalão de Ronald Polito e Deisa Chamahum Chaves. *Orobó: revista de arte e crítica da cultura*, Belo Horizonte, ano 1, n. 1, p. 15-19, jan./ago. 1998.
- _____. 4 poemas. Tradução do catalão de Deisa Chamahum Chaves e Ronald Polito. *Et Cetera: Literatura & Arte*, Curitiba, n. 0, p. 102-107, verão de 2003.
- _____. Poema IV da série “Set poemas d’aniversari”. Tradução do catalão de Ronald Polito. *Zine Qua Non*, São Paulo, n. 6, p. 6, jan. 2003.
- MONTEJO NAVAS, Adolfo. *Esse animal de água*. Desenho de Cesar Brandão, tradução do espanhol de Ronald Polito. Juiz de Fora; Belo Horizonte: Espectro Editorial, 2005. 24 p.
- MUNDÓ, Carles Camps. *Grande silêncio*. Tradução do catalão de Ronald Polito, revisão de Josep Domènech Ponsatí. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Espectro Editorial, 2005. 24 p.
- _____. *Instante depois do tempo*. Tradução do catalão de Ronald Polito, revisão de Josep Domènech Ponsatí. Rio de Janeiro: Espectro Editorial, 2006. 24 p.
- _____. *Se nada pode ser algo*. Tradução do catalão de Ronald Polito. *Zine Qua Non*, São Paulo, n. 14, p. 6, ago. 2005.
- PAZ, Octavio. Vento inteiro. Tradução do espanhol por Ronald Polito. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 38, jun. 1998. p. 16-19.
- PLATH, Sylvia. *xxi poemas*. Tradução de Deisa Chamahum Chaves e Ronald Polito de Oliveira. Mariana: Livre, 1994. 54 p. Plaquete.
- POLITO, Ronald. Um dia em Mariana no século XIX. Tradução de “Viagens pela América do Sul – Mariana”, de Alexander Caudcleugh. *Cimalha: alternativo lítero-cultural de Mariana*, Mariana, ano I, n. 1, p. 11, ago. 1997.
- PONSATÍ, Josep Domènech. *10ditos*. Tradução de Ronald Polito. Rio de Janeiro: Espectro Editorial, 2006. 24 p.
- QUART, Pere. Decapitações V. Tradução de Ronald Polito. *Nasdaq*, São Paulo, n. 4, p. 2, dez. 2002.
- REVERDY, Pierre. *Poemas*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães e Ronald Polito. Mariana: Ed. dos Tradutores, 1999. 36 p.
- REVERDY, Pierre. Poemas. Seleção, tradução e notas de Júlio Castañon Guimarães e Ronald Polito. *Oroboró: revista de poesia e arte*, Curitiba, n. 3, p. 23-31, mar./abr./maio 2005.
- RODOREDA, Mercè. *Flores autênticas*. Tradução do catalão e posfácio de Ronald Polito. Fuchu-shi: Edições do Outro Mundo, 2004. 24 p.
- SANTAEULÀLIA, Josep N. Canção de ninar. Tradução do catalão de Ronald Polito e Josep Domènech Ponsatí. *Zine Qua Non*, São Paulo, n. 10, p. 6, jun. 2004.
- SARSANEDAS, Jordi. Tradução do catalão e nota de Ronald Polito e Josep Domènech Ponsatí. *Cacto: poesia & crítica*. São Paulo, n. 4, p. 144-156, jul./dez (primavera) de 2004.
- TABLADA, José Juan. 12 haicais de José Juan Tablada. Tradução e nota de Ronald Polito. *Rascunho*, Curitiba, ano 2, n. 23, mar. 2002. p. 16.