



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE CASTANHAL
FACULDADE DE LETRAS**

**AS FORMAS DO MAL NAS GALÁXIAS DE HAROLDO DE
CAMPOS**

NAEDSON RODRIGUES MOURA

CASTANHAL – PA

2019

NAEDSON RODRIGUES MOURA

AS FORMAS DO MAL NAS GALÁXIAS DE HAROLDO DE CAMPOS

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado à faculdade de Letras do Campus de Castanhal da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para conclusão do curso de licenciatura plena em Letras, sob a orientação do Professor Msc. André Luis Valadares de Aquino.

CASTANHAL - PA

2019

AS FORMAS DO MAL NAS GALÁXIAS DE HAROLDO DE CAMPOS

Naedson Rodrigues Moura

Orientação: Prof. Msc. André Luis Valadares de Aquino

BANCA:

Prof. Msc. André Luis Valadares de Aquino
Orientador UFPA

Prof. Msc. Geovanna Marcela da Silva Guimarães
Avaliadora UFPA

Prof. Msc. Mario da Silva Santos Neto
Avaliador UFPA

Dedico este trabalho a todos que passaram em minha vida e, que de alguma forma, contribuíram juntando forças para alcançar meu sucesso. Em especial, minha mãe, Cleia Natividade Rodrigues, no qual está realizando seu grande sonho.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a minha mãe Cleia Natividade Rodrigues, cuja toda batalha de uma vida está sendo recompensada com esta etapa final do curso, pois seu grande sonho e seus esforços foram para ver seus filhos concluindo o ensino superior. Além disso, você é o maior motivo para a realização de cada meta profissional e pessoal em que alcanço. Por tudo, obrigado mãe.

Agradeço minha irmã, Naeli Rodrigues Moura, por todo o afeto fraterno e sua companhia durante esta jornada em que pudemos partilhar muitas histórias no caminho até a universidade.

Agradeço ao meu grande amigo Roberto Crislon, companheiro de muitas batalhas desde o ensino médio e que tantas vezes me ouviu falar sobre esse trabalho, mesmo não sendo sua área de atuação, de alguma forma contribuiu no que foi necessário. Agradeço por sua amizade fiel em todos esses anos.

Agradeço o Professor André Aquino por todos as conversas sobre vida, música, literatura e momentos de diversão e cultura proporcionado por seus eventos realizados no campus. Além de ser um grande amigo, é um modelo profissional, no qual me inspirou a experimentar e amar a literatura. Sou grato também por apesar de todos os meus equívocos, minhas falhas como aluno, minhas dificuldades, não desistiu. Me ouviu, entendeu e ajudou a solucionar as coisas da melhor forma possível.

Agradeço imensamente às pessoas que me ajudaram durante o período da graduação. Estudar nunca é uma tarefa fácil, pois envolve uma série de fatores externos que podem nos obrigar a desistir. Por isso, minha atitude é de imensa gratidão a todos que contribuíram com minha formação, seja com uma troca de conhecimento, uma informação, uma palavra de motivação a até um abraço em um momento de dificuldade. Em especial as amigas do curso de Letras: Emily Almeida, Suziane Matos, Yasmin Maciel, Leticia e Rosangela Soares.

Tenho imensa gratidão à Laura Cruz Espinheiro, no qual, durante todo meu percurso acadêmico, foi a minha grande companheira nesta difícil jornada da vida. Esteve comigo nos momentos mais difíceis e que em muitos momentos que pensei em desistir de tudo, me ajudou a superar e entender que sempre posso fazer melhor.

Por fim, agradeço a minha amada Lígia Silva, no qual tem sido o motivo de minha felicidade diária, me motivando para a conclusão desta etapa.

“A poesia existe na medida em que há meditação sobre a linguagem e, a cada passo, reinvenção desta linguagem. O que implica romper com os moldes fixos da linguagem, com as regras da gramática e as leis do discurso.”

(Louis Aragon)

RESUMO

Este estudo resultou de uma pesquisa intitulada *As formas do mal nas Galáxias de Haroldo de Campos* que teve como principal objetivo analisar as obras *Galáxias* (2004) e *Un coup de dés* (2006) no sentido de averiguar a hipótese de uma tradução literária, e como objetivos secundários caracterizar a dissipação da autoria do texto. Além disso, analisar a presença de um modo operante do mal presente na tradução literária e verificar até que ponto Haroldo de Campos é submisso a Mallarmé na poesia. Dessa forma, foi realizada uma análise de dados, com caráter qualitativo, das obras *Galáxias*, de Haroldo de Campos, e *Un coup de dés*, do poeta francês Stéphane Mallarmé. Os resultados foram analisados à luz dos teóricos, como Walter Benjamin, o próprio Haroldo de Campos e Augusto de Campos, além de críticos, citados durante o trabalho, que discutem a temática investigada.

PALAVRAS-CHAVE: Haroldo de Campos; Stéphane Mallarmé; Poesia moderna; Transluciferação.

ABSTRACT

This study was the result of research *As formas do mal nas Galáxias de Haroldo de Campos* that had as main objective to analyze the works *Galáxias* (2004) and *Un coup de dés* (2006) in the sense of ascertaining the hypothesis of a literary translation, and as secondary objectives to characterize the dissipation of the authorship of the text. Moreover, to analyze the presence of an operant mode of evil present in the literary translation and to verify to what extent Haroldo de Campos is submissive to Mallarmé in poetry. Thus, a data analysis of the works *Galáxias*, by Haroldo de Campos, and *A coup de dés*, by the French poet Stéphane Mallarmé. The results were analyzed in the light of theorists such as Walter Benjamin, Haroldo de Campos and Augusto de Campos, as well as critics mentioned during the study, who discuss the research topic.

KEY WORDS: Haroldo de Campos; Stéphane Mallarmé; Poesia moderna; Transluciferação.

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
2. ASPECTOS FILOSÓFICOS A RESPEITO DO AGENTE OPERANTE DA TRADUÇÃO LITERÁRIA	13
2.1 UM PRÉLUDIO À TRADUÇÃO DO MAL	14
2.2 A TRADUÇÃO DO MAL	19
3. UM INTERLÚDIO: A ESCRITURA INTERMINÁVEL	24
3.1 UMA ANÁLISE: TRANSLUCIFERAÇÃO	26
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	34
5. REFERÊNCIAS	36

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “As formas do mal presentes no poema em prosa galáxia de Haroldo de campos”, orientado pelo prof. Msc. André Valadares de Aquino, tem como objetivo analisar a poética da tradução do mal, a fim de estabelecer uma relação entre as obras *Galáxias* (2004) de Haroldo de Campos e *Um coup de dés* (2006), do poeta francês Stéphane Mallarmé. No qual busquei ampliar a possibilidade de estudos acerca dessa temática, contribuindo para a motivação de novas fontes de pesquisas.

Minhas primeiras reflexões acerca das possíveis relações entre essas obras surgiram a partir de longas conversas com meu professor e orientador André Aquino, que me apresentou os poemas fontes de pesquisa deste trabalho, como os ensaios da coletânea *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (1981) de Haroldo de Campos e *A tarefa do tradutor* (2011) de Walter Benjamin, no qual aguçaram ainda mais o meu interesse e encantamento a respeito de temas místicos, cósmicos e de tradução literária, temas do assunto desta pesquisa.

A partir da leitura dos poemas e de alguns ensaios, artigos, livros afins, comecei a perceber uma relação entre os poemas e algumas referências do próprio Haroldo de Campos ao poeta francês. Então, quando me deparei com a seguinte frase de Guimarães Rosa a Haroldo em seu contato com alguns fragmentos da obra: “Esta sua prosa é o demo”. Um momento de reflexão surgiu e me questionei “Porque o demo?”, “O que faz dessa obra ser o demo?”, “Há uma função demoníaca na literatura?”

Outro acontecimento relevante para o ponto de partida desta pesquisa é que o diálogo entre essas obras se fundamenta na questão de que existe indícios de um modo operante do mal na tradução literária. A presença de um tradutor transcriador, transfigurador, transgressor de uma obra original. Ou seja, uma tradução que deforma o texto original, que se aparta da forma e sentido do texto de origem. No qual se difere do termo mal tradutor, postulado por W. Benjamin, cujo é um mero transportador da mensagem, comunicação ou sentido contido na obra original e que deve sua fidelidade verbal, sintática e estilística. Para tanto, a fim de comprovar essas hipóteses, confrontarei estas obras no sentido de caracterizar este agente operante da tradução pertencente a uma ordem diabólica.

Do ponto de vista da produção científica, esta pesquisa se justifica por ser um trabalho sobre poesia que apresenta argumentações sobre a modernidade, a morte do autor e a contemporaneidade. Dessa forma, contribui para a compreensão de como essas relações se dão com as referências poéticas-paradigmáticas à poesia. Além de envolver a questão mística de

Deus e o diabo, o sagrado e o profano, uma ambígua relação, no qual constitui um poço riquíssimo de hipóteses e profundas discussões para a literatura.

Além disso, é inegável que ainda na contemporaneidade o ensino da literatura ainda é bastante pautada na tentativa de “interpretação” da ideia do autor, de maneira a tornar a voz literária uma eterna repetição das mesmas ideias, desconsiderando novas possibilidades leituras. Assim, um melhor entendimento da metáfora do mal na literatura possibilita restituir o papel do tradutor com uma função poética e fragmentadora de sentidos.

Assim, a análise dessas questões fez surgir o seguinte questionamento:

- A obra *Galáxias* seria uma transcrição da obra *Un coup de dés*?

Para responder a esse questionamento, o trabalho parte do seguinte objetivo geral e específicos:

Objetivo Geral:

- Analisar as obras *Galáxias* e *Un coup de dés* no sentido de averiguar a hipótese de uma transfiguração da obra original.

Objetivos Específicos:

- Caracterizar a dissipação da autoria do texto, a partir da concepção de tradução de Walter Benjamin, presente em *A tarefa do tradutor*.
- Caracterizar a presença de um modo operante do mal presente na tradução literária, a partir das reflexões a respeito do ponto de distinção entre má tradução e tradução do mal.
- Apresentar pontos de convergência entre as obras analisadas.
- Definir pontos de divergências entre as obras analisadas como um aspecto de desdobramento do texto.
- Verificar até que ponto Haroldo de Campos é submisso a Mallarmé na poesia.

Este TCC é constituído de dois capítulos. No qual o primeiro trata os aspectos relacionados às concepções de tradução literária, no qual busco definir o modo operante da tradução a partir da distinção entre *má tradução* e *tradução do Mal*. Dessa forma, confronto as ideias de grandes teóricos da área como Walter Benjamin (2011) e Haroldo de Campos (1981), que me ajudarão a definir a poética da transcrição e o significado da “tradução do mal”. Dessa forma, a primeira sessão apresentada neste capítulo, trata-se de uma breve introdução a respeito da concepção de tradução de Walter Benjamin, que na evolução dos trabalhos tradutórios de Haroldo de Campos apresentou bastante relevância e argumentação chave para sua transluciferação. Uma segunda sessão, dentro deste capítulo, foi criada para discutir os pontos

centrais a respeito da tradução do mal, bem como apresentar as ocorrências de operações utilizadas na prática operatória de Campos, apresentando suas características centrais.

No segundo capítulo, apresentarei uma comparação entre as obras *Galáxias* e *Un coup de dés*, no sentido de confrontar fragmentos do texto. De modo a comparar estrutura e estética das obras, com objetivo de identificar possíveis aspectos de uma tradução literária. E assim poderemos conferir transgressões à obra original, neste sentido estético e estrutural do texto. Dessa forma, poderemos concluir que a literatura traduzida se apresenta de forma subversiva, desestruturadora da forma e conteúdo do texto, um operador com caráter diabólico.

2. ASPECTOS FILOSÓFICOS A RESPEITO DO AGENTE OPERANTE DA TRADUÇÃO LITERÁRIA

Este capítulo pretende discutir a cerca das relações de concepção de tradução literária presente em Walter Benjamin, importante ensaísta e crítico literário alemão, no qual notamos forte presença durante a pesquisa sobre as concepções de tradução de Campos. O ensaio *A tarefa do tradutor*, de Benjamin, é o trabalho mais importante para os estudos de tradução literária até hoje e despertou o interesse de Campos, no qual foi crítico deste ensaio.

Este ensaio fundamentou a poética da transcrição prevista no projeto de tradução, criação e crítica Haroldiana. Dessa forma, Campos ressalta a ideia Benjaminiana da “tradução da forma”, que é oposta a ideia de tradução literal. Assim, para justificar a ideia de tradução do mal, pressuposto fundamental para a transcrição haroldiana, buscamos definir, em termos precisos, o significado de “má tradução” e “tradução do mal”.

A fim de compreender em que consiste as relações entre mal e tradução literária, anunciada pela transcrição haroldiana, traçamos um percurso que visa apresentar alguns aspectos essenciais, como a questão da traduzibilidade, fidelidade e noção de língua pura, no qual nos dedicamos a pensar na teoria tradutória de Campos, que parte da concepção de tradução benjaminiana. E na segunda parte do texto, tratamos sobre a questão da tradução do mal em si, partindo das relações de servitude e fidelidade do texto, a física e metafísica da tradução haroldiana.

Para tanto, utilizamos como centro para discussão desta pesquisa, neste capítulo, os textos *A tarefa do tradutor* (2011) de Walter Benjamin, o ensaio *Transluciferação mefistofaustica*, presente em *Deus e o Diabo no fausto de Goethe* (1981), e o texto *Da tradução como criação e crítica* (2015), ambos de Haroldo de Campos. Além disso, utilizamos pesquisas de críticos literários e grandes estudiosos da obra de Campos, como Lucia Santaella (2005), George Otte (2015), Thelma Médici Nóbrega (2006) e Raul de Souza Puschel (2008), entre outros.

Assim, ao final deste percurso, pretendemos desvelar as *Galáxias* como uma ocorrência de transluciferação da obra *Un coup de dés* de Mallarmé.

2.1 UM PRÉLUDIO À TRADUÇÃO DO MAL

Die aufgabe des Übersetzers (“A tarefa do tradutor”) é um ensaio publicado por Walter Benjamin em 1923, dedicado à questão da tradução de poesia, prefaciando sua tradução dos *Pequenos poemas em prosa* de Charles Baudelaire, em que reflete acerca de questões relacionadas à tradução literária e lança questionamentos acerca do que chama de “conceitos de receptor ideal” (BENJAMIN, 2011, p.101).

Dessa forma, o autor trata de questões relacionadas a tradução de texto, que podemos resumir, em tópicos relevantes a esta pesquisa, como: (1) “fidelidade e liberdade”, (2) teoria da linguagem pura, (3) rememoração da obra original, além da sua preocupação com as (4) definições do conceito de traduzibilidade.

Para Benjamin (2011), qualquer reflexão a respeito de uma obra ou forma de arte independe da relação com o seu espectador, pois “a arte pressupõe a essência corporal e espiritual do homem”. Essa essência habita no indizível, no misterioso, não na comunicação. A partir disso, começamos a compreender que a tarefa do tradutor se restringe a somente traduzir, sem direcionar-se a um espectador.

E quando Benjamin rejeita, ainda no primeiro parágrafo, a figura de um “receptor ideal”, ele lembra quase inevitavelmente o “leitor ideal” de Wolfgang Iser. O questionamento do leitor ideal por Iser, contudo, ocorre por motivos completamente diferentes: Enquanto Benjamin descarta de antemão qualquer função comunicativa da obra, Iser constata a “impossibilidade estrutural da comunicação”, dizendo que não existe um leitor ideal por este “não ter o mesmo código do autor” (OTTE, 2015, p. 214)

Acerca dessa reflexão, é possível notar que o autor desloca o foco da comunicação, ou seja, mensagem ao leitor, que a classifica como conteúdo inessencial, pois o papel da obra de arte e da tradução não prima o sentido. Dessa forma, o ser literário da tradução se encontra em sua essência, aquilo que não se pode dizer, ou seja, sua “poética”.

Em seus trabalhos, Walter Benjamin se mostra um opositor das ideias clássicas de tradução. Em outros períodos, e atualmente, a figura do autor era de grande relevância à obra. Como se as pessoas necessitassem de um batismo para essa obra. Assim, podemos classificar a figura do artista como uma atribuição de confiabilidade técnica à arte.

E ainda destacamos a atribuição da figura do autor como uma espécie de chave para o entendimento da obra. Na tentativa de associação de uma análise psicológica do personagem, pautados no que acreditavam serem relatos biográficos do artista. E a esse respeito, me valho das reflexões do crítico Roland Barthes, em sua *Morte do autor* (1967), para a seguinte constatação:

O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada ao lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua “confidência”. (BARTHES, 1967, p.1).

A palavra Deus, derivada da palavra latina *daus*, que significa “ser supremo”, “ser superior”. E sob a ótica da literatura, nos valendo da metáfora cristã, é possível fundamentar a ideia de um autor, cujo é senhor supremo do texto, que possui autoridade máxima do sentido da obra. No qual caracterizamos como Autor-Deus.

Assim, como se refere W. Benjamin (2011) “A tradução é uma forma”, e como forma é subserviente aos preceitos de seu senhor, dizemos aqui seu Deus, a lei da forma original. Assim, o tradutor trabalha a forma do texto, ultimando seu sentido. E ao ultimarmos a comunicação do texto, desonrando-o da conservação de seu sentido original, cedendo autonomia ao leitor para a reprodução de sentidos, percebemos a tradução como um processo de mudança e transformação da linguagem. Dessa maneira, compreendemos a experiência unilateral de Deus como autoridade do texto, uma possibilidade unívoca da criação.

Ao atribuímos ao autor uma função esclarecedora da ideia, como indivíduo portador do sentido do texto, atribuindo seu pensamento como fator predominante para o entendimento da obra, afirmando que, possivelmente, o leitor necessitará do “auxílio do pai”, o Autor-Deus, sugerimos que o autor não se desprendeu de sua obra. E essa preocupação com vínculo que seu nome tem com a obra é o fator essencial que nos faz questionar: As obras literárias têm uma relação íntima com seu autor? É o lugar onde o autor confia seus pensamentos? A leitura do texto é aquela que se aproxima das ideias de quem a escreveu?

Embora este trabalho não trate sobre as questões de autoria em si, estes questionamentos se tornam ainda mais relevantes ao pensarmos sobre os aspectos da tradução literária. Já que o compromisso do tradutor não se presta meramente ao leitor, ou seja, não está comprometida com a comunicação de conteúdo. Em termos gerais, a tarefa do tradutor de uma obra literária não está comprometida com a comunicação de uma mensagem ao leitor dita em outra língua.

Ao desonerarmos o tradutor da função de transportador de conteúdo, partindo do princípio da conservação de sentido, atribuímos liberdade ao tradutor. No qual antes fora

submetido, de maneira forçosa, à ordem da comunicação. A quem deve sua fidelidade. Assim, o tradutor comprometido em servir o leitor define-se como um transmissor impreciso de conteúdo inessencial.

A esse respeito, Benjamin (2011) atribui características a um tipo de tradutor que prioriza a tradução de sentido da obra original, tradução literal do conteúdo, em que o classifica como um “mal tradutor”. Pois na concepção de tradução do autor, a comunicação, um sentido atribuído ao autor, tem caráter inessencial à obra. Dessa forma, o crítico desenvolve:

O que “diz” uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é a comunicação, não é enunciado. E, no entanto, a tradução que pretendesse transmitir algo não poderia transmitir nada que não fosse comunicação, portanto, algo de inessencial. Pois essa é a mesma característica distintiva das más traduções. Mas aqui que está numa obra literária, para além do que é comunicado – e mesmo o mau tradutor admite que isso é o essencial – não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inapreensível, o misterioso, o “poético”? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta? De fato, daí deriva a segunda característica da má tradução, que se pode definir, conseqüentemente, como uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial. (BENJAMIN, 2011, p. 102)

Evidentemente, ao atribuímos à tradução uma função de portadora de mensagem do texto, uma experiência unilateral de Deus, aprisionamo-la em sua própria casca, ou seja, em seu próprio Eu, reconduzindo à experiência da repetição. Assim, a tradução literária ao tentar preservar a integridade do texto, uma relação singular com a obra original, mantém um traço de servidão. Eis o “traço distintivo do mal tradutor”.

Em relação a este traço de servidão, característica atribuída à má tradução, Haroldo de Campos em seu texto intitulado “*poética e semiótica da operação tradutora*” (1985), comenta:

A inversão do propósito tradicionalmente atribuído à tradução (enquanto tradução “cognitiva” ou “referencial” de um pressuposto significado denotativo) produz outra inversão: a da ideia ingênua da “tradução servil”, já que a prática da má tradução (de poesia) persistirá enquanto permanecer o credo de que o escopo do traduzir seja “servir o leitor” (dem Lezer zu dienen). (CAMPOS, 2015, p. 97).

Benjamin rejeita qualquer possibilidade acerca de uma figura de um “receptor ideal” ou um “leitor ideal”, descartando qualquer função comunicativa da obra, pois isso representaria uma degradação da obra e da linguagem.

[...] Benjamin, ao contrário de Iser, não fundamenta a compreensão da obra numa comunicação bem-sucedida, baseada num consenso, mesmo que aproximativo, entre autor e leitor. A obra – ou qualquer texto – não é um canal de comunicação, porque “comunica-se a si mesma”, para retomar o que

Benjamin diz sobre a linguagem. Recusando-se o valorizar a atenção do leitor, ele negligencia também o autor em favor da autoridade única, a saber: o texto. (OTTE, 2015, p.214)

“A tradução é uma forma” e isso não significa uma fidelidade plena à obra, pois como forma, não compreende a comunicação. Seu objeto é a forma, não o sentido. Nesse contexto, a tarefa do tradutor se trata em recriar, “repoetizar” o texto original. Na perspectiva de Benjamin (2011, p. 102) “A tradução é uma forma. Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original”. Assim o tradutor é um recriador. Ou seja, recria a partir da criação. A partir disso verificamos uma relação com a obra original. Se a tradução parte do original, sua expressão só é possível pela possibilidade da traduzibilidade desse texto. Acerca disso, Benjamin descreve essa relação:

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. É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá significar algo para o original. Entretanto, graças à traduzibilidade do original, a tradução se encontra com ele em íntima conexão. E, aliás, essa conexão é tanto mais íntima quanto para o próprio original ela nada mais significa. É lícito chamá-la de natural ou, mais precisamente, de conexão de vida. Como as manifestações da vida estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, assim a tradução procede do original. Na verdade, ela não deriva tanto de sua vida quanto de sua “sobrevida”. Pois a tradução é posterior ao original e assinala, no caso das obras importantes, que jamais encontraram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio de sua pervivência. (BENJAMIN, 2011, p. 104)

A partir desse fragmento em que o autor relata traços de familiaridade entre tradução e obra original, também podemos observar um papel messiânico atribuída à tradução. Visto que na concepção de Benjamin, o tradutor é o responsável por expressar a realidade da “língua pura” presente na língua do original e na tradução. Ou seja, sua missão é romper as barreiras da própria língua e, a partir da criação, libertar o sentido das amarras, ou entraves, dessa língua.

A essa tarefa de resgate cometida à filosofia, no Lukács de 1916, corresponde a tarefa libertadora da tradução como forma, no de Benjamin de 1921. Tanto o tradutor quanto o filósofo se tornam prescindíveis no momento messiânico da transparência redentora, da plenitude da presença. Por isso Benjamin compara a tradução à filosofia, proclama que ambas não tem musa e assina, como esperança filosófica, como aquilo que é próprio do “engenho filosófico, a saudade (Sehnsucht) em direção àquela “língua pura” ou “língua da verdade”, de que a tradução se faz anunciadora, ao liberá-la do cativo a que está relegada no texto original (CAMPOS, 2015, p.48).

A proposta benjaminiana de linguagem é pautada na narrativa bíblica sobre a Torre de Babel, no qual teria existido uma língua comum a todos homens, permitindo uma comunicação perfeita entre seus falantes. Porém, pela desobediência, Deus castigou aos homens, no qual foram sentenciados com uma multiplicidade de línguas, que os levou a incompreensão entre os povos. Entretanto, esta pluralidade de línguas é marcada por um ponto de afinidade essencial, denominada língua pura.

Traduzir a linguagem das coisas indica então a própria incompletude de nossa língua cotidiana em exprimir o verbo divino (a linguagem pura). Essa linguagem pura – tal como exposto na *Sprachaufsatz* -, que está na base de todas as línguas, deve ser constuída pelo tradutor. Diante da diversidade das línguas, encarnada no mito babélico, a tarefa do tradutor deve ser a de reconstruir a linguagem pura [*die Reine Sprache*] incrustadas nas línguas decaídas (COSTA, 2011, p. 2)

Essa metáfora da língua pura de Benjamin é utilizada para expressar um ponto de harmonia no “modo de intencionar” entre as línguas. Em seu texto *A tarefa do tradutor* (2011, p. 109), o teórico exemplifica com as palavras “brot” e “pain”, em termo gerais, que o se quer dizer é o mesmo, pois significam coisas idênticas. Contudo, ambas as palavras significam coisas diferentes entre um alemão e um francês.

O elemento enigmático da literatura está ligado à particular forma como os textos estão construídos, estão plasmados na língua em que foram escritos e à forma específica com que se relacionam à essa mesma língua, e à linguagem em geral. A dificuldade de transpor um texto para outra língua está no problema central, que o linguista romeno Eugenio Coseriu (1987, 157) sintetizou como a “diversidade na estruturação dos significados” nas diferentes línguas históricas. Mas é como reconheceu Coseriu, a partir dessa diferença substancial na estruturação das línguas, que o tradutor tem que operar e identificar entre elas a pura linguagem que as conecta. Essa diferença entre as línguas é o elemento que faz com que um texto traduzido jamais seja idêntico ao original, fazendo com que toda tradução por definição, como aponta Paul de Man (1989, 101-35) em seu comentário ao ensaio benjaminiano, falhe, seja um fracasso, e, portanto, uma impossibilidade (LAGES, 2008, p.3).

“A aventura literária só se deixa apreender plenamente enquanto enigma a ser decifrado pelo leitor, em especial pelo leitor crítico” (LAGES, 2008, p. 1). Tradução é uma forma regida pela lei de outra forma, assim, quanto mais enigmático, estranho, for o significado encoberto no texto, maior será sua traduzibilidade.

A questão da traduzibilidade é vista como um duplo vínculo, pois reporta-se para um futuro incerto da obra traduzida, da mesma forma que se relaciona aos outros aspectos

temporais, como passado, presente e futuro, contrapondo a forma da obra no original (VERÍSSIMO, 2014, p. 155).

Dessa forma, podemos atribuir à tradução uma espécie de função desarticuladora, ou que arruína o texto. Acerca do modo operante da concepção de tradução de Walter Benjamin, no qual Haroldo de Campos atribui ao tradutor uma função angelical, portador da mensagem da língua pura, será possível conferir a tarefa do tradutor uma função luciferina.

2.2 A TRADUÇÃO DO MAL

Em sua vasta vida literária, o poeta Haroldo de Campos dedicou-se em grande parte à atividade de tradução, no qual destacam-se as traduções de obras em idiomas estrangeiros para o português de autores como: Dante, Homero, E. E. Cummings, James Joyce, Mallarmé, Edgar Allan Poe, Goethe, Maiakowsk, Bashô, Octavio Paz. E ainda livros bíblicos, como Gênesis e Eclesiastes, do Antigo Testamento.

Para o enriquecimento de seu projeto estético, Campos dedicou-se ao estudo de várias línguas, no qual muitas delas tornou-se fluente, dentre elas: alemão, italiano, hebraico, aramaico, japonês, grego, russo. Além de línguas já aprendidas em sua época de escola, como: latim, francês, inglês e espanhol.

Lucia Santaella, ex-aluna de Campos, em seu ensaio “Transcriar, transluzir, transluciferar: A teoria da tradução de Haroldo de Campos” comenta que a teoria da tradução criativa, ou transcrição, trata-se de uma teoria baseada na leitura de grandes autores como: Ezra Pound, T.S. Eliot, Walter Benjamin, Paul Valéry e na teoria dos signos de C.S Peirce, C. Morris, M. Bense, entre outros (SANTAELLA, 2005, p. 222).

Nesse sentido, a professora Thelma Médici Nobrega destaca que Ezra Pound é o nome mais óbvio quando se fala em Haroldo de Campos, pois o processo tradutório de ambos está ligado ao *make it new* poundiano (NOBREGA, 2006, p. 250). Assim, a partir do lema de Pound, Campos enxergou a possibilidade de transformação do texto original em um produto recriado. Dessa forma, a possibilidade de uma tradução crítica, uma tradução criativa.

Entretanto, podemos evidenciar que será a partir dos trabalhos do linguista russo Roman Jakobson, que Campos sustentará suas reflexões a respeito de poesia e tradução. Assim, é possível afirmar que “a útil correlação entre proposição de natureza tão diversa quanto as de Benjamin e de Jakobson configura o esforço empreendido por Haroldo de Campos em sua

procura de fundamentação à prática tradutória entendida como transcrição” (TÁPIA, 2015, p. 17).

A ideia da tradução do Mal se fundamenta no ensaio *Trasluciferação mefistofaustica* de Haroldo de Campos, publicado no livro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (1981), a tradução do mal se diferencia da má tradução. Segundo Haroldo de Campos, esta é compreendida como relação de servitude, como tributo de fidelidade, como tradução literal ao sentido. Haroldo de Campos identifica a partir de Walter Benjamin como “o traço distintivo da má tradução: ‘a transmissão inexata de um conteúdo Inessencial’” (CAMPOS, 1981, p.180).

A teoria da tradução de Haroldo de Campos é, antes de tudo, uma teoria de traduções de textos estéticos, não quaisquer textos estéticos, mas aqueles que mais desafios apresentam para o tradutor. Por isso mesmo, é uma teoria de ruptura, subvertora das noções convencionais e correntes da tradução. Uma tradução convencional é aquela que tende a transmitir uma réplica aproximativa, frequentemente diluída, do texto original. (SANTAELLA, 2005, p. 221)

Campos (1981), comenta a respeito da perspectiva de tradução Benjaminiana, que inverte as relações de servitude das concepções tradicionais de tradução, no qual denomina má tradução. Pois mantém um traço de fidelidade e servitude, que preserva o sentido literal do conteúdo original. E atribui à tradução uma missão de ordem angelical, no qual é responsável por anunciar e libertar a “língua pura” do original.

Sendo a *intentio* ou “modo de significar” diferente nas várias línguas, a “língua pura”, na concepção benjaminiana, resultaria da harmonia, num ponto messiânico (o “fim messiânico da história”, a culminação do “sacro evoluir” das línguas), de todas essas intencionalidades das línguas isoladas, de sua integração, de sua convergente complementaridade (numa outra terminologia, poderíamos dizer que “a língua pura” seria o significado de conotação” visado pelo “modo de intencionar” de todas as línguas isoladas). Esse seria o momento paradisíaco da “verdade” das línguas, de sua transparência na plenitude de uma redenta linguagem universal, quando a tradução se ultimaria como instrumentação interlinear, absolutizada na revelação da língua sagrada. (CAMPOS, 2015, p.99)

Todavia, a partir da perspectiva benjaminiana, denominada “angelical”, Campos, questionando sua orientação, atribui o modo operante da tradução pertencente ao âmbito de Satã. Nesse sentido, portadora de um lema rebelionário que se recusa a servir submissamente a um conteúdo (CAMPOS, 1981, P. 180). Dessa forma, o crítico atribui à função tradutória uma atitude subversiva, uma forma “demoníaca”, no qual se pretende uma ruptura com a verdade

do texto original. A esta operação recriadora, ou transcriadora, portanto, é nomeada pelo crítico como *transluciferação*.

A transcrição é um conceito de difícil definição. O próprio Haroldo de Campos, ao longo do tempo, usou-o em diferentes acepções, para não falar dos muitos outros neologismos que cunhou para se referir às suas traduções de obras magnas da literatura mundial – como *Transparadisação*, no caso de Dante, transluciferação, no de Goethe (NOBREGA, 2006, p. 249).

Em seu texto intitulado “*Da transcrição*”, presente na obra *Transcrição* (2015), o poeta brasileiro demonstra sua insatisfação com o modelo de tradução tradicional, fiel e servil, e descreve as reelaborações progressivas acerca dos termos cunhados para designar as operações tradutórias praticadas, no qual foram submetidas. No qual podemos citar os termos: transcrição, reimaginização, transtextualização, transparadisação (transluminação) e transluciferação, utilizados na tentativa de representar seus conceitos de tradução poética. A esse respeito o crítico explica:

Essa cadeia de neologismo exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original) – ideia que subjaz a definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais perjurativas (tradução “servil”), da operação tradutora. (CAMPOS, 2015, p.79)

A partir da metáfora de Lúcifer, o anjo de luz que por transgredir os preceitos divinos foi expulso do paraíso, no qual sua forma foi violentamente transfigurada de maneira horrenda a tornar-se “fera”. Dessa forma, atribui-se à operação tradutória que pretende recriar e obliterar sua origem.

A tradução do mal se caracteriza como uma atitude profanadora de sentido e uma transformação da forma. Assim, o tradutor re-cria o projeto original, destituindo o texto original de um lugar sagrado. O tradutor haroldiano não se submete de maneira servil aos imperativos do original, pelo contrário, estabelece com ele uma relação no nível horizontal. Pois pertencem ao mesmo nível estético e mantendo autonomia, ou seja, sem manter relações de interdependência, mas ao mesmo tempo se relacionam dialogicamente.

Dada a afirmação do ensaísta Albrecht Fabri, que entende por sentença absoluta aquela que não tem outro conteúdo senão sua própria estrutura, pois a sentença absoluta é própria da linguagem literária, uma sentença não pode ser traduzida, visto que a tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra. (CAMPOS, 2015, p. 01-02). Além da constatação

de Max Bense que fala sobre a impossibilidade de uma “codificação estética”, pois não poderia ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista, qualquer alteração na sequência de signos verbais do texto poético, seja a mínima que for, perturbaria sua realização estética (CAMPOS, 2015, p. 03).

Dessa forma, as afirmações dos críticos acabam por postular sobre a impossibilidade da tradução. E é a partir dessa impossibilidade de tradução de textos criativos que Campos propõe a recriação desses textos. Para tanto, Campos adota o conceito de *isomorfismo*, para designar textos autônomos esteticamente, mas que mantêm uma relação entre suas formas.

Lucia Santella (2005: p.224), destaca que “alguns anos mais tarde, o poeta substituiria o termo “isomorfia” por “paramorfia” para descrever a mesma operação”. Atribuindo uma ideia de paralelismo, a fim de estabelecer, ou acentuar, uma “diferença” dos textos, no qual afasta a ideia de “igualdade” proveniente da etimologia do termo “iso”. Assim, o tradutor refaz o caminho da função poética, no qual foi deixado pelo Autor-Deus, reconhecendo no texto original o seu ponto de partida, retoma e amplia este caminho.

O tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado didaticamente) não como meta linear de uma corrida termo-a-termo, sineta pavloviana da retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel. Pulsão dionisíaca, pois dissolve a diamantação apolínea do texto original já pré-formado numa nova festa sígnica: põe a cristalografia em reebulição de lava. (CAMPOS, 1981, p.181)

Acerca disso, podemos conferir a tradução do mal um caráter destrutivo, que arruína o texto. O tradutor é o responsável por agredir a estética e a estrutura do texto original, quebrando a sua diamantação apolínea, de maneira a recriar o texto, a fim de incorporar outras referências. Pois a transcrição não pretende contemplar o texto original, mas desdobrar sua forma.

Para Haroldo de Campos, dada a hipótese da impossibilidade de tradução de textos poéticos, a tradução só é possível através do ato de recriar. Dessa forma, podemos compreender a recriação como um ato mimético. Sob a perspectiva da reprodução reconstruída a partir do original, não a fim de reconstituir o sentido ou tornar-se uma cópia fiel. A tradução não pretende manter relações com a essência da obra original, mas com aspectos exteriores do texto: como os aspectos estéticos e lexicais.

Então para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porem recíproca. Quanto mais içado de dificuldade esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades

sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a inconiciadade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 2015, p. 35).

Campos (1981. P. 181), diz que “[...] a tarefa do tradutor-transcriador é reconhecê-los com sua mirada aléfica e, por través deles, redesenhar a forma semiótica dispersa, disseminando-a, por sua vez, no espaço de sua própria língua”. Assim, reafirma o tradutor como um reconfigurador de sentidos, um novo criador.

A respeito dessa função reconfiguradora de sentidos, Campos em seu texto *Deus o diabo no fausto de Goethe*, exemplifica seu processo de tradução literária, justificada pela ideia de Jakobson e Waugh, em seu *The Sounds and Shape of language*, que “palavras ligadas por som e sentido manifestam afinidades eletivas, capazes de modificar a conformação e conteúdo das palavras envolvidas” (CAMPOS, 1981, p.181)

Assim, ao contrário da concepção benjaminiana de tradução, no qual se intenciona redimir a língua pura e promover uma sobrevida à obra original, a tradução haroldiana, ou transluciferação, não pretende manter laços de compromisso com seu ponto de partida. Sua ação pressupõe a ruína, de maneira a soterrar sua origem, a fim de recriá-lo.

Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela é intente, no limite, a rasura da origem: A obliteração do original. A essa desmemoria parricida chamarei “transluciferação” (CAMPOS, 1981, p. 209).

3. UM INTERLÚDIO: A ESCRITURA INTERMINÁVEL

Esta seção tem por objetivo realizar uma leitura comparada dos textos *Galáxias* de Haroldo de Campos e *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé, confrontando fragmentos dos textos, a fim de desenvolver uma hipótese de tradução literária, no qual aqui nos referimos por tradução do mal. Assim, aplicamos uma análise de caráter qualitativo para esta pesquisa.

A saber, Campos em muitos de seus ensaios e obras, como o ensaio emblemático “Da tradução como criação e como crítica, mostra-se um grande admirador, além de um grande pesquisador, da obra de Mallarmé. Uma atitude que aguçou um questionamento sobre esta relação está no próprio livro *Galáxias*, em que a epígrafe faz referência a Mallarmé. Dessa forma, emergiu-se um primeiro rastro para estimular a pesquisa de uma possível relação entre as obras estudadas.

No primeiro capítulo deste TCC, discutimos a respeito da concepção e traço de distinção entre *má tradução* e *tradução do mal* evocados por Benjamin, presentes no texto *A tarefa do tradutor*, que se apresenta como o princípio fundamental para o embasamento desta pesquisa. E, partindo deste princípio, apresentamos os processos envolvidos na operação tradutória haroldiana, falada por ele tradução criativa ou transcrição, com o objetivo de fundamentar a referida hipótese.

O uso da metáfora cristã de Deus e o diabo, o sagrado e o profano, é utilizada para dar conta da ideia de relação e ao mesmo tempo oposição entre as obras. Visto que à tradução coube uma postulação luciferina, em que se retrata a pluralidade da forma em seu caráter mais animal, transgressor, ou profanador, de estrutura e desdobramentos da obra original.

Para tal, é de extrema importância destacar que a prática *isomórfica*, mais tarde este termo fora substituído por *paramórfia*, pelo próprio Haroldo, é apresentada, explicada e composta por bases teóricas desenvolvidas ao longo de muitas décadas para dar conta de sua prática tradutória denominada “transcrição”, por muitas vezes referida como tradução criativa. Sendo assim, este trabalho recolhe e apresenta indícios a fim comprovar uma obra de tradução literária, pois apresentam uma relação, e é isso que este trabalho pretende apresentar, ao mesmo texto autônomo. Assim, assim não cabendo a classificação de uma mera reprodução ou cópia de um texto.

Os irmãos Campos demonstram em sua teoria e prática tradutórias um distanciamento do modelo tradicional de tradução como tentativa de cópia do texto original. Ao contrário, diante da poesia e da prosa em que a palavra é vista como objeto, os tradutores-concretistas realizam uma leitura crítica e ativa do

texto estrangeiro e o transformam por meio de um trabalho criativo. (MESQUITA, 2006, p. 131)

Segundo Cecília Prado e Lenita Esteves, no artigo “Tradução ‘verbicovisual’ de Haroldo de Campos” (2010 p. 116), “a *transcrição* coloca a tradução e criação poética em constante interação, num contínuo e mútuo enriquecimento entre texto original e texto traduzido”. Dessa forma, comprovando essa relação de dependência e ao mesmo tempo autonomia da obra traduzida, atribuindo-lhe uma característica de atividade primária.

Para Silva (2006, p. 134), “Haroldo de Campos, no prosseguimento da análise de suas escolhas tradutórias, demonstra alguns aspectos que remontam a uma leitura ativa”. E esta leitura ativa confere-lhe o fazer poético de sua tradução. “Haroldo de Campos se direciona ao texto original de forma antropofágica, de forma que a tradução ‘intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original” (CAMPOS apud SILVA, 1981, p. 209).

A história inacabada (assim como as obras de arte) é uma espécie de obra em perspectiva, aquela que avança, através de sua leitura, para o futuro. A história “acabada” é a história morta, aquela que nada mais diz. História, então, pressupõe a leitura. É pela leitura que damos sentido e reanimamos o passado. Nessa medida, a tradução para nós se apresenta como “a forma mais atenta de ler” a história porque é uma forma produtiva de consumo, ao mesmo tempo que relança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente. (PLAZA, 2003, p. 2)

E a respeito desta obliteração do texto original, Luciene de Guimarães de Oliveira, em seu artigo *A poética da tradução em Walter Benjamin e Haroldo de Campos* (2004) é categórica em destacar que “para Haroldo de Campos, a operação tradutora é uma forma “demoníaca”, uma ruptura, um salto ‘tigrino’ da verdade do original, em que há dessacralização do original, pois tradução é uma forma de ler a tradição, enquanto que a transcrição é sua transgressora, uma releitura, que abre para um novo texto”.

Outro aspecto de importante destaque a respeito da transcrição poética de Campos, está presente no texto *Antropofagia modernista e perspectivismo ameríndio: considerações sobre a transcrição poética desde Haroldo de Campos* (2003), no qual Alvaro Faleiro aponta uma adoção de uma devoração crítica, metáfora antropofágica de Oswald de Andrade, relida por Haroldo de Campos, no sentido de ler o material estrangeiro e incorporar-lhe novos materiais. Assim, relacionando esta metáfora antropofágica à sua concepção de traduzir. Pois acredita que Campos “atenta para o fato de que uma tradição literária é invenção e diálogo”. (FALEIROS, 2003, p. 108)

A leitura sincrônica da história literária encontra-se, pois, no cerne do discurso antropofágico adotado por Haroldo de Campos e o princípio que rege sua prática é a coexistência. O caráter transgressor de tal proposta se deve ao fato de “desconstruir” o logocentrismo europeu, pela adoção de uma negatividade e os recursos recorrentes são o “duplo dizer do outro” como paródia e carnavalização. (FALEIROS, 2013, p. 2)

Seligmann-Silva (2005, p. 203) interpreta o duplo dizer que se encontra na transcrição haroldiana como “uma dupla violência, um duplo abandono: violência com relação ao texto/língua de partida e com relação à sua própria língua” (FALEIROS, 2013: 3). No caso do projeto tradutório de Haroldo de Campos, o que se nota é que a “dupla dialética” se dá pela “apropriação do original e da literatura nacional” (CAMPOS apud FALEIROS, 1984, p. 242).

Por fim, é possível notar que em obras como *Deus e diabo no Fausto de Goethe*, que apresenta um projeto de transcrição do último capítulo da peça *Fausto* de Goethe, além da tradução de *Blanco* de Octavio Paz, chamada *Transblanco* (1986), estas obras apresentam as assinaturas tanto do autor quanto a do tradutor. Assim, nos remete a ideia de uma tradução como recriação.

E a partir destas considerações, que nos proporcionaram maiores indícios para justificativa da hipótese proposta, retomamos, nesta próxima seção, ao objetivo desta análise que se propõe a relacionar e comprovar, a partir das comparação de fragmentos dos textos dos autores, em uma leitura comparada, a hipótese do texto *Galáxias* como uma tradução literária do texto *Un coup de dés*.

3.1 UMA ANÁLISE: TRANSLUCIFERAÇÃO

O texto *Galáxias* é um poema escrito em forma de prosa de autoria do poeta brasileiro Haroldo de Campos, desenvolvido entre os anos de 1963 a 1976, publicado integralmente em 1984 pela editora Ex Libris. No qual 13 primeiros fragmentos começaram a ser publicados, na revista *Invenção* de edição nº 4, em 1964, junto a uma breve introdução intitulada “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”. Além de mais 12 fragmentos publicados na edição nº 5 dessa mesma revista, em dezembro de 1966 a janeiro de 1967.

O poema de Campos também apresenta uma importância de nível internacional como as amostras de seu livro estampado em revistas portuguesas, como a revista *Nova*, dirigida pelo poeta Herberto Helder. E ainda, fragmentos de seu poema traduzidos em alemão, francês, espanhol e inglês. Como os fragmentos *Versuchsbuch / galaxien*, 4 fragmentos traduzidos por Anatol Rosenfield e por Vilém Flusser, série Rot, nº 25, em 1966.

A obra de Campos foi um projeto tão inusitado em sua forma de texto, pois se faz radical em sua ação transgressora da forma de poema, que surpreendeu poetas no mundo, com críticas positivas e negativas, ao apresentar a ideia de um texto fragmentado, em que ao leitor seria possível deslocar as páginas entre o livro.

“Esta sua prosa é o demo!” disse Guimarães Rosa a Haroldo de Campos quando este lhe mostrou trechos dela. “Prosa minada”, registrou André Sánchez Robayana. “Fosforescência semântica entre o branco do papel e o negro das letras”, conforme Octavio Paz. Redundante, superficial e monótona: também há muitos adjetivos negativos dados ao livro *Galáxias* desde o seu lançamento, principalmente por parte do coro de questionadores de Haroldo, que se assemelham, pela fidelidade, a um fã-clube (DICK, 2005, p. 1).

A obra *Galáxias* está dividida em 50 blocos de escrita, ou “rapsódias” ou “cantos” como se refere Haroldo, no qual cada bloco apresenta uma faixa de 40 a 45 linhas em cada página. Também é composta por um discurso ininterrupto, com ausência de sinais de pontuação, não apresenta diferenciação entre letras maiúsculas e minúsculas, não contém paginação, permitindo facilmente o deslocamento entre as páginas do texto. E apresenta sobreposição de palavras, palavras de outras línguas e da oralidade.

Segundo Torres (2015), em sua Resenha: “Tradução de Lance de Dados de Stéphane Mallarmé”, tradução de Álvaro Faleiros, o poeta francês Stéphane Mallarmé (1842 - 1898) publicou seus primeiros poemas na revista *Le Parnasse contemporain*, na França, e representou um grande papel na poesia francesa durante o século XX, no qual esteve especialmente voltado para tendências futuristas e dadaístas. Além de caracterizar-se entre um dos precursores da poesia concreta.

A obra *Un coup de dés*, do escritor francês Stéphane Mallarmé, foi publicado integralmente no ano de 1897, na revista *Cosmopolis*, em páginas simples, acompanhado de um prefácio, que diz respeito ao próprio poema, uma espécie de introdução/explicação sobre o poema, sugerido pelo diretor da revista.

Segundo Torres (2015), *Un coup de dés* “se apresenta como um recomeço da poesia”. No qual a partir da noção de sua crise do verso, o poeta francês “reformula a teoria do verso, reconstruindo-o a partir do verso livre”. No qual Puschel (2008, p. 83), aponta que “Mallarmé opõe-se à pressa da leitura moderna. Sua técnica é a da desintegração, da fragmentação frástica”. Além disso ressalta que Mallarmé acreditava que o leitor contemporâneo não sabia ler.

O poema se estende por onze páginas duplas, reproduz todas as variações tipográficas relativa ao tamanho das letras, opções por maiúsculas e minúsculas, itálico, e espalha em torno da oração principal uma plêiade de proposições secundárias (TORRES, 2015, p. 305).

É notável que os textos coletados nesta pesquisa apresentam uma afinidade quanto a sua temática estrutura física. No qual apresentam uma espécie de desorganização circunstancial, em relação aos modelos poéticos formais, que provoca, em princípio, uma reação visual caótica no leitor.

Quanto a sua temática, ambos apresentam em sua composição um tema cósmico. No qual as palavras divagam sobre o branco do papel ganhando uma percepção do infinito. Essa percepção do branco do papel, no qual poderia ser classificada como uma representação do vazio, do vácuo como representação estelar, é presente nas duas escrituras. No qual Larissa Drigo Agostinho (2011), em seu texto *A poesia de S. Mallarmé*, afirma que o poeta “escolheu expor o espaço da linguagem e pensamento por meio da ideia de constelação”. Além disso, “a constelação surge como uma tentativa de formalizar o inefável”.

Como as bailarinas que dançam ao redor de outras, da estrela, as palavras no poema gira, o pensamento lança os dados e vagueia ao sabor do acaso, ao redor dele, tentando aboli-lo, vencê-lo, ou simplesmente acompanhá-lo. O poema enquanto espiral repete o conflito acaso/pensamento, e enquanto repetição de uma dissolução, na medida em que se reencontra com o nada de onde surgiu. O pensamento anula a forma, o som anula o sentido no tempo. O espaço anula o sentido e o poema recomeça [...]. (MALLARMÉ apud AGOSTINHO, 2011, p37).

Na poesia de Mallarmé, a palavra e a noção do branco do papel, além da distribuição de páginas dobradas e a reorganização sintática por agrupamentos e períodos, atuam como referência ao som e ao silêncio. E o silêncio se comporta de maneira construtiva em seu poema. Como aponta Agostinho (2011, p. 36), “o poema é essa natureza em seu “desaparecimento vibratório”, a dissolução provocada na fala, pois o poema se constitui – como nos informa o poeta em seu prefácio – como uma partitura, música. Grosso modo, música é uma construção expressiva, criada a partir de uma sucessão de sons e curtos períodos silêncio. Dessa forma, o poema é constituído de construções fônicas, representadas pela escrita, e por silêncio, representadas pelo branco do papel.

O verso, para Mallarmé, ao lado de ter urna existência espacial como folha escrita, como volume, tem uma existência temporal, diacrônica, que provoca um movimento de desdobramento, numa disposição fragmentária, com alternâncias: palavras e vazios (CARDOSO, 1976, p. 417)

Na poesia de Campos, essa noção do branco da página é notada a partir do canto direito dos blocos, no qual apresenta um desalinhamento entre os versos. Esta atitude revela uma certa despreocupação quanto limites formais da escrita e representa a liberdade na construção dos versos.

Quanto a estrutura física dos textos, ambos possuem uma semelhança bem expressa quanto ao nível de trabalho com as palavras, no qual apresentam um texto como partícula, construindo as relações metonímicas nas unidades sonoras de suas rimas, seus ritmos e sua espacialidade.

Para escapar da noção representativa da linguagem, o poeta constrói outra via, outro modo de trabalhar a linguagem, a Música. Ela deixa intacto o verso e seu império sobre as Letras, dissolve os objetos através do recurso a uma sintaxe particular que permite que muitas relações se estabeleçam entre as palavras. A indeterminação sintática aproxima as palavras umas das outras, permitindo que além da sintaxe, as relações se dêem através dos sons. O espaço é então utilizado para criar um ritmo, ditar entonações, enquanto os espaços em branco consomem o negro das letras e dissolvem toda fala, para transformá-la em ideia. (AGOSTINHO, 2012, p. 80)

É notório que as construções da estrutura dos poemas em questão apresentam recursos musicais em sua composição. Inclusive o próprio Mallarmé afirma *Un coup de dés* como um gênero denominado “Prosa musical”. E em *Galáxias*, é possível perceber essa característica no texto, no qual apresenta uma estrutura de construção linear, mas que mantém um compasso padrão, um andamento definido no ritmo de sua leitura. Como podemos perceber neste fragmento correspondente a primeira linha, do bloco inicial da obra: *e começo aqui / e meço aqui / este começo / e recomeço / e remeço / e arremesso*. Então percebemos que este ritmo na leitura se mantém durante todos os blocos.

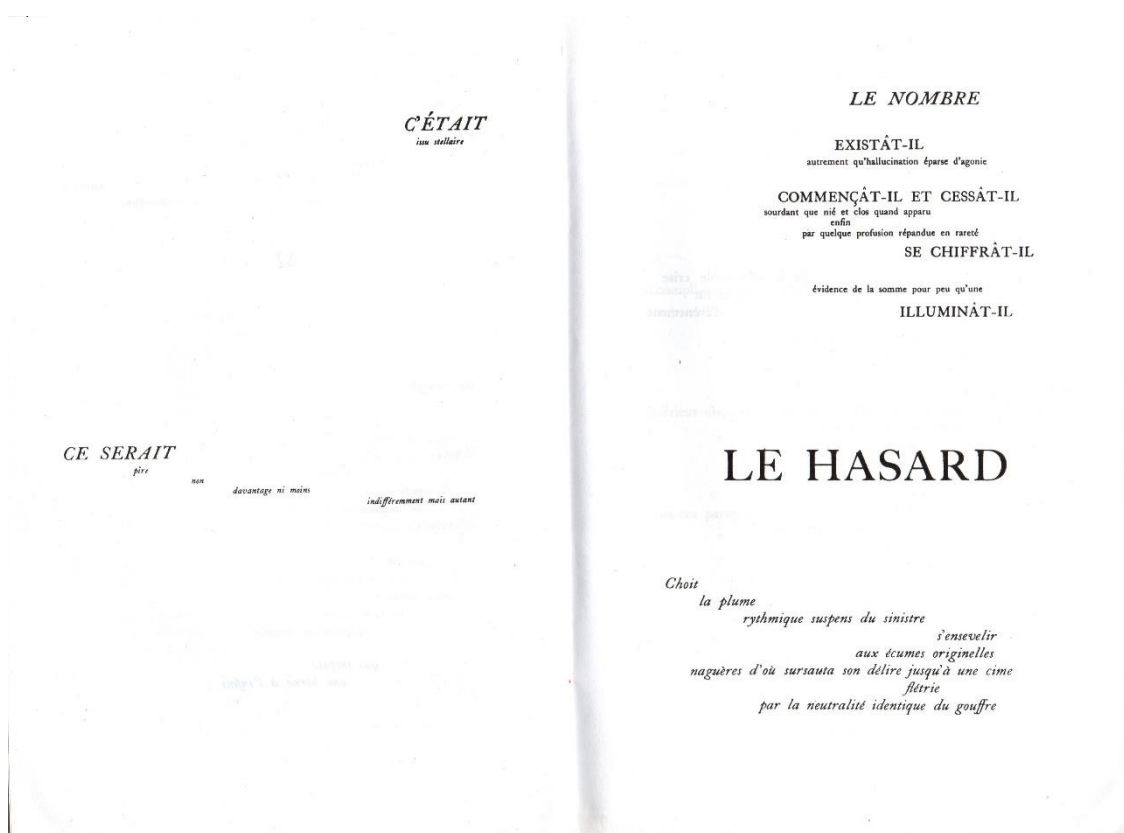
E a esse respeito, podemos observar essa percepção musical sob o olhar de André Dick na resenha *A viagem como livro, o livro como viagem* (2005), no qual fala sobre a intenção de Campos, que gravou um CD que acompanha uma edição de *Galáxias*, de aliar o projeto da poesia concreta, de ser “Verbicovisual”, ao programa de Mallarmé. A isto, o autor diz:

Haroldo no entanto se aplica como poucos na busca dessa sutileza musical, para transformar as palavras em música, como tentou, e conseguiu Caetano Veloso, em “Circuladô de fulô”, apropriando-se de trechos galácticos que num de seus últimos momentos de recriação da MPB (é importante lembrar que, ao visitar Gil e Caetano no exílio, Haroldo lia a eles trechos de *Galáxias*). Daí a redundância proposital: o seu sentido é invisível, transcende ao olhar do leitor, que se perde no acaso legível da escritura, abstrato como a música. O texto de Haroldo, como uma peça ao mesmo tempo harmônica e caótica, recorre a si mesmo diversas vezes. Não por acaso (imagem cara a Mallarmé), ele escreve no texto “ora, direis, ouvir galáxias”, texto que havia sido elaborado para acompanhar o CD Isto não é um livro de viagens [...]. (DICK, 2005, p. 4)

Além disso, é possível encontrar a presença de diversos tipos de formas de caracteres presentes no poema de Mallarmé. Assim a raiz estrutural do poema, em uma análise mais profunda classificado como motivo musical, é indicado graficamente por caracteres maiores e menores, além do uso de diversas fontes. Como podemos observar no seguinte fragmento:

Figura 1: Página de Um coup de dés de Stéphane Mallarmé.

Fonte: CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H. “Um coup de dés”. In: *Mallarmé*. Ed. Perspectiva. São Paulo. 2006. p. s.n.



Na poesia de Campos, sua apresentação se dá pelo uso de letras em formas minúsculas, ausência de letras maiúsculas, tamanho único e alinhamento na horizontal das construções gráficas. Assim, apresentamos um fragmento do texto Galáxias que representa as observações citadas. Conforme apresentaremos na figura 2:

Figura 2: Página de Galáxias de Haroldo de Campos

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. Editora 34, São Paulo. 2004. p. s.n.

*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever
mil páginas escrever miluma páginas 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
o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-
-páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas
mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço onde escrever sobre o escrever
é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo
descomêço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e
forçoso 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 comêço
e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro
é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro
e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo
da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro
todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-
-comêço começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do
comêço afunila o comêço no fuzil do fim no fim do fim recomeça o
recomêço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e
regressa e retece há milumestórias na mínima unha de estória por
isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me descanta
ou me descanta o avesso da estória que pode ser escória que pode
ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora tudo depende
da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada
de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas
e nanjas de nullus e nures de nenhures e negas de nulla res e
nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total
tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro
e aqui me meço e começo e me projeto eco do comêço eco do eco de um
comêço em eco no soco de um comêço em eco no oco eco de um soco
no osso e aqui ou além ou aquém ou láacolá ou em toda parte ou em
nenhuma parte ou mais além ou menos aquém ou mais adiante ou menos atrás
ou avante ou paravante ou à ré ou a raso ou a rés começo re começo
rés começo raso começo que a unha de fome da estória não me come
não me consome não me doma não me redoma pois no osso do comêço só
conheço o osso o osso buco do comêço a bossa do comêço onde é viagem
onde a viagem é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha
onde a migalha a maravalha a apara é maravilha é vanilla é vigília
é cintila de centelha é favila de fábula é lumínula de nada e descanto
a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala*

Além disso, esta estrutura é representada através do uso de diversas formas de expressão, como expressões da oralidade, o uso de neologismo, além de construções em vários idiomas. Conforme fragmento de *Galáxias* apresentado abaixo:

ma non dove noi che vediamo essi l'indistinto stelle via ravvisano
lattea queria dizer os poetas ou palavras ou estrelas ou estrêlulas
myriads of faint stars lampiros no empíreo galáxias kiklos de palavras
o texto entretecendo entretramando entrecorrendo pontos pespontos
dispontos texturas o estelário estepário de palavras costurando ávidas
suturando texturizando urdilando ardilário vário laços de letras lábeis
tela têxtil telame aranzol aranzol de arames manhas de ramos ranhos
selvaggia e aí estou aí fui aí sou eu ou outro eumesmo ninguénheu ou outro
você por exemplo na noite sopa de letrias piazza di trevi confezione elite
(CAMPOS, 2004. p. s.n.)

Outro fator de destaque é o uso das páginas no poema Mallarmeano. Segundo Augusto de Campos, em sua publicação “Poesia, estrutura”, no livro *Mallarmé* (2006), o crítico revela que “a página Mallarmeana se compõe propriamente de duas folhas desdobradas, onde as palavras formam um todo e ao mesmo tempo se separam em dois grupos, à direita e à esquerda da prega central”, no qual ressalta citando Robert Greer Cohen, que seria “como se a prega central fosse uma espécie de ponto de apoio para o equilíbrio de dois ramos de palavras-peso” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 178-179).

Em *Galáxias*, podemos encontrar essa espécie de “atração” das linhas pela prega central, a partir da observação do alinhamento da margem esquerda dos blocos. No qual apresenta um tipo de paralelismo entre os blocos. Na poesia de Mallarmé, como dito no parágrafo anterior, a escritura compõe duas folhas desdobradas, já na poesia de campos os blocos manifestam essa característica de forma individual. No qual Campos em um ensaio publicado pela revista Iberoamericana, chamado “Livro de ensaios: *Galáxias*” (2002), define como “uma vértebra semântica liga estas palavras soltas: a ideia do livro como viagem e da viagem como livro. Périplo e palimpsesto. Em torno dela, como limalha temática em redor de uma haste imantada [...]”.

Outra relação de destaque que podemos observar nas obras analisadas, são ensaios apresentados como prólogos das obras na publicação dos primeiros fragmentos. No qual estes ensaios apresentam as estruturas formais, destacando seus aspectos poéticos, como uma espécie de introdução à leitura. Dessa forma, os autores se apresentam como críticos de si mesmo, devido à complexidade intelectual de suas obras.

Por fim, segundo Larissa Drigo Agostinho, em seu ensaio *A poesia de S. Mallarmé*, destaca que “Mallarmé escolheu expor o espaço da linguagem e do pensamento por meio da

ideia de constelação” e que “A constelação surge como uma tentativa de formalizar o inefável” (AGOSTINHO, 2011, p. 37). Dessa forma, podemos relacionar a proposta contida em *Galáxias*, de apresentar este inefável, se utilizando de um espaço cósmico, estelar, contido no branco do papel. Além de relacionarmos o título *Galáxias*, em uma definição geral como um sistema estelar, como um desdobramento da ideia de constelação mallarmaica.

Além do tema cósmico presente em ambas as obras, podemos conferir uma temática popular. Acerca disso o músico tropicalista Caetano Veloso lançou em 1991 o disco *Circuladô*, no qual apresenta uma versão musicada de um fragmento das *Galáxias*. A canção inicia com a passagem “circuladô de fulô ao deus ao demodará [...] o povo é o inventalínguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha no visgo do imprevisto tentando a travessia azeitava o eixo do sol” (VELOSO, 1991). O poema registra a expressão popular da língua oral “circuladô de fulô”, que significa “circulado ou cercado de flor”, cujo a expressão foi ouvida por Haroldo de Campos num refrão cantado por esmoler de feira em João Pessoa, Paraíba. A associação do tema popular com o tema erudito por meio da citação do poema de Maiakóvski “o povo é o inventa-línguas”, é um fenômeno que desloca a obra haroldiana da referência mallarmeana, na qual não se observa esse recurso. Este aspecto é um deslocamento do texto Mallarmeano, um diferencial que ressalta a característica transgressora de *Galáxias*.

Assim, concluímos este trabalho com uma menção a epígrafe do livro *Galáxias*, no qual faz referência ao fragmento de Mallarmé que figura no prefácio *Un Coup de dés* “La fiction affleurera et se dissipera, vite, d’après la mobilité de l’écrit.” (A ficção assomará e se dissipará, célere, conforme à mobilidade do escrito.). Apresenta a ideia da fragmentação do texto de Mallarmé, das estruturas móveis, da variação dos caracteres verbais, da rotação dos signos; enquanto que destacado na posição de epígrafe nas *Galáxias* de Haroldo de Campos de imediato sugere filiação (parricida) a Mallarmé, um gesto transluciferino.

Considerações finais

Ao longo de nosso percurso sobre as formas do mal nas *Galáxias* (2004) de Haroldo de Campos, pudemos comparar os textos das obras, analisar e constatar a presença de uma transcrição, ou transluciferação, da obra *Un coup de dés* (0000) de Mallarmé. No qual se configurou objetivo geral desta pesquisa.

Primeiramente, pudemos discutir a tarefa da tradução, partindo do texto de Benjamin, no qual foi o ponto de partida para esta pesquisa, em que pontuamos aspecto a respeito da concepção de língua pura, fidelidade e liberdade do texto, além de conceitos de traduzibilidade, no qual foram argumentos fundamentais para sustentar o uso da metáfora do mal para designar aspectos do agente operante da tradução haroldiana.

Além disso, acompanhamos a formação e as transformações da teoria tradutória haroldiana ao longo de décadas. Dessa forma, foi possível analisar como o agente operante do mal em sua tradução se comporta, de maneira transgressora de forma e que arruína o texto original, a fim de atribuir essa característica ao texto de Campos sobre o de Mallarmé.

Ao analisar as obras propostas, verificamos como os poemas se relacionam entre si, a partir de dados apresentados que pontuam suas relações e traços de divergências, a fim de conferir-lhe aspectos de tradução literária. Ademais, também pudemos examinar os aspectos da concepção de tradução haroldiana, denominada transcrição, no qual, através dessa operação tradutória, foi possível constatar um desdobramento do texto de Mallarmé.

Através desta pesquisa também foi possível conferir a metáfora do mal presente na literatura, “herança jacente” do poeta Baudelaire que primeiro semeou e nos presenteou com suas belas flores do mal. E na poética de Campos a presença da figura do mal é muito presente e fundamental para o entendimento de sua obra. Em *Galáxias*, esta obra ganha um sentido autônomo e ao mesmo tempo mantém um traço de similaridade com *Un coup de dés*.

A semelhança do trabalho em um projeto de um livro sem paginação, com ampla possibilidade de movimento entre as páginas, o trabalho com o elemento silêncio, a partir das noções de branco do papel, a ausência de elementos comuns de uma prosa, como sinais de pontuação, além de uma liberdade quanto sua ordenação, já que não se comportam de maneira linear. Dessa forma, foram argumentos fundamentais para os fins desta pesquisa.

O uso do recurso teológico da metáfora de Deus e Diabo, representação do sagrado e o profano, o original e a tradução, também foram elementos essenciais para a constatação da

hipótese. No qual conferimos à tradução literária um papel luciferino, que arruína o texto original e é fragmentadora de sentido.

Por fim, é notável a forte presença da figura de Mallarmé na poética haroldiana. Pois do ponto de vista de Haroldo, o autor representa a figura do mal por excelência, para ele não houve poeta mais radical na operação da linguagem e destruidor do sentido comum. No qual, um marco na receptividade da obra mallarmeana, devido à alta complexidade para sua época, foi a recepção da poesia concreta, iniciado no Brasil por Augusto de Campos, Décio Pignatari e o próprio Haroldo de Campos.

Diante disso, podemos conferir à Galáxias como um projeto de desdobramento da obra inacabada de Mallarmé. Assim, podemos classificar a obra de Campos como “novos dados lançados de uma nova possibilidade textual”.

Referências

AGOSTINHO, Larissa Drigo. “A poesia de S. Mallarmé”. In: *Acta Scientiarum. Language and Culture* (Impresso), Paris, v. 33, p. 31-38, 2011.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada Modernista*. Ed. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2005.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do Tradutor”. In *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921). Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin, tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011. p. 101-119.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. Editora 34, São Paulo. 2004.

-----.. “Transluciferação mefistofáustica”. In: *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Ed. Perspectiva, São Paulo. 1981.

-----.. – *Transcrição* / Org. Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. Ed. Perspectiva. São Paulo. 2015.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS; Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950 – 1960*. Ed. Ateliê Editorial. São Paulo. 2006

-----.. *Mallarmé*. Ed. Perspectiva. São Paulo. 2006.

COSTA, Andréa Morais. “A teoria romântica da tradução em Walter Benjamin”. In: *Cultura & Tradução*. João Pessoa, v. 1, n. 1, 2011. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/ct/article/download/13051/7557>.

DICK, André Henrique. A viagem como livro, o livro como viagem (sobre Galáxias, de Haroldo de Campos). In: ZUNÁI - Revista de poesia & debates, publicado originalmente em *Correio das Artes (A União)*, Paraíba, 13 jan. 2005. http://www.revistazunai.com/ensaios/haroldo_de_campos_andre_dick.htm.

FURLAN, Mauri. “Linguagem e tradução em Walter Benjamin”. 1997. In: Anais do XI Encontro Nacional de Anpoll, João Pessoa, 1996. P. 551-556.

LAGES, Suzana Kampff. Babel revisitada: reler e re-traduzir “A tarefa do tradutor”. In: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. Universidade de São Paulo, 2008.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas / Stéphane Mallarmé*; tradução e notas José Lino Grunewald. Ed. Nova Fronteira. 2015.

----- . “Crise do verso”. *Inimigo Rumor*. São Paulo, nº 20. Trad. Ana de Alencar, p. 151-164.

NÓBREGA, Thelma Médici. “Transcrição e hiperfidelidade”. In: *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 7, 2006. p. 249-255. Disponível em:
<http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49417/53490> último acesso em 16 de julho de 2019.

PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. Ed. Guanabara, Rio de Janeiro, 1986.

OLIVEIRA, Luciene Guimarães. “A poética da tradução em Walter Benjamin e Haroldo de Campos,” *Capa*, no. 17, 2004, p. 149-153. Disponível em:
www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/37269.

OTTE, Georg. “Hermetismo e provocação: sobre ‘A tarefa do tradutor’, de Walter Benjamin”. In: *ALETRIA: REVISTA DE ESTUDOS DE LITERATURA*, Belo Horizonte, v. 25, p. 209, 2015.

PRADO, Celia Luiza Andrade; ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. “A tradução 'verbivocovisual' de Haroldo de Campos. Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores , São Paulo, v. 19, p. 115-128, 2009.

PUSCHEL, Raul de Souza. “Mallarmé: A poesia sob o signo do Estilhaçamento”. In: *Itinerários*. Araraquara, n. 26. 2008. p. 81-97.

SANTAELLA, Lucia . “Transcriar, transluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos”. In: Leda Tenório da Motta. (Org.). *Céu Acima, para um Tombeau de Haroldo de Campos*. Ed.São Paulo: Perspectiva, 2005, v. 0, p. 221-236.

SILVA, Luciana de Mesquita. “Rubem Fonseca e Irmãos Campos: reflexões sobre leitura e tradução”. In: SOLETRAS (UERJ) , v. 12, p. 128-139, 2006.

SISCAR, Marcos, *Ciranda da Poesia*. Ed. UFRJ. Rio de Janeiro. 2015.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. “Tradução de Lance de Dados de Stéphane Mallarmé de Álvaro Faleiros”. In: Tradterm, São Paulo, v. 25, p. 303-309, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/download/103257/101684/>.

VELOSO, Caetano. Circuladô. Produção de Arto Lindsay. Rio de Janeiro: Polygram, 1991. 1 disco sonoro. 40 mim:52.