

TRADUÇÃO EM ENSAIO (ENSAIO DE TRADUÇÃO): UMA HERMENÊUTICA DO FAZER

Inês Oseki-Dépre¹

Resumo: Se traduzir a quatro mãos pode resultar numa tarefa ao mesmo tempo apaixonante e simples, traduzir a quatro mãos por correspondência nem sempre é fácil principalmente se considerarmos que a comunicação eletrônica é bastante recente e que nas décadas de 1960-1970, quando nos encontrávamos a milhares de quilômetros um do outro, os tradutores confiavam no correio para trocar informações. O presente ensaio é uma tentativa de expor ao mesmo tempo um processo original, a tradução das *Galáxias* de Haroldo de Campos, no ritmo de sua criação e por correspondência (1967-2003) e do *work in progress* do poeta que vai revelando suas inúmeras publicações ao longo das cartas. A hipótese subjacente à presente reflexão, que gostaríamos de partilhar, é a inter-relação para Haroldo de Campos entre teoria, crítica, poética e tradução, esta última constituindo de certo modo a chave das *Galáxias*.

Palavras-chave: tradução; laboratório de criação; *work in progress*.

Gostaria de evocar aqui o processo de “fabricação” de um trabalho a quatro mãos – um laboratório *sui generis* –, que resultou na tradução francesa integral das *Galáxias* de Haroldo de Campos (1998).

Para tal, não sem algumas dificuldades metodológicas, tentarei mostrar o intercâmbio epistolar constante que acompanhou esse trabalho titanesco, desde o início de nossa correspondência, em 1967, até 2003, data de sua última carta.

Como se verá em seguida, se no início as cartas do poeta são prolixas, contendo vários detalhes e observações, sugestões, correções – cada um dos 50 fragmentos sendo objeto de uma correspondência assídua –, pouco

¹ Professora emérita de Literatura geral e comparada do CIELAM, Université d'Aix-Marseille (França): <inesoseki@gmail.com>.

a pouco, à medida que regras e restrições são assimiladas, nosso *modus operandi* se modifica: o hábito, a prática, a vida em suas turbulências modificam o modo de intercâmbio, sem prejuízo do resultado.

Quatro momentos caracterizam o presente trabalho:

- O livro: *Galáxias*;
- As cartas (datas, argumentos, propostas e contrapropostas);
- A tradução;
- O livro traduzido.

*

O LIVRO

“Nada terá tido lugar senão o lugar
Exceto talvez uma constelação”
(Mallarmé, “Um lance de dados”,
trad. Haroldo de Campos, 1974)

O “Lance de dados”, considerado por Paul Valéry como o “espetáculo ideográfico de uma crise ou aventura intelectual”, poema no qual Mallarmé teria tentado “elevar uma página à potência do céu estrelado”, é, segundo Haroldo de Campos (1997, p. 259), o “documento de uma crise levada ao seu zênite e prospecto de uma aventura em devir”, isto é, o poema “que rompe a clausura da estrutura fixa e estrófica, dispersa a medida tradicional do verso”, inaugurando uma nova era na história da evolução da poesia (p. 260). É o poema pós-utópico, aquele a partir do qual as formas poéticas continuarão a evoluir e a se transformar.

É a partir desse poema constelar que Haroldo de Campos justifica a construção e a forma de *Galáxias* (1963-1973) – um livro contendo 50 fragmentos impressos nas páginas de frente e com os respectivos versos em branco, sobre os quais o poeta diz: “as 50 páginas (cantos ou rapsódias) do meu livropoema (antes uma EPIFÂNICA do que uma ÉPICA) se duplicaram numa centena, valendo as ‘pausas’ em branco como intermitências rítmico-prosódicas da pneumática da leitura oral” (Carta de 21/05/2011). Elas constituem o “livro” em homenagem à “lição” – como diz Haroldo – de Mallarmé, dando origem a um texto que “foi pensado

como uma ‘partitura’ propondo, desde logo – sem prejuízo da leitura silenciosa – sua ‘execução oral’ em registro fonográfico”.²

E em cada fragmento galáctico se decifram inúmeras constelações, *links*, que remetem ao mundo, à literatura, ao passado, ao presente e ao futuro.

*

Num ensaio publicado em homenagem ao poeta após a sua morte, o pesquisador norte-americano Kenneth David Jackson (2005) estabelece, por sua vez, uma relação entre o poema haroldiano e o *Ulysses* de James Joyce. Segundo o crítico americano, de acordo com o lema joyceano, “all space in a not-shall” (JACKSON, 2005, p. 41), as *Galáxias* “acompanham a viagem de um narrador, através de um monólogo subconsciente aberto, por múltiplas cidades, numa alegoria do destino humano, na sua procura mítica de uma emoção e estrutura estéticas (*stasis*), num mundo material regido pelo reles e o nada (*kinesis*)” (p. 42).³ Mais adiante: “O herói parece condenado a andar eternamente entre as cidades do mundo, à espera de uma libertação estético-utópica ou de uma iluminação epifânica [...]” (p. 42).

Na verdade, mesmo aceitando que as *Galáxias* sejam perpassadas pelo espectro de Joyce (*Ulisses* e *Finnegans Wake*), é difícil concordar com essa afirmação, algo redutora. A meu ver existe, sim, um veio narrativo no poema, mas apenas como referência intertextual, como elemento de ruptura do verso. E é certo que o livro fala de viagem: “um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro/ um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro/ o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo...” (fragmento 1, introito, 1984), mas a viagem culmina no livro. K. David Jackson (2005, pp. 42-43) enumera 37 países ou cidades nas 50 galáxias. Ora, essa geografia funciona antes como motor de reminiscências ou de sinestésias, que logo se tornam sílabas, palavras.

Não existe, por outro lado, sequência entre os fragmentos, os únicos imponderáveis sendo o fragmento 1 e o fragmento 50, que Haroldo chama

2 A oralidade do texto, largamente presente, aparece na gravação “isto não é um livro de viagem” editada pela 34, em 1992, contendo 16 fragmentos.

3 Ver as duas tabelas que o crítico estabelece quanto ao espaço e as referências dos fragmentos, e quanto ao “ritmo, técnica, cena, símbolo” que os caracteriza.

de “formantes” inicial e final, os outros podendo ser permutados ou intercalados. Falar de narração parece um equívoco, sobretudo se levarmos em conta a epígrafe mallarmeana do volume (“La fiction affleurer et se dissiper, vite, d’après la mobilité de l’écrit” [A ficção aflorará e se dissipará, num átimo, segundo a mobilidade da escrita]). O poeta é um fingidor, um criador de ficções. Uma delas, no caso, é dar a entender que se trata de uma narração ou de mil e uma histórias quando na verdade se trata de 50 constelações. Tampouco se pode falar “em alegoria do destino humano”, e com toda a evidência o “não-herói” não espera, mas obtém a salvação pela escrita.⁴

O que se pode pressupor de antemão é que se trata de um longo poema constituído de constelações de poemas entremeados de prosa,⁵ de visões, de blocos ou de palavras aglutinadas, de rapsódias (etimologicamente “cantos costurados”). Prosa poética? Poesia inter-trans-genérica?

Como se verá a seguir, nos fragmentos 35 e 36 (e em todos os fragmentos de *Galáxias*), mesmo não se falando de *verso* propriamente dito, notar-se-á a presença constante do *enjambement*, em que, segundo Agamben, reside a definição de poesia. O filósofo italiano prossegue:

[...] à coup sûr on qualifiera de poésie tout discours dans lequel il est possible d’opposer la limite métrique et la limite syntaxique (tout vers dan lequel l’enjambement n’est que virtuel devenant un vers à enjambement zéro) et à coup sûr de prose tout discours dans lequel l’opposition est impossible. (AGAMBEN, 2006, p. 21)⁶

O que, se fosse necessário, poder-se-ia verificar facilmente no poema.

4 Vários ensaios e trabalhos acadêmicos se dedicaram a explicitar ou a interpretar esse longo poema, sem dúvida um dos mais significativos da literatura brasileira, em que sopro homérico e fluxo de consciência se entrecruzam na evocação de um mundo multifacetado (Aleph?), caleidoscópico, e no qual o livro se vê se fazendo.

5 Ver Giorgio Agamben (2006, p. 21): “Aucune définition du vers, on n’y réfléchira jamais assez, n’est vraiment satisfaisante, sinon celle qui fait de l’enjambement, ou du moins de sa possibilité, le seul gage d’une différence entre le vers et la prose” [Nenhuma definição do verso, não o repetiremos nunca o suficiente, é verdadeiramente satisfatória além daquela que faz do enjambement, ou pelo menos de sua possibilidade, a única garantia de uma diferença entre o verso e a prosa]. Todas as traduções de citações são nossas, salvo quando indicado em contrário.

6 “[...] com certeza qualificaremos de poesia todo discurso no qual é possível opor o limite métrico e o limite sintáxico (todo verso no qual o ‘enjambement’ é apenas virtual tornando-se um verso com ‘enjambement’ zero), e, com certeza, de prosa, todo discurso no qual a oposição é impossível!”

AS CARTAS

Mais de 90 cartas foram trocadas entre o poeta e a sua tradutora, das quais 30 durante os primeiros dez anos dessa relação epistolar, entre 1966 (data da minha chegada na França) e 1976 (após o término da composição do volume brasileiro). A correspondência se rarefaz entre 1981 e 1987 (13 cartas) e volta a se estabelecer com certa frequência entre 1991 e 2003, ano de sua morte. A frequência acelerada da correspondência do terceiro momento é devida à necessidade de rever a tradução de todos os fragmentos em vista de exigências editoriais. A maior parte da correspondência contém os fragmentos principalmente datilografados um a um (doc. 1),⁷ no decorrer da composição de sua obra, por envio postal num primeiro tempo, por fax nos últimos anos (doc. 2), mas também ocorre haver cartas ou propostas manuscritas.

O interesse delas é duplo, pois são trocadas informações não apenas sobre os fragmentos traduzidos para publicação de tal ou tal revista (*Change, Luna Park, Banana Split, Détours d'Écriture...*), acompanhadas de precisões, modificações, sugestões e questões diversas – como a ideia de uma publicação integral da obra proposta por Dominique de Roux (*Cahiers de l'Herne*) ou Jean-François Bory (*Approches*) –, mas também sobre sua obra-vida (*Work in Progress*), sua produção teórica e prática que, de maneira indireta, fundamentam o poema. Em outras palavras, se as *Galáxias* são “un journal de voyage”, as cartas de Haroldo de Campos formam uma espécie de diário de bordo, um “récit de vie” no qual os comentários sobre a tradução propriamente dita e os comentários sobre sua produção se tornam inseparáveis.

Assim, no início dessa correspondência (1967-1969), Haroldo de Campos evoca com frequência Michel Butor, escritor sobre o qual ele me sugerira fazer um doutorado focalizando as obras de cunho “verbi-voco-visual”⁸ e com quem estabelece relações de amizade. Para tal, aconselha-me a ler Ezra Pound, a estabelecer as relações entre Butor e Mallarmé. Está terminando *A arte no horizonte do provável* (1969) e aconselha-me a ler Francis Ponge. A respeito de Michel Butor, diz:

⁷ Trata-se de cópias de algumas das cartas trocadas entre Haroldo de Campos e a autora/ tradutora durante o processo de tradução de *Galáxias* para o francês. As cópias dos documentos mencionados pelo artigo estão na seção Documentos (“Cartas e Manuscritos de Haroldo de Campos”).

⁸ Cf. *Mobile* (1962), *Description de San Marco* (1963), *6.800.000 litres d'eau par seconde* (1964), Paris, Gallimard.

[...] será interessante tb estudar a posição de butor vis+à-vis da poesia concreta brasileira: aqui não se trata é obvio de influência, mas dos caminhos de uma linguagem comum que no brasil surgiam já nos primeiros anos da década de 50... [...] além de contribuir para quebrar a hipnose reverencial com que muitos, aqui, nesta nossa frança antártica, se afoitam em celebrar no que vem de lutêce aquilo mesmo que negam e renegam (negaram e renegaram) qdo lhes foi proposto primeiro pela poesia concreta aborígene: o que eu chamo de suspicácia indígena... (Carta de 30/4/1967)

*

Quando nos encontramos em Paris pela primeira vez (1969), um dos contatos mais frutuozos que estabelecemos foi com o grupo *Change*, revista dirigida por Jean-Pierre Faye (ao lado de Jacques Roubaud, Maurice Roche, Léon Robel e Jean-Claude Montel). Apesar das tentativas malogradas na direção de *Tel Quel* e de Philippe Sollers (que Haroldo vai suspeitar ter utilizado trechos das *Galáxias...*), *Change* foi a única revista a publicar cinco fragmentos do poema. O primeiro fragmento – “e começo aqui”/ “ici je commence” (Carta de 8/11/1963) – é traduzido por Jean-François Bory e Haroldo de Campos; os três seguintes – “reza calla y trabaja”/ “reza calla y trabaja” (19/11/1963); “multitudinous sea”/ “multitudinous seas” (19/11/1963); “no jornalário”/ “au journalaire” (jan. 1964 – 24/07/1964) –, por mim; e o quinto fragmento – “vista dall’interno” (20-21/03/1970) –, por Marco Antonio Amaral e Violante do Canto (companheira de Maurice Roche).⁹ As traduções são publicadas no número 6 de *Change*, em setembro de 1970 (“La poétique la mémoire”), e o conjunto é prestigioso (ao lado de Jacques Roubaud, Roman Jakobson, Léon Robel, Starobinski, Michèle Montrelay, Khlebnikov, Octavio Paz, Heisenbütel, Porta, Sanguineti, Perec, Jean-Pierre Faye).

O fragmento “reza calla y trabaja” recebera comentários interessantes (Carta de 30/04/1967) e, diante da minha perplexidade (como traduzir do espanhol? não traduzir, é claro), ele argui: “pois o uso de expressões espanholas tem função estruturante isomórfica em relação ao conteúdo desse fragmento, que é naturalmente uma visita a granada”. Eis a versão original:

[...] reza calla y trabaja em um muro de granada trabaja y calla y reza y/ calla y trabaja y reza em granada um muro da casa del chapiz ningún/ holgazán ganará el cielo olhando para baixo um muro interno la educación/ es obra de

⁹ Essa tradutora redige seu doutorado sobre Michel Butor e traduz *Os escritos*, de Jacques Lacan, e nem sempre dispõe de tempo para traduzir os textos de encomenda...

todos ave maria em granada mirad en su granada e aquele/ dia a casa del chapiz deserta nenhum arabista para os arabescos/ uma mulher cuidando de uma criança por trás de uma porta baixa y reza/ y trabaja y calla não sabia de nada y trabaja não podia informar sobre/ nada y reza e depois a plazuela san nicolas o branco do branco do/ branco y calla no branco no branco no branco a cal um enxame de branco/ o branco um enxame de cal pedras redondas do calçamento e o arco branco/ contendo o branco a cal calla e o branco trabalha um muro de alvura/ e adiante no longe lálonge o perfil vermelho do generalife e a alambra/ a plazuela branca contendo-se como um grito de cal [...].

Eis as propostas de Haroldo de Campos, depois de receber minha tradução, aceita para publicação em *Change*, mas que será modificada para a versão final, da edição de 1998:

[...] reza calla y trabaja à grenade dans une muraille trabaja y calla y reza y se taire prier travailler dans une muraille de granade la maison del chapiz/ aucun oisif ningún holgazán arrivera au ciel l'œil regarde en dessous vers le mur intérieur l'éducación/c'est l'œuvre de tous ave maria à granade mirad en su granada ce jour là/personne à la maison del chapiz aucun arabisant pour les arabesques/une femme soignait une fillette au coin d'une porte basse et prier/travailler se taire elle ne savait rien travailler ne pouvait renseigner sur rien/y reza et après la plazuela san nicolas le blanc du blanc du/ blanc se taire dans le blanc de la chaux d'espagne [comentário: assim pode-se obter um efeito de singularização] la chaussée en pierre ronde/l'archiblanco de l'arche blanche où s'enferme du blanc calcaire se taire/et le blanc travaille la faux de la chaux la blancheur qui s'épure et s'emmure/et au-devant par-devant loin dans le lointain le generalife en relief rouge/ et la alambra la petite place blanche se tenant se contenant comme un sceau de chaux [...].

Em carta anterior (21/5/1968), Haroldo mostra-se encantado com a viagem que fez aos EUA, onde visitou Roman Jakobson, com cuja obra não cessará de dialogar. Manifesta também grande interesse pela vinda de Todorov ao Brasil, evoca o silêncio da revista *Tel Quel*, sobre a qual comenta: “os poetas telquelianos, antes do que netos, me parecem os avós do mallarmé do *coup de dés...*, o mais jovem dos poetas franceses de hoje, *sans doute*”... Por outro lado, comenta que Jean-François Bory não só não tem mais a intenção de publicar as *Galáxias*, como aproveita trechos dela em seus novos poemas, numa descarada intertextualidade... Está terminando seu livro sobre *Macunaíma* (CAMPOS, 1973a), no qual utilizou de modo pioneiro o método de V. Propp e acaba de publicar *Metalinguagem* (1968), que tenciona me enviar. Aconselha a leitura de *O arco e a lira*, de Octavio Paz, com quem estabeleceu um ótimo contato.

Envia o fragmento 35 – “princiava a encadear-se um epos” [s'entortillait un retour d'épos] (2-17/07/1968) – em francês, copiado a

mão, após ter mandado o original datilografado em 19/02/1969, para fins de tradução na perspectiva de sua próxima vinda a Paris.

Nesse mesmo ano, traduzimos o fragmento 32 (13/01/1968) – “na coroa de arestas” –, um fragmento que associa a morte de Guevara à morte de Marilyn Monroe, sobre o qual ele manda sugestões:

1. “*vers*”: prefiro *vers a sur*, já que *dans* não funciona (as letras das manchetes são vistas como uma coroa de espinhos póstuma, e assim as personagens não podem estar sobre a coroa de espinhos, mas sim estar nela ou caminhar para ela, para serem coroadas por elas);
2. *quines*: em português “quina”, significa aresta, canto agudo; em francês apenas um conjunto de 5 no jogo; creio que *esquilles* dá o sentido que quero (digo, *esquille* no sentido de lasca);
3. *comme diamant*: prefiro *en diamant* para evitar a monotonia dos *comme*;
4. *épongérouillées*: prefiro aqui as palavras separadas *éponges rouillées*; creio que fica mais forte, inclusive ritmicamente;
5. *yeux méfiants*: prefiro *yeux soupçonneux*, pela rima interna; prefiro também “*aux yeux*” em vez de “*les yeux*”;
6. *les guénilles*: não seria melhor *la guénille*?
7. *entrexposé*: não seria melhor *entrexposée*, concordando com *guénille*?
8. *colombe-chauve-souris*: talvez meter tudo numa palavra: *colombechauvesouris*; prefiro *aux ailes* em vez de *en ailes*;
9. *suffoque*: prefiro *étrangle*;
10. *pavillon-fiole*: prefiro *pavillon-auréole*;
11. *souriboudeur*: prefiro *au sourire-boudeur* (pode dar confusão com “*souris*” no sentido de “rato”);
12. *coupe dure*: prefiro *coupe raide*;
13. *saute le linceul de la robe*: prefiro *s’y accroche la robe-linceul* (ou algo parecido): *sauter* não me parece adequado;
14. *sale salive*: prefiro *salive refoulée* (aqui o sentido é mais importante do que a simples aliteração). Trata-se de saliva reprimida, de uma cusparada que não foi dada e gorou;
15. *puis pour polir*: parece-me que vai melhor *car pour polir* (é explicativo o sentido, não consecutivo);

16. *ce que suffit*: parece-me que o sentido é “*lorsqu’il suffit*” (trata-se de uma frase interrompida: quando (para fazer tal coisa) bastam apenas poucas peças de roupa para trocar e um quase nada para comer e beber) [...];

Ao todo, 23 sugestões que a tradução vai integrar na versão definitiva, da qual cito um trecho:

[...] dans la couronne d’arêtes des manchetes esquilles de lettres comme des épines/brisées et avait poli sa volonté en diamant que – oui malgré les/ poumons fatigués vieux soufflets embrasés d’asthme ou éponges rouillées/couleur chair mais avait poli et les paysans aux yeux soupçonneux/impénétrables idoles olive jusqu’à ce qu’en las higueras la vieille et ses/ chèvres messagères de l’inferno une lieue de higueras et à deux de púcara/ chemins entrecaminés sanschemins la volonté polie est un diamante et/scientille de sa crête virile yeux ouverts barbeclairsemée et la guénille de/sourire entreexposée aux lèvres tout cela prévu parmi les possibles...¹⁰

O fragmento 36 – “eu sei que este papel” (out./nov. 1968) –, que abordarei mais adiante,¹¹ assim como o fragmento 35¹² – “principiava a encadear-se um epos” (2-17/07/68) –, são comentados na mesma carta, de 29 de agosto de 1969. Em outra carta, de 2/5/1969, Haroldo menciona um almoço em Paris com Philippe Sollers e Julia Kristeva (“eu em trânsito por aqui como um brasileiro meio bizarro e enciclopédico que houvesse caído do planeta marte...”). Desse mesmo ano datam as traduções dos fragmentos 41 – “tudo isto tem que ver” (ago./nov. 1969)¹³ – e 42 – “a criatura de ouro” (30/11/1969). Em carta de 13 de maio de 1970, anuncia que já compôs 45 fragmentos e que encara a possibilidade de uma publicação do conjunto.

10 “[...] na coroa de arestas das manchetes quinas de letras feito espinhos// quebrados e polira sua vontade como um diamante que-sim apesar dos// pulmões cansados velhos foles// abrasados de asma ou rústidas esponjas// cor de carne mas polira e os camponeses de olhos suspeitosos// impenetráveis ídolos oliva até que em las higueras a velha com suas cabras mensageira do avernos a uma légua de higueras e duas de pucara/ caminhos entrecaminhos descaminhos a vontade polida é um diamante e/ cintila com sua crista viril olhiaberto barbirralo e o farrapo de/ sorriso entre-exposto nos lábios tudo isto previsto entre os possíveis...” (Galáxias, fragmento 32, 13/01/68). Texto em francês publicado na revista *Luna Park*, 8/9, 1985, “Un siècle d’avant-garde”, dirigida por Marc Dachy.

11 Publicado na *Revue de Psychanalyse L’Ane*, [s.d.].

12 Publicado na revista *Banana Split*, 1987.

13 Publicado em *América Libre*, Paris, Seghers, 1976. Gérard de Cortanze traduz (com ressalvas de Haroldo) “Ciropédia ou a educação do príncipe” (1952), Antologia Noigandres (1962), “Via Chuang-Tsé” (1972), “Nékuia” (1974), ao lado de textos de Augusto de Campos e de Décio Pignatari.

Em 1971 minha tese sobre Butor está concluída e traduzimos ainda o fragmento 46 – “esta mulher-livro” (de 29/06 a 1/07/1971) –; ele terminou o primeiro volume da *Morfologia do Macunaíma*, que, por sugestão de Antônio Cândido, vai constituir o objeto de sua tese de doutorado junto à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), departamento de Teoria Literária.

Com Augusto de Campos e Décio Pignatari termina a antologia *Mallarmé* (1975), e outra antologia de poemas está em preparo. Lamenta o “contexto subliterário” do país, onde resta apenas a Editora Perspectiva, “*malgré tout*”. Nesse ínterim, em visita à Inglaterra, sofreu um acidente, uma “ilíquida londrina, (rachadura do osso íliaco, resultante de um choque de automóveis)” e convalesceu em casa de Caetano e de Gil (em Londres..., onde os dois músicos estão exilados).

Em 1972 envia as traduções do fragmento 47 – “passatempos e matatempos” (jul./ago. 1972) – e do fragmento 45 – “mais uma vez” (de 9/07 a 7/08/1970).¹⁴ Após um período de silêncio (“Tempus loquendi, tempus tacendi”), em carta de 15 de junho de 1976, Haroldo de Campos anuncia a publicação dos *Escritos* de Jacques Lacan pela Perspectiva, que eu terminara de traduzir em 1970, e considera que nossa “tradução-transcrição” está concluída. O que, como se verá ulteriormente, não corresponde à verdade histórica...

*

Após um tempo de silêncio, Haroldo, na segunda fase de nossa correspondência, não faz mais referências às *Galáxias*. De fato, entre 1981 e 1987, Haroldo recapitula a lista de seus trabalhos sobre a tradução literária: *Operação do texto* (CAMPOS, 1973b), *A arte no horizonte do provável* (1969) e *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (1981). Trabalhos de grande alcance, originalíssimos.¹⁵ Em carta de 28 de maio de 1981, ele comenta sua viagem a Austin, suas novas relações com Gérard de Cortanze, que vai traduzi-lo para sua antologia *América Libre*,¹⁶ e com Severo Sarduy,

¹⁴ Publicado em *Luna Park* 8/9 por Jacques Donguy. Sua análise foi publicada na revista *Alea*, v. 13, n. 1, jan./jun. 2011.

¹⁵ Na verdade, como tentei mostrar em meu livro *De Walter Benjamin à nos jours* (Paris, Armand Colin, 2006), Haroldo inaugura uma terceira via na tradutologia moderna, a teoria da tradução criativa.

¹⁶ Ver a antologia *América Libre* (1976), dirigida por Gerard de Cortanze, contendo vários textos de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

autor de *Barroco* (1974). Além disso, fornece uma informação que vai modificar minha vida: evoca uma entrevista que deu a Siffrene Reynaud para uma revista publicada em Aix-en-Provence, *Banana Split*, da qual me aconselha a me aproximar. O encontro com os poetas Liliane Giraudon e Jean-Jacques Viton, diretores da revista, foi para mim decisivo: minha colaboração com a revista durou vários anos e servi de intermediária para a vinda de Haroldo de Campos a Cogolin, em 1985, no primeiro festival internacional de poesia organizado por eles, juntamente com os poetas Nanni Balestrini e Julien Blaine.

Numa carta de 1984, ele confessa que “o pique das *Galáxias* se arrefece”... E, após um grande sucesso em Cogolin, e inúmeras viagens pela Europa e EUA, outro grande intervalo de silêncio se estabelece. Em 1992, Haroldo de Campos está exausto.

Entre 1991 e 2003, trocamos 46 cartas-fax, concentradas principalmente na revisão de todos os fragmentos restantes, cujos comentários em parte se perderam... Em 1992, pede-me para dirigir a publicação de *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*, editados pela Global (prêmio Jabuti). Em 1998, o conjunto das *Galáxias* é publicado com muito sucesso na França e em 1999 Haroldo vem receber o prêmio Roger Caillouis pela melhor obra poética do ano na Maison de l'Amérique Latine, em Paris, em presença de amigos franceses: Michel Deguy, Jacques Roubaud, Saoul Yourkievitch... Em 2000, no âmbito das “*Revues parlées*”, organizadas pelo Centro Cultural do Beaubourg, vários poetas e a tradutora realizam a leitura integral das *Galaxies* (Jacques Roubaud, Liliane Giraudon, Jean-Jacques Viton, Julien Blaine, Anne Portugal, Michèle Grangaud, Henri Deluy) durante 4 horas, sem a presença do poeta.

Durante os últimos anos dessa correspondência, após a aventura galáctica, Haroldo (então diretor da coleção *Signos* da Perspectiva) revê minha tradução de *Algo: preto*, de Jacques Roubaud,¹⁷ e prepara a publicação de poemas deste último e de Michel Deguy. Terminada a tradução da *Iliada* (2001). Defende a produção editorial da Perspectiva e seu excelente catálogo e finaliza a conversa: “Falei. Fim de Papo. Espero que o nosso Deguy, *Chevalier sans peur et sans reproche* [cavaleiro sem medo e sem fraqueza], não vacile” (16/03/2003). Aconselha-me a publicar uma antologia de poemas seus traduzidos, o que fiz posteriormente, tendo sido o trabalho publicado pela Editora Al Dante em 2006, três anos

17 Ver Jacques Roubaud (2005).

depois de sua morte. Sua última frase em nossa correspondência foi: “Um grande abraço de seu amigo de sempre!”...

*

A TRADUÇÃO

“A tradução criativa – TRANS CRIAÇÃO – é o órgãoon por excelência da reapropriação da ‘outridade’ literária, da inscrição da diferença no jogo de possíveis do código universal.”
(CAMPOS, correspondência inédita, carta de 21/05/01)

Os fragmentos escolhidos como suporte de minha reflexão sobre a tradução francesa do poema são 35 e 36, traduzidos em 1969. Essa escolha se deve à possibilidade de se apreender, graças à nossa correspondência, a progressão da passagem do texto português para o francês.¹⁸ Se o processo tradutivo se fez sempre de maneira intuitiva, inclusive até os anos 1980-1990, quando se começou a pensar na tradução como objeto das mais diversas teorias (OSEKI-DÉPRÉ, 1999), posso dizer que meu *modus operandi* sempre foi o mesmo: o de uma *literalidade literária* ou, para parodiar Ezra Pound, o de uma “liberdade mimética”. Durante esses vinte anos, meu método tradutivo manteve-se praticamente o mesmo, o que favoreceu a tradução de textos poéticos ou “intraduzíveis” (*Galáxias*, *Iracema*, *Primeiras Estórias*, *Escritos*, de Jacques Lacan...) em detrimento de textos de prosa. Sem pretensão, minha tendência sempre foi na direção do que Haroldo de Campos definiria como a “tradução isomórfica”: aquela que traduz o próprio signo em sua materialidade ou, como ele diria, aquela que traduz a iconicidade do signo, lembrando Charles Morris.

O aspecto contraditório do par “poética” e “hermenêutica” assinalado por Paul de Man¹⁹ tendo sido superado por todos os exemplos de leituras interpretativas operadas por filósofos interessados na tradução literária

¹⁸ Com efeito, como os fragmentos não foram traduzidos na ordem em que são publicados, os comentários, abundantes no início, se rarefazem com o passar dos anos: a operação de tradução se realiza mais rapidamente e, em geral, as sugestões são inscritas na própria cópia enviada ao autor e retornada à tradutora por via de fax.

¹⁹ “Quando vocês praticam a hermenêutica, vocês tratam do sentido da obra; quando vocês praticam a poética, vocês tratam de estilística ou descrevem a maneira pela qual uma obra significa. A questão é a de saber se essas duas operações são complementares, se vocês podem dar conta de cada obra praticando ao mesmo tempo a hermenêutica e a poética. A experiência mostra que não é possível”. Paul de Man (1991).

(Walter Benjamin, Antoine Berman ou Georges Steiner),²⁰ parto do princípio de que toda interpretação só é possível a partir de uma análise formal do original, de tipo poética: “a tradução é uma forma”, como quer Walter Benjamin.²¹ A presente leitura hermenêutica das *Galaxies* francesas se funda, portanto, numa análise formal.

A *significação* que se revela à leitura dos textos de Haroldo de Campos é a chave de uma tradução bem-sucedida, ela esclarece sem dúvida o texto e o modo como o apreendemos. Entenda-se por *significação* a organização do texto, o ritmo, a presença do sujeito, inventor. A compreensão do texto escrito se faz em várias etapas, das quais a mais evidente é a leitura sintática.

Assim se o fragmento 36 contém em aparência uma única frase (ausência de pontuação, maiúsculas), as “proposições” são encadeadas e articuladas entre si ou por uma pontuação ausente ou por um *shifter* (“e”, raramente “mas”); e, para facilitar a análise, podemos recortá-lo em sete segmentos que correspondem a unidades de *significação*. Vejamos o *incipit* do fragmento 36:

[...] eu sei que este papel está aqui e que não haverá ninguém nenhum outro
[,] nunca nenhures em nenhuma outra parte [,] ninguém para preenchê-lo em
meu lugar

E isto poderá ser o fim do jogo MAS não haverá prelúdio ne interlúdio nem
poslúdio neste jogo em que enfim estou a sós

nada conta senão esta minha gana de cobrir este papel...

A leitura sintática não coloca problemas de tradução. Em compensação, a *significação*, que é aparentemente clara, é ao mesmo tempo múltipla, com os elementos de frase (proposições) podendo ser permutados, aumentados, suprimidos.

Duas são, portanto, as principais dificuldades da tradução:

²⁰ Ver Walter Benjamin (1971) e sua interpretação das traduções de Hölderlin (1926); Antoine Berman (1995); Georges Steiner (1978). Para Benjamin, assim como para Georges Steiner, a tradução permite ao original sobreviver no tempo e no espaço, mas o equilíbrio entre os dois textos (original e tradução) ultrapassa os fundamentos morais para corresponder a “um laço de adequação de texto a texto”, cuja “fidelidade” é, no final, “de natureza técnica” (STEINER, 1978, p. 363).

Ver Inês Oseki-Dépré (2009, p. 135).

²¹ Ver Inês Oseki-Dépré (2011, pp. 128-153). Uma análise sintática quase exaustiva é apresentada, ilustrando os cortes semânticos e prosódicos do fragmento 45. O resultado é eloquente.

- a significação das palavras, as quais são sempre remetidas a outros textos e/ou à vivência do escritor e nem sempre se encontram dicionarizadas;
- o ritmo que deve se manter na tradução,²² a musicalidade do conjunto, as sonoridades, a prosódia, as aliterações, paronomásias, que não são equivalentes nas duas línguas. Para Henri Meschonnic (1982, p. 72), o ritmo revela o sujeito do discurso poético: “O sentido sendo a atividade do sujeito da enunciação, o ritmo é organização do sujeito como discurso no e pelo seu discurso”.

A escolha dos fragmentos 35 e 36 para o presente estudo se deve, portanto, à feliz (re)descoberta de uma série de cartas do autor, incluindo uma página de correções na qual ele propõe modificações semânticas ou explicações do que não foi entendido pela primeira tradução. Esse tipo de correção permanece raro em nossa correspondência, o autor optando em seguida por anotações manuscritas sobre a versão traduzida. Ocorre, mais raramente ainda, o retorno manuscrito da tradução (doc. 3).

Após recepção do fragmento em versão datilografada pelo autor (precedido pela versão manuscrita), a tradutora sublinha os termos que lhe parecem estranhos. As palavras “estranhas” sublinhadas no original são poucas: *gana* (linha 5), *lance* (linha 7), *desconto* (linha 9), *ordenhadas* (linha 11), *remansosas* (linha 13), *vidrilhos* (linha 16), *amaranto* (linha 21), *infletem* (linha 22), *despencadas* (linha 23), *pentelhos* (linha 27), *limalha* (linha 31), *quincha* (linha 32), *empaladas* (linha 33), *borborigmam* (linha 34), *magmárcidas* (linha 35), *muslos* (linha 36), *bâmbolas* (linha 37), *farejadoras* (linha 38), *xiva* (linha 43). Na verdade, algumas dessas palavras são realmente estranhas, mas, na maioria dos casos, o procedimento se deve ao fato de que a tradução simultânea não vem à mente na primeira leitura efetuada. Se, com efeito, é fácil compreender *desconto*, *ordenhadas*, *despencadas*, *empaladas*..., é mais difícil à primeira vista traduzir simultaneamente *borborigmam*, *magmárcidas*, *bâmbolas* ou *xiva*. A tradutora se pergunta se essas palavras existem ou poderão existir em francês. Seguem a versão (truncada) enviada pelo poeta e, em seguida, a versão completa. Uma vez esclarecidas as dúvidas, começam as trocas de cartas, dentre as quais a última contém sugestões e correções, como se vê nos documentos (doc. 4).

²² Para Henri Meschonnic (1982, p. 12), o ritmo revela o sujeito do discurso poético: “O sentido sendo a atividade do sujeito da enunciação, o ritmo é organização do sujeito como discurso no e pelo seu discurso”.

A TRADUÇÃO: ETAPAS

Se a organização sintática não oferece problemas maiores, é preciso, entretanto, segmentar a longa frase do fragmento em unidades significativas, no sentido semântico mas também prosódico. “Significação” não designa aqui o sentido (“a mensagem”) das frases, enigmático e polissêmico, “inessencialmente” traduzível, segundo Walter Benjamin. Com efeito, para o filósofo, “[A tarefa do tradutor] a traduzibilidade é uma propriedade essencial de certas obras – o que não quer dizer que a tradução seja essencial para elas, mas que uma determinada significação contida nos originais se exprime em sua traduzibilidade” (BENJAMIN, 2011, pp. 103-104).

O ritmo do fragmento é construído sobre recorrências e paralelismos, essencialmente fonoprosódicos. No início, a predominância das nasais é evidente (não/ ninguém/ nunca/ nenhures/ nenhuma/ ninguém/ não/ nem/ nem/ enfim...) e a sequência é retomada por “nada conta”. A nasalização, além de retardar a frase, acentua a negação:

[...] eu sei que este papel está aqui e que não haverá ninguém nenhum outro [,]
nunca nenhures em nenhuma outra parte [,] ninguém para preenchê-lo em
meu/lugar [...]

que a tradução francesa enfraquece, uma vez que as nasais francesas não provocam a nasalização como o português:

[...] je sais que ce papier est là et qu'il n'y aura personne d'autre/ jamais nullepart
nulleplace ailleurs personne pour le remplir à ma/place.

A nasalização vai sendo substituída progressivamente por sons mais “secos”, o sujeito da enunciação figura sua solidão através de sons secos, surdos:

[...] estou só e solto nato e morto nulo e outro neste afinal instante lance
em que me entrego todo porque este é o meu troco// e são vinte
anos luz de jejum e desconto de silêncio e demência deste ponto oco
deste tiro seco abrindo para um beco que se fecha no beco no fio

Do ponto de vista semântico, a configuração do fragmento se define pela metonímia: o papel é coberto como um corpo. As sonoridades acompanham a variação semântica, cuja chave é a palavra *corpo*, que vai ressoar em ecos como “só e solto”, “nato e morto”, “nulo e outro” interrompido por “instante lance” (abertura vocálica, nasal), “entrego

todo”, “este é meu troco”. Do grupo “ô-o”, passa-se para “ê-o: “tiro seco” “para um beco” “se fecha no beco” “no fio violeta” que ressoa com “crepúsculo” (sucessão de sons “bilabiais”). Esse modelo será retomado mais tarde em outros poemas e lembra de um certo modo versos de João Cabral (“a palo seco”). O sujeito da enunciação não tem outra alternativa: entre silêncio e demência.

A tradução tenta manter de maneira imperfeita a rima interna e compensa a perda do som “ô” por outras rimas (para o olho): “seul et veuf”, ou por grupos monossilábicos “né et mort”, “nul et autre”, “point creux”, que ecoa com “coup sans feu”.

Fiel à tradição de Mallarmé, *Galáxias* é um poema crítico, metacrítico. O sujeito da enunciação se afirma como sujeito tradutor: “vejo tudo e traduzo em escritura”. O “tudo” é a cidade, a sujeira, as bestas mortas. Encontramos no fragmento ecos a Baudelaire e a Proust: em Baudelaire (1976, p. 455): “C’est pourquoi l’imagination est pour lui ‘la reine des facultés’. En fait, elle substitue une traduction légendaire de la vie extérieure”.²³ Para Proust (1927, p. 41): “Je m’apercevais que, pour exprimer ces impressions, pour écrire ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n’a pas, dans le sens courant, à inventer puisqu’il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire; le devoir et la tâche d’un écrivain sont ceux d’un traducteur”.²⁴

O fragmento se aproxima da prosa, apesar das reiteraões (“uma casa outra casa”) ou das ressonâncias e ecos (“em pós e brilhos por um ladrilho de sol em vidrilhos”, “neste papel o dócil papel”). A tradução deve manter essa alternância entre verso e prosa; é de se notar que o esquema rítmico é frequentemente quebrado: o que seria verso torna-se prosa, mas o que é prosa torna-se verso:

vejo tudo
e traduzo em escritura
esta fita visível
que pende da janela
por um aéreo debrum
de voltas remansosas

23 “É por isso que a imaginação é para ele (o poeta) ‘a rainha das faculdades’. De fato, ela substitui uma tradução legendária da vida exterior.”

24 “Eu me dava conta de que, para exprimir essas impressões, para escrever esse livro essencial, o único livro verdadeiro, um grande escritor não necessita, no sentido comum, inventar, pois ele já existe em cada um de nós, mas traduzi-lo. O dever e a tarefa de um escritor são os de um tradutor.”

UMA CASA OUTRA CASA...
e no alto se apura
em pós e brilhos
por um ladrilho de sol
em vidrilhos vibrados
ESTA CIDADE É UM RESTO
é uma cola de outubro
uma goma canicular de envelopes desgrudados...

Denegação, metalinguagem, o texto prossegue, o sujeito da enunciação reaparece, o papel-corpo é o próprio corpo do poeta, “ferida de vida aberta e úmida”, mas a língua “canina áspera” cicatriza todas as feridas e permite que a vida escorra em cores celestes. O tom, mais para a prosa, é interrompido pelo *enjambement* e pelas recorrências sonoras (“sensível”, “ferida”, “vida”, “língua canina”, “ferida”, “saliva”, “vida”, “vida”). O grupo “esta gana esta língua canina” reforça, pela prosódia, a violência da imagem.

A “saída” que poderia provir do livro, em referência ao livro de Mallarmé, provocando crisálidas de luz, se choca com a realidade, o papel, o poema, que entra no paradigma dos restos (animais?) dependurados, pois esta “prosa” é feita de “limalhas”, restos que contrastam com os “pós” e os “brilhos” do sol... O texto espiralar retoma a figura da “fita” (de cinema? da máquina de escrever? de seda?), da lesma, que deixa rastros brilhantes no asfalto, mas se atém ao olhar que “translitera”.

Mas o poema transpõe, transcende a realidade. O final é uma promessa, o poema salva da caducidade: “sauf que le rouge utile ronge les nacres désuètes”.

Se considerarmos as etapas da tradução, poderemos verificar as modificações que o fragmento conheceu até a versão final.

O verso 6: “estou só e solto nato e morto nulo e outro neste afinal instante lance”, traduzido num primeiro tempo por “je suis seul et veuf nati et mort nul et autre dans cet enfin instant lance”, no final torna-se “je suis seul et veuf né et mort nul et autre dans cet enfin instant élan”, com enfraquecimento consonântico (-t) e perda de rima interna (nato e morto/nulo e outro). O alongamento produzido pelos sons nasais é mantido.

No verso 8, “ans lumière” [anos-luz] é substituído por “années-lumière”, forma correta, com perda da assonância luz/ jejum. No verso 9, o “tiro seco”, primitivamente traduzido por “coup sec”, é substituído por “coup sans feu” com perda da rima interna “seco/beco”, compensada por “s’ouvrant vers une impasse”, fluido.

No verso 12, “remansosas”, primitivamente traduzido por “paisibles”, é substituído por “flexueux”. No verso 18, “como uma ferida de vida aberta e úmida” é traduzido por “comme une blessure cassure de vie ouverte et humide” (alongamento), em que “cassure” será substituído por “morsure”.

O verso 28, “(mas tudo)/ isso não passa de eco fechado na palavra beco e se vai ver não há nada”, primitivamente traduzido por “(mais tout)/ cela ne passe de l'écho qui se casse dans le mot impasse et si on va voir il n'y a rien”, com uma irregularidade gramatical, é finalmente traduzido por “(mais tout)/ cela se passe dans l'écho qui se casse dans le mot impasse et si on va voir il n'y a rien”, em que, por razões prosódicas, “fechado” é substituído por “quebrado”...

*

O fragmento 35 (doc. 2), comentado na mesma carta e de significação particularmente enigmática, conheceu várias versões. A carta data de 19/02/1969 e, no rodapé da página, Haroldo pede que eu o traduza (com mais outros dois fragmentos), tendo em vista sua próxima viagem a Paris, “para que [ele] tivesse algo à mão para mostrar aos franceses”. O *incipit*: “princiPIava a encadear-se um epos mas onde sinto-me tão absconso” conheceu variantes, corrigidas, aperfeiçoadas. A primeira versão, verso 1: “princiPait à s'enchaîner un epos mais où où où je me sens si abscondu”, foi substituída por “princiPiait à s'enchaîner un epos mais où où où je me sens si obscur” e, enfim, por “s'entortillait un retour d'epos mais où où où je me sens si abscons” (CAMPOS, 1998).

No verso 2, “como aquela sombra tão remoto como aquele ignoto encapelar-se de onda” – que equivale a “[eu me sinto] como aquela sombra tão remoto [eu? o epos?] como aquele ignoto encapelar-se de onda” –, no qual o elemento comparado é sempre polissêmico, foi primeiramente traduzido por “comme cette ombre si monotone comme l'ignoré moutonnement de l'onde”, em que se tenta manter a sonoridade (nasal), mas se perde a significação; em seguida, por “comme cette ombre si morne comme l'onde absconse qui moutonne”, também com modificação do sentido; e, enfim, por “comme cette ombre si lointain [moi/ l'e]pos] comme cette onde obscure qui moutonne”, mais satisfatório.

O verso 8 é outro exemplo de tateamento até que se chegasse a uma versão aceitável. Em “cada nesga murmura um pleno de prováveis o silabário ilegível formiga”, distingue-se três proposições: “cada nesga murmura um pleno de prováveis/ o silabário ilegível formiga”. Primeira

proposta: “en chaque cassure murmure un plein de probables le syllabaire illisible fourmille”; segunda proposta: “en chaque rainure murmure un plein de probables le syllabaire illisible fourmille”; e, enfim: “à chaque rainure...”. Foi preciso definir “formiga” como verbo, ao passo que no original se produz uma contaminação semântica entre “silabário ilegível” e a “formiga” (letras de formiga...).

No verso 11, “(o) signo isca ex-libris para o nada que faísca dessa língua tácita”, com aliterações em (sk), transforma-se em “signe amorce écorce” e, finalmente, em “signe hameçon ex-libris”, com perda da aliteração. Aqui foi mais importante conservar a informação semântica em detrimento da sonora.

A tradução do verso 28, “e talhe de louva-deus um louva-deus marrom vestindo charpas de barata”, também passou por modificações: “à taille de prie-dieu un prie-dieu marron couvert d’écharpes de cafard” e, em seguida, “et se taille de locuste une locuste marron revêtue d’écharpes de blatte”, misterioso. Na verdade, como é dito em carta, é preciso evitar a confusão entre o professor, comparado a um louva-deus com capas de barata (que de “cafards” se tornaram “blattes” para evitar homonímia) e “(la) fille assise sur les genoux de Lincoln” (sincretismo entre o professor que cita Galdós e as esculturas dos presidentes americanos).

O LIVRO

Sem poder invocar um “modelo”, é possível recensear constantes estruturais e espectrais ao longo dos 50 fragmentos que compõem as *Galáxias*. Há um movimento oscilatório entre o livro, a escrita, o papel e a representação da realidade, constituída quer por *flashes* geográficos (Granada, Bahia, Congonhas, Stuttgart, Roma...), quer por personagens da atualidade (poetas, Guevara, Marilyn...), tudo num fluir sonoro e musical e com ramificações intertextuais, formas, citações (Hölderlin, Homero, Dante, Lorca, Borges, Pound, Basho...). A partir do primeiro fragmento, que será seguido de alguns exemplos, vários outros evocam o ato de escrever, a escrita, a escritura:

Fragmento 1:

[...] por isso começo escrever/ mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para/ começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso/ recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é [...]

Fragmento 4:

[...] mas o livro é poro mas o livro é puro mas o livro é diásporo/ brilhando no monturo [...]

[...] pois o livro é viagem é mensagem de aragem é plumapaisagem/ é viagemviragem o livro é visagem no infernalário onde suo o salário [...]

Fragmento 12:

[...] no soar da hora fazer um livro como quem faz um livro o mar cor de [...]

Fragmento 13:

[...] myriads of faint stars lampiros no empíreo galáxias kilos de palavras [...]

[...] non vediamo che l'indistingo/ dela via lattea essi queria dizer os poetas ravvisano stelle

Fragmento 15:²⁵

[...] porque eu não posso guiá veja este livro material de consumo este ao deus/ aodemodarálivro que eu arrumo e desarrumo que eu uno e desuno vagagem

Fragmento 21:

[...] um livro é o vazio do livro a viagem é o vazio da viagem mandíbulas...

Fragmento 29:

poeta sem lira o deslirado tua fórminx de fórmica vibra em ganidos/ metálicos desta vida ninguém sai vivo companheiro no parachoque do/[...]

Fragmento 35:

quantas máscaras até chegar ao papel quantas personae até chegar à/ nudes una do papel para a luta nua do branco frente ao branco/ o branco é uma linguagem que se estrutura como a linguagem seus signos/ acenam com senhas e desígnios são sinas estes signos que se desenham/[...]

Fragmento 36:

eu sei que esse papel...

Fragmento 39:

[...] gostaria de fazer um/ livro como uma rosácea um polvo de tentáculos hirtos estrangulando abertos/luminosos de estória [...]

²⁵ Esse verso ganhou uma versão musicada na canção “Circuladô de fulô”, de Caetano Veloso.

Fragmento 40:

o papel tudo aceita e sua nímia neutralidade tem um ar isento de destino

Fragmento 41:

ninfas que se querem perpetuar por um simples contágio de significantes/ essa torção de significados no instante esse deslizamento de superfícies/ fônicas que por mínimos desvãos criam figuras de rociado rosicler

Contrariamente a outros fragmentos, o 36 contém raros laivos de ficção. As referências são sinestésicas, as conotações negativas, a realidade é sufocante, o espaço é reduzido. Outros fragmentos apresentam evocações geográficas e/ou linguísticas, como Granada (2) e a Espanha (5, 20, 32); Alemanha (6, 10, 16, 21, 23); Itália (9, 11, 18, 33); França (13, 39, 40); USA (24, 25, 26, 27, 28, 29, 48); países sul-americanos, Brasil... (JACKSON, 2005, pp. 41-42), que servem apenas como indicadores do tema escolhido, um texto, um poeta, nem sempre em relação com o contexto espacial (doc. 5).

O poema dialoga também com outros poetas, seja por metonímia seja por meio de citações ou referências, como o fragmento 23, no qual se trata de Hölderlin e dos efeitos produzidos sobre seus contemporâneos pela sua tradução de Sófocles, incompreendida pelos pares do poeta:

[...] é uma nata de prata ao senhor bibliotecário scardanelli tocando num piano
sem cordas pois cortara as cordas ninguém honora aqui de sua janela
vacante dando para o neckar o quartinho na casa do marceneiro zimmer
[...]
a gargalhada de schiller estala entre goethe e voss tua fala se turva
de vermelho ou o homem está ou se faz de voss escrevendo...
um dos mais burlescos produtos do pedantismo aquela fala tinta de vermelho
do senhor hölderlin e no entanto e no entempo e no intenso o mar purpurescia
em kalkháinous' épos polupurpúreo mar de fúria polivermelho mar guerreiro...
(CAMPOS, 1984, Fragmento 23)

O que resultou num belo artigo publicado na revista *Change* (CAMPOS, 1977).

*

Em conclusão, seria interessante retomar o paralelo entre a constelação mallarmeana e as galáxias de Haroldo de Campos. Com efeito, essa partitura poética entre poesia e prosa contém constelações de laços intertextuais, de fragmentos de estrelas, de momentos inventivos. A

figuração deles aparece num recorte como o do fragmento 45, já analisado anteriormente.

Para ilustração, cito a apresentação morfossintática da primeira frase (F₁), introduzida por uma explicitação que põe em evidência a organização do núcleo e que é sobredeterminada por organizações prosódicas ou fônicas secundárias:

A B C D E F G H I J K²⁶

escribalbuciano você converte estes signos-sinos num dobre numa dobra/ de finados
 enfim nada de papel estes signos você ergue contra tuas/ruínas ou tuas ruínas contra
 estes signos/ balbuciente sololetorando/ sóbrio neste eldorido feldorado latinoamargo
 tua barrouca mortopopéia ibérica

toi scribalbutiando tu convertis ces signes qui sonnent en chant
 en plein chant des jourdemorts
 funivresse du papier ces signes tu les dresses contre tes ruines
 ou tes ruines contre ces signes
 balbusilencieux sololettriste syllabant dans ton eldouloureux fieldorado
 ta barauque mortépopée ibericana

A desconstrução sintática desse trecho permite vislumbrar uma pequena constelação na qual diversas tipografias poderiam se conjugar, como em “O lance de dados”. É interessante notar a semelhança sintática e formal com o poema mallarmeano. Outro exemplo extraído do fragmento:

mais uma vez junto ao mar polifluxbórboro
 polivozbárbaro polùphloisbos polyfizzyboisterous weitaufrauschend fluctissonante
 esse mar
 esse mar
 esse mar
 esse martexto

por quem os signos dobram marujando
 num estuário de papel num mortuário
 num monstuário de papel múrmur-rúmor-remurmunhante

26 As maiúsculas correspondem às classes gramaticais distintas, segundo o modelo da lingüística distribucional, ou seja, a cada inicial maiúscula corresponde uma categoria gramatical na análise distribucional.

share, is the interrelation in Haroldo de Campos work between theory, criticism, poetics and translation, the latter being, so to speak, at the heart of the galaxies at the same time as the poem is nurtured and experience of life of the poet and his intellectual and poetic production.

Keywords: Translation; Creative Laboratory; Work in Progress.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. Paris: Seuil, 2006. (Coll. Titres)
- BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1846*. Paris: Gallimard, 1976. (Coll. Pléiade)
- BENJAMIN, Walter. La tâche du traducteur. In: *Mythe et violence*. Trad. Maurice de Gandillac. Paris: Denoël, 1971.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011, pp. 101-119.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions, John Donne*. Paris : Gallimard, 1995.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAMPOS, Haroldo de. Galaxies (fragments). *Change*, Paris, Seghers/Laffont, n. 6, 1970, pp. 60-67.
- CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma* de Mário de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1973a.
- CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1973b.
- CAMPOS, Haroldo de. La palabre vermeille de Hölderlin. Trad. Inês Oseki-Dépré. *Change*, Paris, Seghers/Laffont, “La folie encerclé”, n. 32-33, 1977, pp. 196-203.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ex-Libris, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. *Arco íris do branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galaxies*. Trad. Inês Oseki-Dépré. La Souterraine: Ed. La Main Courante, 1998.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ilíada de Homero*. 2 vols. São Paulo: Editora Mandarim, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. *Anthologie*. Paris: Al Dante, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Correspondência com Inês Oseki-Dépre, de 1967 a 2003 [Cartas]. (Documentos pessoais)

CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de Campos; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1975.

DE CORTANZE, Gérard. *América Libre*. Paris: Seghers, 1976.

DE MAN, Paul. Autour de la tâche du traducteur. *TTR*, v. 4, n. 2, 2ème sem., 1991.

JACKSON, Kenneth David. Viajando pelas *Galáxias*: guia e notas de orientação. *Céu acima*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MESCHONNIC, Henri. Critique du rythme”. *Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.

ROUBAUD, Jacques. *Algo: preto*. São Paulo: Perspectiva, 2005.