

As greguerias e latinórios de Haroldo de Campos: a tradução como fronteira entre a Antiguidade e o tempo do Pós-Tudo

Rafael Lemos

(capítulo do livro *As Fronteiras da Antiguidade Clássica e da Cultura Oriental*. Instituto de Letras, UERJ, 2017. pp. 301-307)

Tudo o que permanece, porém, fundam-no os poetas.
Friedrich Hölderlin

Tudo digerido. Sem *meetings* culturais. Práticos. Experimentais. Poetas.
Oswald de Andrade

os artistas são as antenas: um animal que negligencia os avisos de suas percepções necessita de enormes poderes de resistência para sobreviver.
Ezra Pound

A arte é o exercício experimental da liberdade.
Mário Pedrosa

***Make it new*: a atualidade da tradição pela vanguarda**

À diferença, por exemplo, dos modernistas que, no ápice da Semana de 22, tinham a negação do passado como base de seu projeto de modernidade, a expressão que norteará, sobretudo o pensamento da poesia concreta é o mote “make it new”, de Ezra Pound. Ao invés de uma tentativa de rompimento, o reaproveitamento e atualização das formas entendido como técnica de produção poética contemporânea. *Os Cantos* de Ezra Pound são um grande exemplo disto: o início do *Canto I* é uma tradução do Canto 11 da *Odisséia* mediada pela versão latina de Andrea Divus Justinopolitanus. Os outros Cantos estão igualmente permeados de citações, paráfrases, referências da poesia chinesa clássica, trovadores medievais, poetas gregos e latinos. Não será diferente com o projeto da poesia concreta: Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari traduzirão poemas dos mais diversos estilos, épocas e movimentos, mas sempre com a finalidade de ressaltar, na produção poética, o aspecto da invenção e originalidade. A tradução faz parte do amplo programa da poesia concreta, calcado no conceito poundiano de *invenção*. Para Pound, *Inventores* são os poetas que “descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo” (POUND, 2006: 42). Procedendo no sentido de uma atomização da tradição, constituíram aquilo que seria o “paideuma” - “ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (idem: 161) - da retomada de uma linhagem da poesia

experimental, reconhecendo e traduzindo em um primeiro momento o que consideraram ser os principais poetas de vanguarda (cumplings, Mallarmé e o próprio Ezra Pound; na prosa: James Joyce). Num segundo momento, especialmente a partir dos anos 60, esta atividade de reconhecimento da linhagem amplia-se para abranger inventores de todas as épocas da poesia - lírica grega e latina, poetas provençais, modernismo russo, entre outros - criando uma espécie de “sincronia da vanguarda de todos os tempos”, na expressão do crítico Kenneth David Jackson. Não apenas como recorte da história da poesia vista pelo ângulo dos poetas concretos, estas traduções estão, muitas vezes, entre as primeiras de determinados autores, como Maiakóvski e cumplings, or exemplo, no país.

A marca da invenção (especialmente no campo da tradução) tornou-se característica dos afiliados ao projeto da poesia concreta: a criação através do movimento de atualização da tradição, de encontrar o que na tradição ainda hoje pulsa, i.e., “colher no ar uma tradição viva” (CAMPOS et al, 2006: 47). Aos contrário da demais vanguardas, sobretudo das primeiras décadas do século XX, o movimento de poesia concreta se ocupará não tanto do desmanche da codificação estabelecida pela tradição, mas antes da dinamização deste código. Na entrevista concedida a Rodrigo Naves, Haroldo de Campos afirma:

Minha relação com a tradição é antes *musical* do que *museológica*. [...] gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, “harmonizações” síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação (CAMPOS, 2013: 257-258)

Haroldo dá a este tipo de operação o nome de *poética sincrônica*: a “leitura da tradição artística como uma dialética entre presente e passado, reencetada sempre a partir de uma questão atual, situada no presente” (idem). A poética sincrônica é capaz de contemporanizar Bashô e Paulo Leminski, Homero e Pound, Maiakóvski e Roberto Carlos, Horácio e Noel Rosa. Isto porque sua lida com o poético não se dá no campo do enrijecimento da poesia, como muitas vezes a filologia, a historiografia, arqueologia e outras disciplinas acabam por fazer, através da aplicação de uma metodologia exterior à criação poética. Antes, a atividade tradutória dos poetas concretos (e Haroldo de Campos talvez mais que os outros) se dará no único nível possível e concreto de lida com a poesia: empregando uma metodologia crítica (e criativa), a poesia concreta priorizará em sua tradução a materialidade da linguagem, suas dimensões sonoras, visuais e conteudísticas.

Tradução como atividade crítico-criativa e presentificadora frente a historipetrificação da poesia

No texto introdutório de *Tradução Literária*, Paulo Henriques Britto assinala as últimas quatro décadas como o *boom* do campo de estudos da tradução. Este surgimento e rápido crescimento da área evidenciou questionamentos acerca da tarefa do tradutor: relativização da tradução como “cópia” em relação a um “original”, da tradução enquanto transmissão de um conteúdo de partida e mesmo do “original” como original. Britto faz uma apresentação e comentário de diversas posições de autores que agrupa em “teóricos” e “tradutores literários”, tentando entender como o desenvolvimento do campo de estudos e a evidenciação da atividade tradutória acabaram por criar um abismo entre os dois grupos.

Após argumentar e examinar com imparcialidade acerca dos pontos levantados por estes grupos e “a visão de senso comum a respeito da tradução” (BRITTO, 2012: 12), recorrendo mesmo a exemplos, Paulo Henriques Britto levanta o ponto que deixa claro o porquê do livro chamar-se *A Tradução Literária*, e não *A Teoria da Tradução*: seu livro terá por paradigma a pragmática da tarefa do tradutor, não a discussão acerca das possibilidades teóricas que emanam do ato de traduzir. Por isso, escreve: “não há sutileza teórica que escamoteie um fato básico: o tradutor literário é um profissional que atua no mercado, produzindo traduções que são destinadas a um público que deseja ler obras escritas num idioma que ele não domina” (idem: 26). E, mais à frente, reitera esta posição: “As posições radicais de alguns teóricos, que causam *frisson* nos congressos acadêmicos, se aplicadas ao trabalho prático da tradução literária, levariam a imensa maioria dos leitores a rejeitar as traduções feitas com base nelas” (idem: 27). Pelo tom, Paulo Henriques Britto nos dá a entender que este público leitor quer ler estas traduções e ter a sensação de que tem acesso ao conteúdo original, e mesmo que lê o original. Justiça seja feita: no texto de introdução de seu livro, Paulo Henriques Britto não se dedica a implodir o campo da teoria da tradução (campo do qual o autor participa ativamente), apenas de argumentar contra o que entender como sendo posições extremadas e que acabam criando este clima belicoso entre tradutores e teóricos.

No entanto, apesar desta afirmação, é inegável reconhecer que a tradução se oferece de forma privilegiada como território laboratorial e de invenção. E, sobretudo desde a modernidade, este espírito se acentua. Na tradução de textos clássicos, a ousadia dos tradutores do séc XX não é menor que em relação a demais textos. Podemos citar Guy Davenport e sua tradução do grego, Ezra Pound e suas traduções da Odisseia e de textos clássicos chineses. No Brasil, há

toda uma linhagem de tradutores que, com maior ou menor radicalidade, realizou uma abordagem criativa de poemas clássicos: Trajano Vieira, Omar Khouri, Paulo Leminski, José Paulo Paes... Esta linhagem, da tradução como criação e como crítica - para nos valermos do título do texto de Haroldo de Campos - surgida no Brasil pela atuação da poesia concreta, tem frequentemente por referente dois exemplos que serviram de base para a teoria de tradução. Curiosamente, ambos são traduções de textos antigos.

O mais antigo deles é Hölderlin. Segundo alguns, dotado de pouco conhecimento do grego, sua tradução de *Antígona* virou motivo de chacota nas mãos de Schiller, Schelling e Hegel por seus erros e traduções hiperliterais da língua. No exemplo célebre descrito por Haroldo, Hölderlin traduz “*δηλοῖς γὰρ τι καλχαίνουσ’ ἔπος*” por *Du scheinst ein rotes Wort zu färben* [tua palavra se tinge (purpureja) de vermelho]. Para termos uma melhor compreensão da contenda, podemos dar por contraste a tradução de Domingos Paschoal Cegalla para a mesma passagem: “Estás tão pensativa e inquieta” (SÓFOCLES, 2001: 42). Isto, no entanto, porque o verbo *καλχαίνω*, explica Haroldo, significa “ter a cor escura da púrpura” e somente em sentido conotativo quer dizer “inquietar-se”¹. No séc. XX, Hölderlin ganhou defensores ardorosos do calibre de Brecht, Benjamin e Stefan Georg. Das traduções de Hölderlin, este último nos diz: “para aqueles cujo conhecimento do grego não seja suficiente para uma fruição total do original, elas são a única via de acesso à palavra e imagem gregas” GEORG apud CAMPOS, 1969: 95).

O outro exemplo é o de Odorico Mendes e suas traduções de Homero. De maneira dialética, Haroldo examina o projeto de Odorico e observa que “é óbvio que sua prática não está à altura de sua teoria, que muitas de suas soluções, de seus arrevesamentos sintáticos e, em especial, de seus compósitos, são mesmo sesquipedais e inaceitáveis” (CAMPOS, 2013: 39). No entanto, elogia o pioneirismo da empreitada de Odorico e ressalta a idéia programática de síntese, da tentativa de mostrar em português uma capacidade de concisão tão grande quanto a do grego. Sobretudo acerca da concisão faz-se necessário notar duas coisas: 1) a concisão é um dos pilares do projeto da poesia concreta: alinhar, portanto, a tradição de Odorico entre os precursores da atividade tradutória do movimento é uma forma de ampliar o recorte sincrônico também para o campo da tradução; 2) se considerarmos que boa parte das edições feitas por especialistas na língua grega acabam por converter os poemas em prosa (vide

¹ No Liddell-Scott está “I. make purple; II. Metaph.: make dark and troublous like a stormy sea, ponder deeply”. (LIDDELL-SCOTT, cf. Bibliografia)

LOEB e *Belles Lettres*), o empreendimento de Odorico Mendes é feito efetivamente admirável. Além do projeto de concisão, o poeta paulista nota, em relação às aglutinações realizadas, Odorico acaba por traduzir com um achado inventivo o verso 34 do Canto I da *Iliada*, que Ezra Pound classificou como sendo de uma “melopéia² intraduzível”. Onde Homero cantou “παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης”, Odorico escreveu “Pelas do mar fluctissonantes praias”.

Uma teoria da tradução criativa

É preciso compreender o caminho percorrido por Haroldo de Campos para formular sua teoria da tradução. Em seu texto *Da tradução como criação e como crítica*, Haroldo traz o conceito de *informação estética* de Max Bense. A informação estética - diferentemente da informação documentária e da informação semântica - “não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (CAMPOS, 2013, 33). Sua fragilidade torna-a, desta maneira, uma peça única, cuja única informação comunicável seria a inteireza de sua própria realização. Em outras palavras: a única “mensagem” que um poema traz é a sua própria presentificação, sua existência enquanto poema. Max Bense vai além e afirma: “a informação estética não pode ser semanticamente interpretada” (apud CAMPOS, 2013, 33). Uma vez que que o poema é um complexo sógnico - isto é, é composto de palavras - toda tentativa de estabelecer um significado outro que não redunde em uma tautologia, isto é, que tente uma relação de referencialidade do poema com outras palavras e de outra forma que não as palavras e a forma do poema já constituiria uma alteração do complexo sógnico do poema. Não estaríamos mais lidando, desta maneira, com o poema e sua informação estética, mas com outra coisa. Esta recusa total de semantização do poema para além de si mesmo implica, assim, numa igual recusa da tradução: se o poema não pode ser interpretado, sob pena de quebra de sua fragilidade, e não possui outro significado que não uma auto-referência tautológica, como transpor um poema de um sistema linguístico para outro? Mais ainda, como transpor referências culturais (uma vez que estas também aparecem no limiar da intraduzibilidade)?

Esta recusa total aponta, porém, para a via possível:

Admitida a tese da impossibilidade da tradução de textos criativos [poesia], parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade [...] da recriação desses

² O conceito de *melopéia* é: “... palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta o seu significado” (POUND, 2006: 11), cujos maiores exemplos seriam - ainda segundo Pound - Homero, Arnaut Daniel e os provençais.

textos. Teremos [...] em outra língua, outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia [...] a tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca (CAMPOS, 2013, 34-35).

A partir, portanto, de uma questão lançada pela contemporaneidade - o impasse acerca da tradução -, o viés haroldiano recorrerá a tradição com radicalidade, enxergando-a não como um pretense passado cristalizado, mas fazendo o reconhecimento das propriedades materiais do poema (propriedade sonoras, relações sintáticas internas, sua visualidade) para então traduzir “o próprio signo”, não seu conteúdo, i.e.: buscar equivaler e equiparar o jogo sintático-ótico-acústico - ou, no termo joyceano, *verbivocovisual* - na língua de chegada. Entre o original e a tradução estabelece-se, desta forma, não uma hierarquia, mas uma mediação associativa, relacional, analógica.

Para que o texto não se perca em explicações da teoria da tradução elaborada pelo movimento de poesia concreta, mas desenvolvida nas décadas posteriores à da fundação do movimento, sobretudo por Haroldo de Campos, separamos e comentamos brevemente alguns exemplos da transcrição aplicada a textos antigos:

- **Parmênides XIV**

Em *Crisantempo*, Haroldo de Campos traduz alguns poemas gregos e denomina-os *greguerias*. De forma inusitada, a primeira tradução constante desta seção do livro é o fragmento XIV do poema de Parmênides: “*Νυκτιφαῆς περὶ γαῖαν ἀλλότριον φῶς*”. Em nota a sua tradução, o poeta paulista afirma: “minha preocupação foi, na tradição de Odorico Mendes, recuperar, tanto quanto possível, a forma fônica do original (ou recriá-la, compensatoriamente, em nosso idioma)” (CAMPOS, 1998, 359). Comparado a outras traduções em português, a tentativa de Haroldo se aclara: enquanto as demais traduções - ainda que feitas com beleza - prezam pela inteligibilidade do fragmento, conferindo-lhe forma prosaica: Sérgio Wrublewski traduz por “Brilho errante notívago, estranha luz, na cercania da terra...” (LEÃO, 2005: 29) e no volume *Pré-Socráticos* da coleção Pensadores está “Brilhante à noite, errante em torno à terra, alheia luz”, Haroldo observa a rítmica, resgatando o poema (é preciso lembrar que Parmênides não escreveu um tratado, mas um poema) à filosofia e, trazendo este novamente ao poético, traduz, dividindo a passagem em três, quase como um haikai:

clarinocTÂMbula

Νυκτιφαῆς

em torno a *gea Tellus*

περὶ γαῖαν

LÂMpada de aLHures

αλλότριον φῶς

preservando ao máximo possível, as tônicas do original. Cabe ainda destacar: 1) o trato da equivalência sonora dada entre “ALLÓ-trion” (αλλότριον) e “LÂM-pada”; 2) no meio do fragmento (“perì gáian” (περὶ γαῖαν), onde não houve aproximação rítmica, a equivalência dada pela não-tradução de “gáian” por “gea”.

- **Alceu, frag. 384**

Em seu poema *Grécia Tropigal*, Haroldo parodia o poeta Alceu, transcribindo-lhe o fragmento 384, “ἰοπλοκ ἄγνα μελλιχόμειδε Σάπφοι”:

GRÉCIA TROPIGAL		
		<i>paráfone de alkaios</i>
ó coroada de violetas	ἰόπλοκ ióplok	antílope
sorriso-mel	ἄγνα ágna	alga
sagrada	μελλιχόμειδε mellikhómeide	melicanora
Safo	Σάπφοι Sápphoi	gal

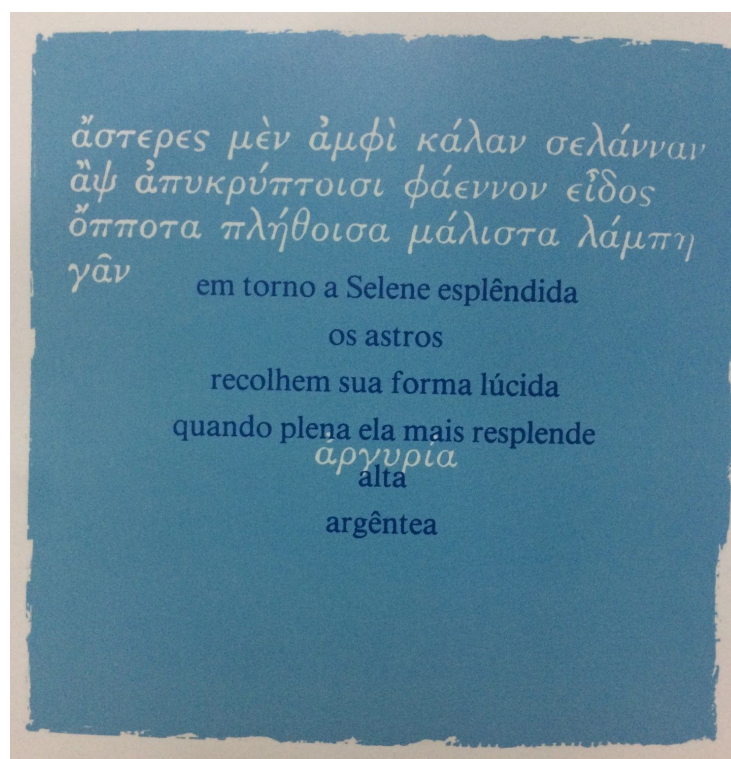
Conhecida ode de Alceu para Safo, Haroldo anota sobre seu poema-tradução: “O célebre louvor de Alceu [...] recriei-o em duas versões: uma semântico-aliterante, outra parafônica [...]; esta última, em homenagem à melicanora Gal.” (CAMPOS, 2013b, 120). Seu poema consta, assim, de uma primeira tradução onde quebra seu próprio postulado a respeito de uma traduzibilidade da semântica do poema. Desta maneira, a tradução fica: “ó coroada de violetas (ἰοπλοκ) / sorriso-mel (μελλιχόμειδε) / sagrada (ἄγνα) / Safo (Σάπφοι). Tradução de caráter

estritamente denotativo, é bem parecida com a de David Campbell na edição LOEB (“violet-haired, holy, sweet-smiling Sappho”), as duas mantendo alto nível aliterativo, mais até do que o fragmento na língua original.

Espelhada, porém, à sua primeira tradução, Haroldo de Campos exhibe a sua para-ode, paródia parafônica de Alceu. Partindo do mesmo procedimento utilizado na tradução de Parmênides, Haroldo recria a rítmica, desprezando a semântica do original, ou melhor dizendo, traduzindo o aspecto semântico do signo (indicativo de ode) para uma Grécia Tropical, numa autêntica traição ao original, aventura antropofágica, convertendo assim o poema em: “antílope / alga / melicanora / gal”, homenageando não somente a cantora mas, de forma geral, toda a tropicália, uma vez que, de maneira oswald-tropicalista, recupera a lírica grega como forma viva e criativa na atualidade.

- **Safo**

Por último, caberia apenas mostrar a tradução que Haroldo de Campos faz do fragmento de Safo. O tom elevado da tradução (normalmente empregado em traduções de grego) contrasta com a sua tradução imagética, i.e., a conversão de um poema lírico (uma canção) em um poema-cartaz *kitsch*, feito em serigrafia por Omar Khouri, industrial, pronto para a reprodução em massa, transformando a poesia Safo num produto sem aura, pop-art, pronto para ser colado na rua, como um cartaz lambe-lambe.



- **Horácio**

Por fim, podemos destacar ainda a genial (e, por genial, também geniosa) “incursão” de um verso de Noel Rosa na *Ode 1, 38* de Horácio feita por Haroldo de Campos em suas aventuras tradutórias do latim:

Onde Horácio escreve:

Persicos odi, puer, adparatus,
displicent nexae philyra coronae,
mitte sectari, rosa quo locorum
sera moretur.

E Antonio Cícero traduz:

Odeio, moço, extravagâncias persas
E não me agradam coroas de tília;
Deixa de procurar em pleno inverno,
Rosas tardias.

Haroldo trans-lê/diz/vê:

Garçom, faça o favor,
nada de luxos persas.
Não me venha com estes
enfeites de tília.
Rosas? Não quero rosas
se alguma ainda esquiva.

O que Haroldo executa aqui é um movimento legítimo para a transposição do sentido: onde Cícero faz uma colocação mais literal, Haroldo encontra um jogo pronto, aberto em diversos níveis: o verso de Noel Rosa no poema de Horácio abre a possibilidade para que o nível significantes presente em “rosas tardias” esteja numa relação de referência com o compositor: com isso, acrescenta ao jogo das rosas-não-mais-encontráveis, das quais é melhor desistir de procurar, o próprio Noel Rosa, i.e., rosas como Noel Rosa não são mais encontráveis. Ocorre aqui uma torção inusitada de referentes. Ainda, sua tradução, quando opta por “luxos persas”, encaixa o primeiro verso na métrica da música de Noel. Faz-se, assim, possível cantar uma parceria de Noel com Horácio. Atualização. make it new.

Um dos nomes que Haroldo confere a esta operação é “tradução luciferina”. Uma vez que o significado “original” e “adamítico” encontra-se interdito e, mesmo na língua original,

perdido nas leituras e interpretações das quais a primeira é a do próprio autor do poema, a fidelidade ao original consistiria em exprimir-se “através da ‘redação’ desta forma ou ‘modo de intencional’; ou seja, por uma operação estranhante: “a libera, na língua do tradutor, da língua pura, exilada na língua estrangeira” (CAMPOS, 2013c: 93). Ainda em outras palavras: a tradução não traduziria o conteúdo, uma vez que este é em larga medida interpretativo e, por isto, “inessencial”; a tradução traduziria o estranho, o poema do poema, a potência poética do poema. Outrora enclausurada na língua original, esta potência poética seria tocada pelo estranhamento causado também na língua de chegada. Haroldo diz: “em vez de render-se ao interdito do silêncio, o tradutor usurpador passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem: o original como tradução e diferença” (idem: 122). No sentido em que Haroldo concebe a sua atividade de transposição poética, a tradução iguala-se em originalidade ao original, não numa relação comparativa, mas como peça inigualável no abismo do sentido: seja entre duas línguas, seja dentro da mesma língua, seja entre linguagens artísticas diferentes, se um signo remete imediatamente a outro signo, a noção de original não passa de um apelo a uma ordenação causal, um conforto para mentes cansadas.

Quanto a questão específica da interpolação de um verso de Noel Rosa, Haroldo lança mão do argumento Ezra Pound. Pound enxerga na tradução uma das modalidades da crítica, cujos objetivos são “1. tentar teoricamente antecipar a criação [prever seu procedimento e os desdobramentos do meio literário, o que surgirá]; 2. a escolha; ‘ordenação geral e expurgo do que já foi feito; eliminação de repetições” (apud CAMPOS, 2013c: 67). Levando com clareza esta última função a cabo, Haroldo de Campos, num movimento de precisão cirúrgica, expurga o início do verso de Horácio: não é necessário, já há na língua portuguesa um verso que diga isso: já temos Noel Rosa.

Bibliografia

BRITTO, Paulo Henriques. *A Tradução Literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAMPOS, Augusto de ; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Iluminuras, 2013b.

_____. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013c.

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

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

LEÃO, Emmanuel Carneiro; WRUBLEWSKI, Sérgio. *Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2005.

LIDDELL-SCOTT (online). Verbetes *καλχαίνω*. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=kalka%2Finw&la=greek#lexicon>

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Domingos Pascoal Cegalla. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.