

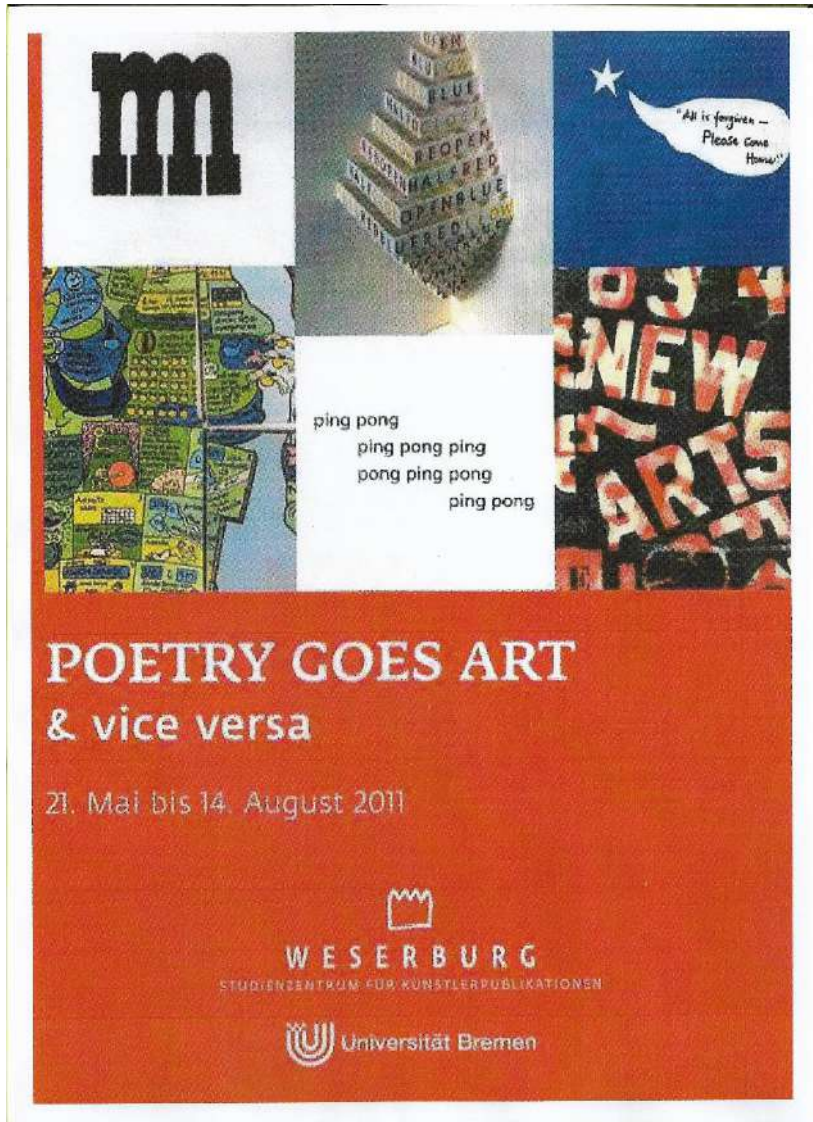
Augusto de Campos em alemão – trajetória de um projeto tradutório

Simone Homem de Mello

A iniciativa de traduzir Augusto de Campos para o alemão, que resultou na publicação da antologia *Poesie* (2019), teve um ponto de partida muito específico. Em 2011, participei da curadoria da exposição *Poetry Goes Art & Vice Versa*,¹ organizada pelo Zentrum für Künstlerpublikationen, o maior acervo de livros de artistas da Alemanha, do Weserburg Museum, museu de arte contemporânea localizado em Bremen. Tratava-se de uma mostra que pretendia apontar o surgimento concomitante, em cinco países, do que depois viria a ser denominado “poesia concreta”: Alemanha, Áustria, Brasil, Suécia e Suíça. Encarregada da parte brasileira, também fui incumbida de providenciar para o museu as obras mais recentes dos poetas brasileiros, uma missão que restringi aos fundadores do Grupo Noigandres – Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos –, dos quais o museu já tinha uma extensa coleção de publicações da década de 1960, sobretudo as produzidas na Alemanha.

¹ A exposição *Poetry Goes Art & Vice Versa* foi acompanhada pelo simpósio *Poesie-Konkret*, que resultou no livro *Poesie-Konkret*, sétimo volume da coleção *Schriftenreihe für Künstlerpublikationen*, organizado por Anne Thurmman-Jajes. Nesse livro, publiquei o artigo “Poesie als Notation”, sobre Augusto de Campos. Ver: MELLO, Simone Homem de. *Poesie als Notation*. In: THURMANN-JAJES, Anne. *Poesie-Konkret: zur internationalen Verbreitung und Diversifizierung der Konkreten*. Colônia: Salon Verlag, 2012.

FIGURA 1 – FLYER DA EXPOSIÇÃO POETRY GOES ART & VICE VERSA



Foi no decorrer desse trabalho de cocuradoria que pude confirmar novamente certas assimetrias que distinguem o lugar da poesia concreta no Brasil e na Alemanha, tema ao qual voltarei mais adiante. Fato é que os demais curadores imaginavam expor poemas de autores estrangeiros sem qualquer tradução, o que seria absolutamente inviável, pelo menos no caso dos brasileiros. No processo de convencê-los da necessidade de uma tradução que acompanhasse os originais expostos, comecei a traduzir para o alemão os poemas de Augusto, Décio e Haroldo que eu havia selecionado para a mostra. Não seria exagero dizer que comecei a traduzi-los por pura apreensão. Dessa iniciativa, um pouco involuntária e ainda pouco refletida, as traduções que fiz de Augusto de Campos deixaram um rastro e um desejo de continuar.

O movimento internacional da poesia concreta, inclusive sua denominação, surgiu do encontro entre Brasil e Alemanha – mais especificamente do encontro de Décio Pignatari, durante sua primeira viagem à Europa, de 1954 a 1956, com o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, então secretário do artista Max Bill na Hochschule für Gestaltung, em Ulm, no extremo sul da Alemanha. Sabe-se do impacto que Max Bill, cuja escultura *Unidade tripartida*² (1948) fora premiada na primeira Bienal de Arte de São Paulo, em 1951, exerceu sobre as iminentes vanguardas brasileiras em diversas artes. Não é à toa que Décio, numa viagem em que buscava ver de perto o passado e encontrar interlocutores para o presente e futuro, fizesse questão de incluir a pequena cidade de Ulm em seu roteiro, em 1955. Uma carta enviada por Gomringer a Pignatari, um ano depois, confirma que seu primeiro encontro, no qual ambos puderam constatar que vinham experimentando com coisas até certo ponto semelhantes em poesia, foi – por assim dizer – o marco zero da internacionalização da poesia concreta que, dentro de alguns anos, viria a conquistar todos os continentes: “*Votre titre poésie concrète me plait bien. Avant de nommer mes ‘poèmes’ constellations, j’avais vraiment pensé de les nommer ‘concrets’. On pourrait bien nommer toute l’anthologie ‘poésie concrète’, quant à moi*”³. A denominação comum à nova tendência poética seguiu a sugestão dos brasileiros, mas a planejada antologia internacional de poesia concreta acabou não sendo realizada.

² Max Bill: Dreiteilige Einheit/Unidade Tripartida (1948-1949), aço inoxidável. 113,5 cm × 83 cm × 100 cm. Doação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) ao acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-SP). Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16840>. Acesso em: 14 ago. 2023.

³ CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da poesia concreta*. Cotia: Ateliê, 2006. p. 262. (“Gosto bastante do título de vocês, ‘poesia concreta’. Antes de denominar meus poemas ‘constelações’, eu realmente pensei em chamá-los de ‘concretos’. Por mim, poderíamos, sim, intitular toda a antologia ‘poesia concreta’”).

Isso viria a acontecer depois, a partir de 1960, por iniciativa não só de Gomringer,⁴ como também do casal Elisabeth Walther e Max Bense,⁵ em torno do qual se reunia um círculo de intelectuais e artistas que passaria a ser denominado Grupo de Stuttgart. Além do círculo bensiano, o Grupo de Viena; formado por H. C. Artmann, Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm e Oswald Wiener, artistas dedicados à literatura, com formação e/ou atuação em arquitetura, cinema, música e radiofonia, foi igualmente receptivo à poesia concreta no espaço de língua alemã – uma efervescência que também teve irradiações para o eixo Colônia/Düsseldorf, onde atuava a vanguarda Fluxus.

Nos poucos anos até meados da década de 1960, o intercâmbio transatlântico resultou em várias publicações e mostras alemãs com contribuições dos poetas brasileiros. Entretanto, não se costumava traduzir os poemas. Considerando sua brevidade e condensação, optava-se por um glossário para transmitir ao leitor as poucas referências semânticas, a fim de que se pudesse entrever o modo de funcionamento do texto. Dada a natureza sintética, substantiva e pouco discursiva do poema concreto, essa estratégia contribui ao menos para a inteligibilidade da obra; o que não se alcança com essa solução, contudo, é a apreciação ou fruição do texto enquanto tal na língua-alvo. Na tradição brasileira de veiculação da literatura, porém, o lugar da tradução é distinto. Como indício de que é algo ainda a ser investigado mais de perto, pode-se notar que, durante a década de 1960, os jovens poetas-críticos publicavam na imprensa brasileira artigos sobre poetas estrangeiros da vanguarda contemporânea apresentando traduções ao lado dos originais. Influenciados por Ezra Pound – um autor que os concretos de língua alemã, aliás, não haviam incluído em seu cânon dada a adesão ao fascismo no passado –, os poetas do Grupo Noigandres já haviam introduzido uma nova prática crítico-literária no Brasil, associando reflexão teórica e tradução como criação literária. Ao longo das décadas subsequentes, Augusto, Haroldo e Décio viriam a publicar inúmeros livros apresentando a poesia estrangeira de

⁴ Além de publicar poemas do Grupo Noigandres na revista *Spirale*, em 1959, Eugen Gomringer se dedicou a antologizar a poesia concreta internacional em iniciativas como a coleção *Konkrete Poesie/Poesia Concreta* (Frauenfeld, Suíça, Eugen Gomringer Press, a partir de 1960) e “*Kleine Anthologie Konkreter Poesie*”, no número 8 da revista *Spirale* (1960). Gomringer também seria o antologista de importantes coletâneas posteriores de poesia concreta e visual editadas na Alemanha, como as propagadas edições da Reclam Verlag.

⁵ Em 1960, Max Bense organizou, em Stuttgart, a exposição *Textos Concretos*, incluindo trabalhos do Grupo Noigandres, de Wladimir Dias-Pino e Pedro Xisto. Na coleção rot, dirigida por ele e por Elisabeth Walther, publicaram-se as antologias *Noigandres/Konkrete Texte* (1962) e *Konkrete Poesie International* (1965), catálogo da exposição com o mesmo nome realizada em Stuttgart.

múltiplas épocas e espaços linguísticos por meio de traduções congeniais e de um aparato crítico-teórico ciente das qualidades estéticas dos originais em questão. Também é curioso notar que a ideia do glossário passa a constituir um princípio poético no recurso da “chave léxica” dos “poemas semióticos” de Décio Pignatari e Wladimir Dias-Pino.

Outra assimetria entre Brasil e Alemanha naquele contexto diz respeito ao lugar da poesia concreta nos sistemas artísticos de ambos os países. No Brasil, a poesia concreta foi criada por jovens poetas já estabelecidos como tal e desencadeou rupturas sobretudo no sistema literário; já na Alemanha, ela gerou uma forte vertente de poesia visual e tendeu a ocupar, em maior medida, espaços anteriormente reservados às artes plásticas. Ocorre que o elaborado programa da poesia concreta formulado pelo Grupo Noigandres desde o início dos anos 1950 foi acompanhado pela prática da tradução, inicialmente em publicações conjuntas, dos poetas de “invenção” de todos os tempos e espaços. À parte do desenvolvimento de suas obras individuais, Augusto, Décio e Haroldo transmitem, por meio de suas traduções críticas, um recorte da literatura universal que veio a influenciar radicalmente as gerações posteriores de poetas brasileiros – seja pela adesão ou pela oposição a essa linhagem poética. Já nos países de língua alemã, a poesia concreta se propagou mais em círculos artísticos interessados na convergência intermídia do que em círculos propriamente literários. Literatos no sentido estrito do termo, como Ernst Jandl, Eugen Gomringer e Helmut Heißenbüttel foram exceções no movimento da poesia concreta de língua alemã. A uma das principais frentes do movimento, composta por poetas formados e dedicados a outras artes e, em parte interessados nos aspectos cênicos da performance poética, pertenciam H. C. Artmann, Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Claus Bremer, Ludwig Harig, Gerhard Rühm e outros. Outra manifestação muito prolífica que surgiu nos círculos de vanguarda nas artes plásticas e tangenciou a propagação da poesia concreta foi o uso pictórico da escrita não apenas em ligação com a arte conceitual ou com a pintura escritural. Esse uso foi feito por artistas visuais, como Arthur Aeschbacher, Josef Bauer, Claus Böhmler, Carlfriedrich Claus e Hansjörg Mayer. A poesia concreta também chegou a ser praticada por pensadores e teóricos interessados na cibernética e na reflexão sobre mídia, como Max Bense, Reinhard Döhl ou Oswald Wiener. Por fim, paralelamente ao rápido desenvolvimento da poesia concreta, a poesia visual se afirmou como uma vertente marcante na cena cultural alemã, sobretudo a partir dos anos 1970, envolvendo nomes como Klaus Peter Dencker, Heinz Gappmayr, Ilse Garnier, Ferdinand Kriwet e Franz Mon. Talvez se pudesse arriscar, neste ponto,

uma generalização das assimetrias aqui descritas, apontando que a poesia concreta brasileira é, em primeiro lugar, poesia, enquanto a alemã deixou um rastro mais nítido como manifestação artística conceitual-visual do que como linhagem poética.

Essa diferença bastante nítida entre os sistemas culturais alemão e brasileiro também explica por que as publicações foram o suporte predominante e mais duradouro da poesia concreta no Brasil, enquanto as manifestações da poesia concreta e visual na Alemanha, mesmo tendo sido publicadas em livros e revistas, ganharam o espaço das galerias e dos museus de modo duradouro. Apesar de ter sido lançada para um público mais amplo nas exposições de arte concreta ocorridas em São Paulo e no Rio de Janeiro, em 1956 e 1957, respectivamente, a vanguarda literária concreta no Brasil se afirmou por meio da edição das revistas *Noigandres* (1952 a 1967) e *Invenção* (1962 a 1967), difundiu seu cânon em traduções e artigos críticos publicados em suplementos culturais da imprensa paulistana e carioca durante a década de 1960 e fechou seu ciclo programático, como movimento, com a publicação do livro *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*,⁶ em 1965, e das coletâneas individuais de poesia de Haroldo, Décio e Augusto na segunda metade dos anos 1970.⁷ Já na Alemanha, para além de iniciativas editoriais fundamentais para a propagação do movimento, como as coleções *Konkrete Poesie/Poesia Concreta*, editada por Eugen Gomringer, e *rot*, dirigida por Max Bense e Elisabeth Walther, a propagação dessa vanguarda literária descentralizada e descentrada também se deu por meio de livros de artista, publicações em grandes formatos e cartazes dobráveis, como a série “futura”, de Hansjörg Mayer. Essa diferença certamente também se deve às restrições materiais que enfrentaram os poetas de Noigandres para editar suas inovadoras concepções gráficas, um problema que parece ter se resolvido (ou se sublimado) com o alto grau de inventividade gráfico-conceitual-poética.

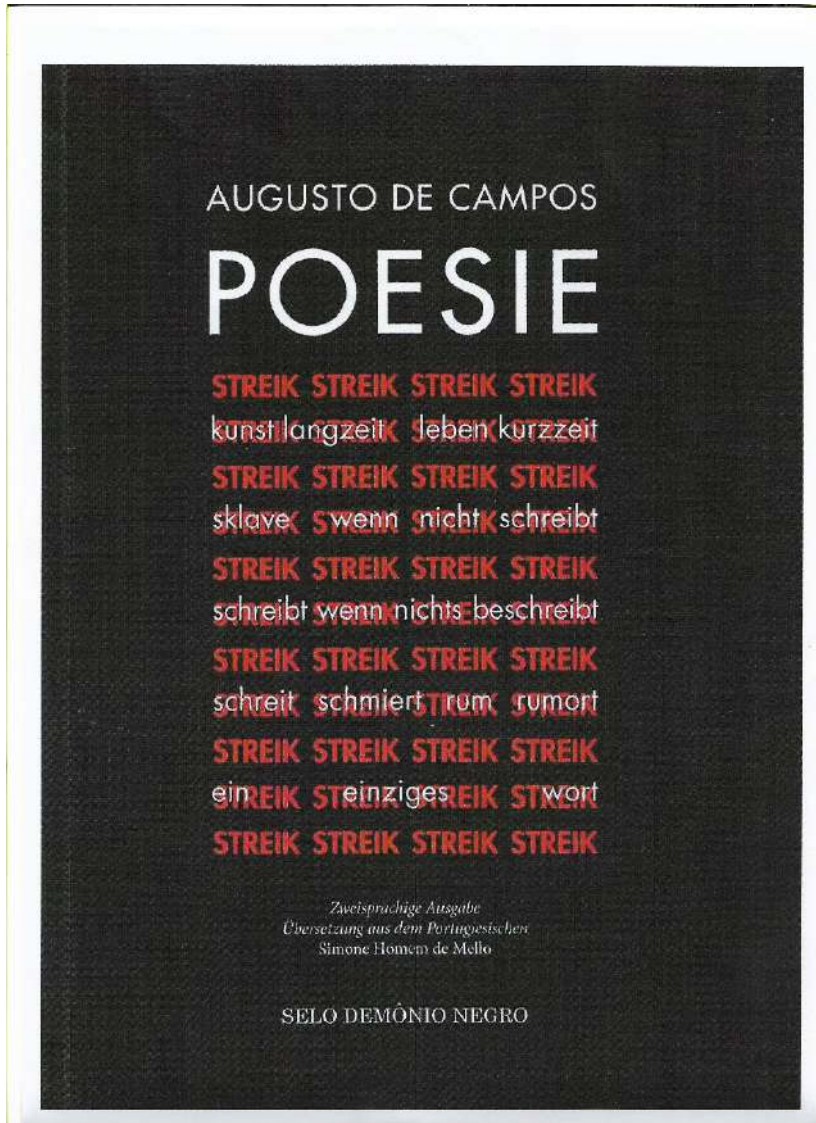
Achei importante fazer esse breve e superficial panorama das diferenças entre o movimento da poesia concreta no Brasil e na Alemanha porque muitas dessas assimetrias persistem, tendo influenciado diretamente o projeto de traduzir e publicar Augusto de Campos em alemão. Na verdade, o projeto de fato só se esboçou depois. Feitas as traduções para a exposição *Poetry Goes Art & Vice Versa*, em Bremen, não me ocorreu continuar traduzindo Décio ou Haroldo para o

⁶ CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Invenção, 1965.

⁷ CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas, percurso textual 1949/1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976; PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia (1950-1975)*. São Paulo: Duas Cidades, 1977; CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia (Poesia 1949-79)*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

alemão. Mas os poemas de Augusto deixaram um rastro diferente, talvez por seu alto grau construtivo e sua intensa redução, que transformam o ato de leitura (e o de tradução ainda mais) na decifração de um enigma, apesar da aparente simplicidade. Traduzir poemas que vivem da materialidade da linguagem e, portanto, dos significantes da língua-fonte implica inevitavelmente uma operação de resgate de possibilidades materiais que tenham uma lógica interna análoga na língua-alvo. Quando isso ainda se estende para a forma gráfica do poema, por meio da gestualidade de fontes tipográficas ou digitais específicas e da espacialização do poema sobre o papel do livro ou qualquer outro suporte, essa operação de resgate de possibilidades materiais tem limites ainda mais restritos, o que transforma o ato de tradução, em um primeiro momento, na busca por alternativas de correlação intralingüística no idioma de chegada. O tradutor passa para um modo de atenção de espreita, de sondagem de alternativas – sonoras, gráficas, conceituais – que viabilizariam (ou não) o estabelecimento de um jogo de correspondências análogo ao original. Trata-se de uma operação um tanto lúdica, dada ao experimento de tentativa-e-erro, muitas vezes beirando o absurdo e o *nonsense*, inclusive sob o risco de a busca se tornar obsessão e vício em jogo. Curiosamente, o ato tradutório passa a consistir numa recuperação associativa de analogias dentro da língua-alvo, algo bem pouco interlingual, um processo que revela ao tradutor, de modo muito transparente, sua relação com a língua para a qual está traduzindo. Talvez esse aspecto obsessivamente lúdico tenha transformado a necessidade de traduzir para um contexto museológico em um desejo de continuar a investigar, por meio da tradução, um poeta cuja obra se manteve concreta até hoje.

FIGURA 2 – AUGUSTO DE CAMPOS: POESIE (2019), TRADUÇÃO DE SIMONE HOMEM DE MELLO



Quando digo “traduzir um poeta”, trata-se de algo muito específico. O que me interessa na tradução literária é traduzir um autor, uma poética singular e inconfundível. É possível se traduzir um texto sem conhecer a obra do autor, sim. Na melhor das hipóteses, contudo, traduz-se nesse caso o que aquele texto realiza, mas dificilmente se terá acesso às reverberações lexicais, sintáticas, prosódicas, enfáticas, referenciais intrínsecas à poética do autor, algo que só é possível tendo conhecimento da obra em todas as suas fases. Uma poética autoral, sobretudo a de um autor de vanguarda, vive de uma escrita-contra, oposta a um antes e a um certo entorno e, às vezes, avessa a si-mesma-antes. Essa luta do texto de vanguarda contra algo aparentemente invisível é uma das dinâmicas que se perde quando se traduz apenas uma publicação isolada da trajetória do autor e apartada de seus embates com sua época, sem as reverberações do texto dentro de um contexto autoral e histórico mais amplo. Sendo esse para mim o verdadeiro prazer de traduzir – ou seja, traduzir uma poética e não um texto –, continuei por algum tempo experimentando ludicamente a versão de poemas de Augusto para o alemão e até constatando o êxito de algumas soluções. No entanto, pelo motivo acima descrito, estaria fora de cogitação fazer uma antologia de Augusto de Campos que reunisse apenas uma escolha aleatória de traduções minimamente bem-sucedidas. Seria inviável conceber uma antologia sem “poetamenos” (1953), um ciclo de poemas inaugural da poesia concreta, e sem a presença do testemunho de uma poética anterior, a de “O rei menos o reino” (1951), de traços simbolistas marcantes (mas já marcada por um construtivismo tipicamente augustiano), contra a qual o poema concreto passou a investir. Em meio ao jogo lúdico, colocou-se, então, o desafio de se fazer jus, em alemão, a esse emblemático início da poética de Augusto de Campos.

A tradução de “poetamenos” – ciclo de seis poemas de amor e *eros* que, por meio de cortes e cores distintas, se desdobra e se fragmenta na multilinearidade emblemática da poesia concreta – se deu por um movimento duplo de (tentar) manter a proximidade pontual à letra e a cada verso dos poemas originais, ao mesmo tempo em que se buscava recriar, de modo mais amplo e menos literal, o campo semântico lírico-erótico. À parte todas as correspondências literais ao original, surgiram outras associações semântico-sonoras por meio de cortes lexicais, homofonias ou paronomásias em alemão, das quais se podem destacar: *dringen* | *dringend* (penetrar/urgente), *Schwell* | *e*, *-glied* (limiar/entumecer), *spritzen* | *spreizen* (respingar/abrir, escarranchar), *Zwillingsgeschwister*, *Gestöhn* (gêmeos/gemido), *Bett*, *leer*, *Bettler* (cama, vazia, mendigo). Dado o alto grau de cifração do poema, com termos em diversas línguas e a contínua fragmentação de palavras em sílabas e letras soltas; é grande – também na tradução – a intensidade do ruído, daquilo que impede uma apreensão momentânea

do escrito. O uso de cores no poema, pensado como indicação partitural para uma leitura em voz alta, à imagem da “melodia de timbres” de Anton Webern, ora cria novas possibilidades de leitura, ora torna o ruído ainda mais veemente, pois muitas vezes não indica vias de agregação, mas sim de desagregação semântica. Para impedir que essa tendência de dissolução verbal do poema levasse a uma rarefação maior do que no original, exacerbei a malha sonora para que o jogo de afinidades fônicas gerasse uma força centrípeta compensatória: *wir r sind ein s timmig dichter-minus*, “somos um unis sono poetamenos”; *trat ich ahscham ein in den feigengarten*, “entrei ah inpubis figueiral”; *umschlingen / schwelle / stein / weit / weiblich / licht*, “ahbraços” / [limiar] / “petr’eu” / exampl’eu / fêmoras / [luz]; *spr(e)i(t)zt*, “espal(s)mas”; *paradies scham haft*, “paraíso pudendo”; *kargkap in quadern quaderkarg wie tage [...] am kaltkap*, “e a menoscabo e cubos menos cubos como dias [...] ao cabo frio”; *zweiweltkindeinsallzeit*, “duplamplinfantuno(s)empre”. A sintaxe da tradução, bastante colada ao original, traz uma estranheza para o texto alemão, da qual estive ciente desde o início. E muitas perdas lexicais, como sempre. A mais significativa e significante delas: o “sono” de “unis|sono”, como um emblema da perda de sono em busca de correspondências, uma experiência recorrente na vida dos tradutores.

FIGURA 3 – *DICHTER-MINUS* (“POETAMENOS”):
“*HIER SIND DIE LIEBENDEN*” (“EIS OS AMANTES”)



Depois de ter obtido soluções minimamente satisfatórias para “poetamos”, o projeto de antologia dependia de um desafio mais ou menos fadado ao fracasso, segundo eu supunha em meu ceticismo: a tradução de “O rei menos o reino” na íntegra. Embora eu tenha vivido cerca de 20 anos na Alemanha, trabalhado com a língua e escrito uma dissertação de mestrado, artigos jornalísticos, prosa poético-conceitual para publicações intermídia com artistas visuais, uma peça de teatro e libretos de ópera nesse idioma, nunca cogitei ser uma tradutora de literatura para o alemão, assim como nunca cogitei escrever poesia em outra língua que não fosse o português. Sempre senti que, por mais proficiente que eu pudesse ser, faltavam-me estratos de aquisição de linguagem dos quais – imagino eu – vem minha poesia e minha tranquilidade, bem como meu repertório linguístico para traduzir poesia ou prosa narrativa de complexidade estética análoga à poesia. A língua estrangeira, o alemão, no caso, sempre teve o papel de uma musa próxima e inatingível, que sempre tingiu o que escrevi em português desde muito cedo. O meu trabalho autoral em alemão, até então, se restringia a projetos em que eu reconhecia uma possibilidade de relação lúdica com a linguagem em questão – dramática, operística, intermídia –, ou seja, uma escrita cujo engenho conceitual já falasse por si, já fosse meio caminho andado, de modo que o texto propriamente dito, em alemão, seria apenas uma consequência experimental desse engenho. Em outras palavras, desafios que me atraíam diziam mais respeito ao domínio da linguagem literária e artística do que à aptidão literária na língua estrangeira. Só que, diante de “O rei menos o reino”, o que se requeria era, sim, um repertório rico e ativo de habilidades poéticas em alemão. As teorias da tradução mais relevantes são, na minha opinião, aquelas que partem da impossibilidade da tarefa e, após esse reconhecimento, descartam a tradução no sentido convencional do termo para conceber algo pós-impossível. “La traduction est morte, vive la traduction!” – ou a transcrição ou transfusão (Guilherme de Almeida), a transposição criativa (Roman Jakobson), a transcriação (Haroldo de Campos), a tradução-arte (Augusto de Campos), a tridução ou outradução (Décio Pignatari), o traduzir (Henri Meschonnic), entre outras concepções de tradução poética que assumem a impossibilidade como ponto de partida. Sem expectativa alguma em relação ao êxito desse trabalho, comecei a traduzir “por brincadeira” – conforme coloquei para mim mesma – esse poema augustiano de “beleza difícil”. E o traduzi, não cercada de dicionários e com acesso à internet e todas as suas possibilidades de busca, mas em trânsito, no trajeto de São Paulo ao Rio de Janeiro, sem qualquer tipo de consulta, de cabo a rabo. E o deixei de lado por algumas semanas, como costume fazer com traduções e escritos literários que não têm prazo de

entrega, para alcançar alguma distância crítica. Quando fui ler depois a tradução, que certamente ainda precisava ser muito lapidada, fiquei surpresa com algo que ali transparecia, sem ter sido minimamente intencional: “Der König minus des Königreichs” soava a Rainer Maria Rilke! Não o Rilke que Augusto traduziu a partir da década de 1990,⁸ mas o Rilke predileto da Geração de 1945 e, por isso mesmo, talvez, expurgado do resgate canônico da vanguarda concreta. Isso certamente mereceria um estudo mais detido, mas – naquele momento – esse efeito bastou para eu decidir que a antologia poderia ser feita. A tradução – aprimorada posteriormente, sem que sua medula inicial tenha sido alterada – procurou seguir a métrica do original, decassilábica com poucos desvios, mostrando uma acentuação também irregular, e se empenhou em manter a maior proximidade à letra do poema em português, verso a verso, mesmo que em alguns momentos isso tenha causado, em alemão, uma estranheza ainda maior que no original. O primeiro poema traduzido soa assim:

*Da wo die Angst, ein Nein aus Gestein nagend,
den linken Arm unwissentlich verdaut,
ort' ich mich; ich beackere die Wüste
aus Sand, aus Sand, Arena, Himmel, Sand.*

*Das Königreich des Königs ohne Reich:
Wenn es berührt wird, sergeht es zu Stein.
Das ist der wilde Stein, er wird zu Menschen.
– Durch Wunder? Durch Hand, Handfläche und Haut.*

*Das ist der König, und das ist das Reich,
und ich bin beide. Hoheit, Was-Ich-Wurde:
Sonnenlos, sinnlos ich, im Krieg mit mir
und gegen mich und zwischen meinen Fingern.*

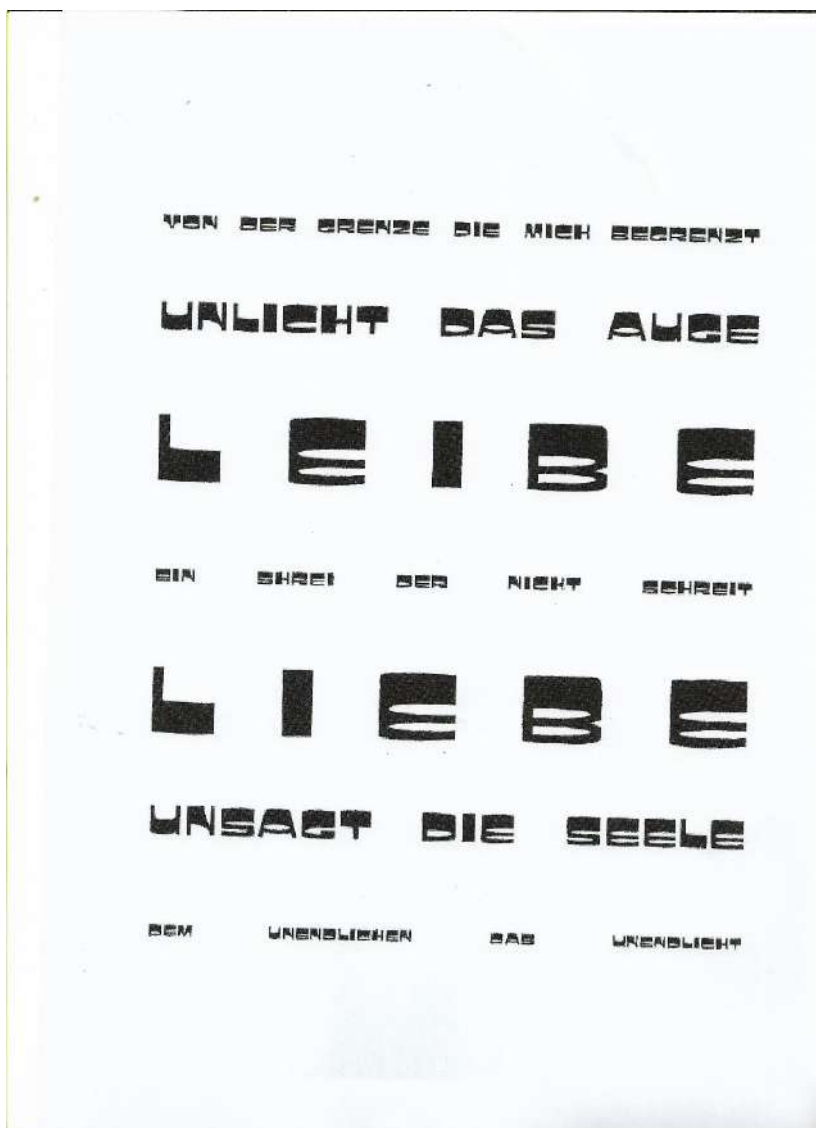
*Meine Stimme übertönt eine andere,
die noch eine in ihren Falten bildet,
Wo der Gesang, dessen Wohin ich kenne,
die ich dennoch nicht hören höre, schwindet.*

⁸ Ver: CAMPOS, Augusto de. *Rilke: poesia-coisa*. Rio de Janeiro: Imago, 1994; CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001 (edição ampliada, 2007).

As traduções de “O rei menos o reino” e de “poetamenos” constituem, nessa antologia, o que eu chamaria simplesmente de traduções “de fato”, “propriamente ditas”, ou seja, traduções poéticas que têm que atentar concomitantemente a todos os níveis de significação (léxico-conceitual, fônico-sonoro, enfático-prosódico, gestual-discursivo...), sem que se sobressaia nenhum em especial, e capte seus modos de interação. Em “poetamenos”, apesar dos efeitos de espacialização e do uso de cores, as demarcações visuais de cada poema do ciclo não impõem uma amarra maior do que as intrarrelações a serem construídas, deixando uma margem bastante larga para diferentes alternativas tradutórias. O mesmo acontece com uma série de outros poemas com parâmetros visuais igualmente marcantes, como “ovonovelo”(1956), “pó do cosmos” (1981), “ad marginem” (1986), “poesia” (1988), “não” (1990), “viv” (1992), “bio” (1993), “minuto” (1994) e “preposições” (1971-1995). Em todos os casos, a forma gráfica do poema comporta expansões ou reduções, e a malha de relações internas pode ser recriada de múltiplas maneiras dentro dessa moldura.

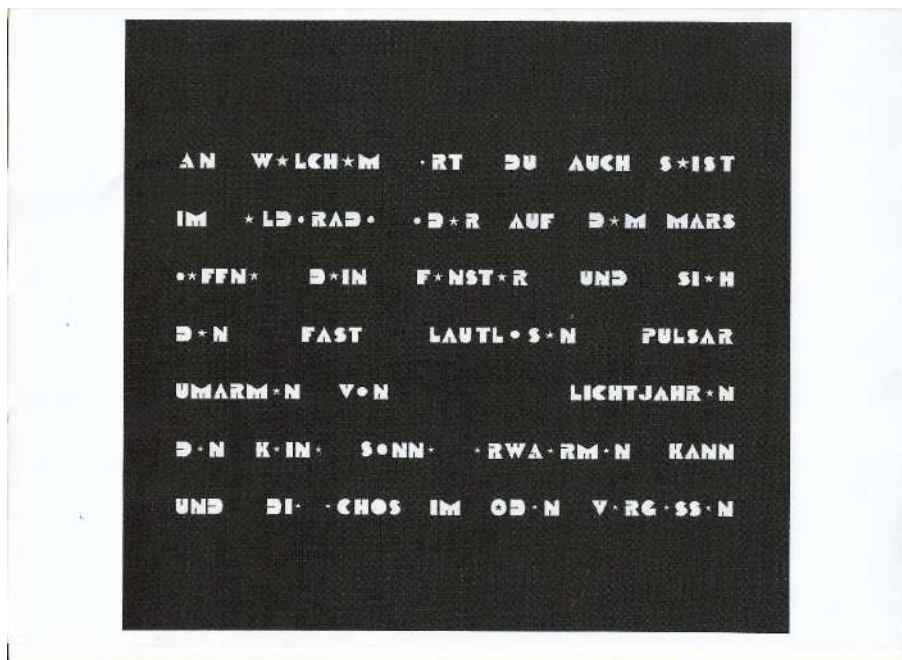
Diferente é o caso dos textos em que a solução para uma correlação interna específica tem que ser necessariamente resolvida a fim de que o *modus operandi* do poema se efetive. Um exemplo disso é o poema “limite” (1980), que tem como eixo vibrante o jogo CORPOR/AMOR, traduzido como *LEIBE/LIEBE*, um anagrama que limita as reverberações semânticas do original, mas se apresenta como raro achado, em torno do qual os demais versos se amoldam. E a “cor”, perdida na tradução, retorna como luz no jogo *unlicht/unendlich*, inexistente no original. Apesar de achar que a tradução é bem mais que um jogo de perdas e ganhos em toma-lá-dá-cá, é inegável que o tradutor pode criar níveis extras de significação, voluntária e (muitas vezes) involuntariamente. Outro impasse desse tipo é colocado pelo poema “pessoa” (1981): “um som que não soa / no ar que não é / qua se se pes soa”. No caso, tudo depende de uma solução para a ambivalência da palavra “pessoa” nesse contexto; em alemão, isso é resolvido por meio da homofonia *Leute* (pessoas)/*läuten* (soar). Embora isso não seja verdade, sempre me parece que esse tipo de achado é dado pela língua-alvo de presente, por ocorrer “espontaneamente” em meio ao processo tradutório, sem qualquer esforço aparente por parte do tradutor. Trata-se de um daqueles momentos de ilusão em que a linguagem viva parece assumir o comando e tomar as decisões no lugar do tradutor. Diferente foi o caso de “pulsar” (1975), em que me envolvi numa longa busca por possíveis soluções para o jogo “eco”/“oco”, estruturante ponto de fuga do poema; só após ter encontrado a solução *im öden* (no ermo)/*eden* (no éden), que aponta para a ambiguidade cosmos/céu, como espaço de uma inóspita vastidão, mas também da presença divina, considerei ter resgatado o poema da sua intraduzibilidade.

FIGURA 4 – “GRENZE” (LIMITE, 1980)



Uma das histórias correntes sobre o grupo Noigandres, da qual sinceramente desconheço a origem e o grau de veracidade, diz que era como se houvesse uma divisão de trabalho quanto ao talento para a verbivocovisualidade, sendo ele tripartido entre Augusto (fanopeia), Décio (logopeia) e Haroldo (melopecia). Longe de ser mera anedota, essa história parece proceder por se confirmar nas respectivas obras poéticas. Augusto foi o único da tríade a levar o projeto concreto adiante, para além dos anos 1970, estendendo a poesia para outros suportes (cartazes, holografia, luminosos) e para as mídias digitais. Apesar de sua sempre sutil sonoridade, os poemas de Augusto se constituem sobretudo em função da imagem. Esse é um aspecto com o qual muitas vezes relutei como tradutora. Para mim, a recuperação da sonoridade dos poemas era primordial e talvez tenha sido o meu primeiro guia. No poema *greve* (1961), por exemplo, a criação de rimas correlatas me levou a atenuar a coloquialidade do poema e me dar por satisfeita com soluções mais artificiais que o poema original. Considero grave o desvio daquilo que singulariza a poesia e as traduções de Augusto: a linguagem de agora, a “moeda da fala”, sem quaisquer preciosismos e sem palavras refugiadas em estado de dicionário. Mesmo assim, preferi negociar com a coloquialidade em vez de abdicar das rimas. Esse também foi o caso de “miragem” (1975), em que a criação de rimas levou a escolhas lexicais menos precisas. No caso de “pulsar” (1975), no entanto, Augusto teve que me converter à prioridade fanopaica: à primeira versão que eu fizera, com uma complexa sonoridade de ecos e meias-rimas, ele sugeriu uma mudança pontual, mas radical: no último verso, em vez de *und das echo im öden/eden vergisst*, que ressoava de longe o final do segundo verso, Augusto multiplicou os ecos no Éden, para que, no plural, a última palavra da tradução decalcasse a assonância do original – “e o eco/oco escuro esquece”, *und die echos im öden/eden vergessen* –, resgatando as três estrelas reticentes no final. Mais adiante, falarei sobre a generosa contribuição de Augusto para esta antologia.

FIGURA 5 – “PULSAR” (PULSAR, 1975)



A antologia *Poesie* também contém traduções que se movem no mesmo campo semântico do original, mas operam por meio de uma substituição paradigmática de elementos lexicais. O exemplo mais nítido disso é a tradução de “bestiário para fagote e esôfago” (1955; em alemão “Bestiarium für Fagott und Speiseröhre”), na qual um novo elenco de animais entra em cena, a fim de que se resguardem as ambiguidades geradas pelos cortes de versos e pela cadeia de associações sonoras: o búfalo vira touro; o condor, águia; o camaleão, lagarto; a lagartixa, réptil; e, *last not least*, o “augusto busto” se torna o *autortorso*, o torso do autor. A escolha lexical também busca o máximo de associações semânticas e sonoras que a língua-alvo poderia propiciar: o “poeta infinitesimal” se torna um *infinitesi-maler* (pintor) *dichter*; sua existência verbal (*exist/iert*) ecoa de longe a errância e a loucura (*irren*); o “equilibrista” dá lugar ao voo da águia, que tangencia (*streift*) as tesas (*steifen*), e não secas, listas (*streifen*) da zebra no zoológico. Se o camaleão come ar, quem come (*fressen*) ar em alemão são lagartos (*echsen*). O “bicho [...] solitário em seu laboratório sem sol ou salário” vira o réptil (*kriechtier*) sem salário (*ohne lohn*) em seu laboratório sem luz

(*in seinem lichtlosen labor*), a fim de que a rima se mantenha viva. E, por fim, para resgatar algo do “augusto”, o vate se transforma em “áugure” (*augur*). Esse grau de deslocamento semântico também marca, entre outros exemplos, a tradução de “po a poe” (1978), na qual os pobres poetas se tornam pobres bardos (*arme barden*), que abraçam (*umarmen*) estrelas (*sterne*), em vez da lua, e não se afogam na água, mas sim no lago (*see*).

De todas as traduções feitas por mim e incluídas na antologia, há duas de feitiço mais adaptativo, nas quais o deslocamento semântico, mesmo diante de uma perceptível correspondência formal, ultrapassa os limites de uma tradução. Em “corsom” (1958), o conceito de “cor do som” reverbera o alemão *Klangfarbe* (timbre), um termo que, no entanto, se afasta do ritmo monossilábico do poema original. A tradução arrisca a correspondência estrutural entre *Klang* (som) e *Glanz* (brilho), reafirmando a consonância de um fenômeno sonoro e outro visual, culminando no *ganz* (todo) em correspondência à palavra conclusiva do original, “coro”. Essa versão não deixa de fazer uma referência mais direta à totalidade gestáltica dos elementos vocovisuais do poema. No caso de “uma vez” (1957), o deslocamento é um pouco mais arbitrário: a linha narrativa formada pelo encadeamento de duas tríades de palavras que se distinguem apenas por uma letra (“uma vez/uma fala/uma foz/uma bala/uma voz/uma vala/uma vez”), em movimento progressivo e reverso, altera-se significativamente no novo jogo sonoro “ein mal/ein kuss/ein fall/ein fluss/ein knall/ein schuss/ein mal” (“uma vez/um beijo/uma queda/um rio /um estampido/um tiro/uma vez”). Esse foi um experimento tradutório que considero menos relevante e que pretendia excluir da antologia, mas acabei incluindo por encorajamento de Augusto de Campos.

FIGURA 6 – ARS POETICA (PO A POE, 1978)



O processo tradutório de alguns poemas dessa antologia me fez pensar (emulando o impulso neologístico augustiano) em “retrotradução” e “ultradução”. Em alguns casos, como “o rei menos o reino”, como eu já havia dito, a tradução acaba por parecer – na dicção – uma espécie de proto-original subjacente ao poema em português. Talvez, de fato, a poética de Rilke (e de sua época, bem como sua recuperação no pós-guerra) transpareça na tradução justamente por fazer parte dos estratos textuais que engendraram o original. O mesmo acontece com dois poemas que soam muito a August Stramm, um poeta do expressionismo alemão que Augusto também traduziu: “unreadymade” (1991), “ferida” (2001) e, em menor medida, “limite” (1980), com sua conversão de substantivos em verbos neológicos e sua reversão visceral da linguagem em fratura exposta. Seja como for, fato é que esses poemas soam como originais do original, o que me remeteu à ideia de uma *retrotradução*. Ao lado desse fenômeno, também é de se notar quando a tradução (mesmo literal, às vezes, sem grande elaboração) de alguns versos leva a uma sobreposição de sentidos ainda mais densa e complexa, o que seria bem descrito pelo termo “ultradução”, uma tradução que potencializa o enredamento de significantes e referências do poema original (aliás, Augusto é um poeta especialista em “ultraduzir” outros poetas). Na tradução “schnelllangsam”, os últimos versos de “rapidamente” (2001) – só o tempo não se cansa/e ruga a ruga/o velho mata em si/sua criança – adquirem um efeito-surpresa inusitado: *nur die zeit wird nicht müde/und falte um falte/bringt der alte das/kind in sich/um*. Aqui, o velho traz (*bringt*) em si a criança até o penúltimo verso, pois, no último, o prefixo do verbo, posposto, revela o assassinato da criança pelo velho (*bringt um*). Nesses versos, se “ruga a ruga” traz algo da tartaruga de Aquiles mencionada anteriormente, referência ao paradoxo de Zenão e, talvez, a *What the Tortoise said to Achilles*, de Lewis Carroll (outro autor traduzido por Augusto), na tradução – perdendo-se essa ligação – “Falte um Falte”, ruga a ruga, dobra a dobra, resgata o título em alemão da peça de Pierre Boulez em torno de poemas de Mallarmé, *Pli selon pli* (1962-1989), sobrepondo outro estrato de referência central na poética augustiana. Em *ohnplacebo*, tradução de “desplacebo”, os últimos versos – no original, “até o último round/o último suspiro/se eu cair (pound)/não caio de joelhos” – levam a uma máxima concentração de correspondências sonoras: *“bis zur letzten rundel/bis zum letzten hauch/falls ich falle (pound)/nie auf die knie”*. Nesses felizes casos de “ultradução”, os achados linguísticos no outro idioma convergem para uma exacerbação dos procedimentos usados pelo autor no poema em questão ou ao longo de sua obra.

Além das traduções feitas por mim, a antologia *Poesie* inclui diversos poemas originais acompanhados de um breve glossário que elaborei, seguindo o modo de veiculação internacional da poesia concreta na década de 1960. Isso se aplica a “vida” (1957), “quadrado” (1959), “luxo” (1965), “amortemor” (1970), “rever” (1970), “VIVA VAIA” (1972) e “código” (1973), poemas cujo funcionamento depende da compreensão de poucas palavras que, em alemão, não reproduziriam o mesmo jogo do original. Além disso, incluem-se também poemas que prescindem de tradução, como “pluvial” (1959), cujos dois vocábulos existem em alemão, “pentagrama para John Cage” (1977), cujo teor verbal se restringe ao título, e “cidade/city/cité” (1963), um poema multilíngue.

Para completar a amostra de poemas da antologia, Augusto de Campos se autotraduziu em dois casos: *zeitgenossen* (“contemporâneos”, 2009) e *leben* (“acaso”, 1963). Por muitos motivos, seria importante incluir, numa antologia de Augusto de Campos, o poema “acaso”, que toca em um aspecto importante do experimentalismo dos anos 1950, a aleatoriedade, e faz referência a um poema central do cânon concreto de Noigandres: “Un coup de dés”, de Stéphane Mallarmé. A minha primeira ideia seria construir um poema análogo em alemão, com a palavra *Zufall* (acaso), e assim o fiz. Afinal, era um belo acaso o fato de o termo alemão ter uma das letras duplicada, como a palavra “acaso”, e assim fiz uma primeira versão. Surpreendi-me, ao ouvir de Augusto, a justificativa por que o poema não seria recriável com a palavra *Zufall*: porque o número de anagramas da palavra “acaso” que constam do original esgota as possibilidades combinatórias. Para se fazer o mesmo com uma palavra de seis letras, o desenho do poema teria que ser ampliado. Sinceramente, eu nunca havia pensado nisso como leitora, uma surpresa que também tive com outras revelações de Augusto sobre seus poemas, que mostram que o grau de construtivismo de sua obra muitas vezes é bem maior do que o alto grau já suposto. Sendo assim, coloquei de lado o “acaso” e, muito tempo depois, o próprio Augusto enviou uma versão alemã do poema, intitulada *leben* (vida), uma palavra estruturalmente análoga a “acaso”, com o diferencial de que as combinatórias resultam em duas palavras que fazem sentido: *Leben* e *Nebel* (névoa).

A participação de Augusto de Campos nessa antologia bilíngue foi múltipla. Em primeiro lugar, ter concordado com a realização de um projeto desses já foi uma grande contribuição. Ele também fez o projeto gráfico com o editor Vanderley Mendonça, do selo Demônio Negro, que já publicara algumas obras do autor, inclusive o livro-objeto altamente complexo *Poemobiles*, uma obra originariamente concebida em colaboração com Júlio Plaza. Augusto também se

deu ao trabalho de fazer a composição digital de diversas traduções para as quais ele dispunha das fontes digitais. Nesses casos, muitas vezes fez novas composições para os poemas em português, a fim de evitar a repetição da forma nos poemas original e traduzido, sempre dispostos lado a lado, e criar um dinamismo gráfico maior no livro. Essa é uma intervenção que o autor costuma fazer em suas antologias em línguas estrangeiras, de modo que cada uma delas também acaba se tornando um livro original do autor. Para os poemas mais antigos, originariamente compostos com Letraset, Augusto recomendou a recomposição em Futura, uma fonte sem serifa que foi desenvolvida no período entreguerras pelo alemão Paul Renner e se tornou emblemática do universo gráfico de vanguarda no século XX. Em outros casos, foi o editor Vanderley Mendonça que se esforçou para encontrar tipos digitais que fizessem jus aos originais em Letraset. Também foi Augusto a decidir que a capa traria a tradução alemã do poema “greve” (enquanto eu teria preferido uma opção mais contundente: o teste de visão “contemporâneos”, que diz “os contemporâneos não sabem ler”, uma capa que teria se tornado um “insulto ao público”, algo sabiamente impedido por Augusto). Quanto à tradução, ele foi absolutamente generoso em se dispor a uma longa interlocução sobre esboços tradutórios, algo que tem uma importância ainda maior por ser ele um conhecedor e tradutor do alemão. Fez intervenções pontuais bem objetivas, quando se tratava da apreensão de traços fundamentais do poema obliterados pela tradução, como nos já mencionados casos de “acaso” e “pulsar”. Como tenho um pudor talvez excessivo em perguntar aos autores o que significaria isto ou aquilo nos originais, pressupondo que o tradutor tem que lidar com o grau de difusão e os momentos de incompreensibilidade, algo que se torna inevitável no caso de autores já falecidos, fui bastante comedida nas perguntas. Mas foi Augusto a me desvendar, por iniciativa própria, o conteúdo do telegrama, em “poetamenos”, e a me apontar os “ossos” em “desplacebo”, que eu sempre insistira em ler (ou desler, *misread*) como dois “sos”, sob influência do poema “sos”, quem sabe. Muito respeitoso e generoso em seus comentários sobre as traduções, Augusto em nenhum momento interferiu nas decisões finais e, quando o fez, foi no sentido de resgatar para a antologias as traduções que eu pretendia excluir.

Para encerrar esta reflexão sobre a tradução da poesia de Augusto de Campos para o alemão, eu gostaria de relatar as tentativas de encontrar editores nos países de língua alemã, algo bastante revelador das diferenças acima mencionadas entre o lugar da poesia concreta no Brasil e na Alemanha. A ideia da antologia só surgiu porque havia interesse do Zentrum für Künstlerpublikationen,

do Weserburg Museum, organizador da exposição *Poetry Goes Art & Vice Versa*, em editá-la. Como seria necessária a cooperação com uma editora, fui à Colônia (Alemanha) falar com Walther König, editor de livros de arte e livreiro conhecido por suas livrarias em museus de diversas cidades europeias. König achou a ideia exótica, disse não ter muita familiaridade com a poesia, mas se dispôs a editar o livro, se houvesse a parceria com o museu de Bremen. Ocorreu que uma reestruturação de pessoal no Weserburg Museum em 2013/2014 levou ao cancelamento de diversos planos de publicação do Zentrum für Künstlerpublikationen, inclusive deste. Ao oferecer o projeto para editores de poesia com um catálogo afim às vanguardas literárias, na Alemanha e na Áustria, recebi respostas entusiásticas com uma antologia de Augusto de Campos, mas céticas quanto à possibilidade de produzir um livro com tal complexidade gráfica e tais exigências materiais. De modo geral, editores de poesia não publicam livros tão sofisticados do ponto de vista material e gráfico, e editores de arte não trabalham com literatura. Isso significa que ler livros de poesia como os da Coleção Signos, da editora Perspectiva, dirigida por Haroldo de Campos até 2003 e desde então por Augusto de Campos, uma coleção de grande sofisticação conceitual e editorial e alto nível de produção, não é nada corrente em outros países, nem mesmo os desenvolvidos e com notável tradição editorial, como a Alemanha. Enquanto eu buscava editores para a antologia, Augusto de Campos foi convidado a participar de algumas exposições em países de língua alemã⁹ e minhas traduções de certos poemas foram exibidas nesse contexto. Apenas em 2019, por incentivo da Universidade de Zurique,¹⁰ que nos convidou para uma exposição e um colóquio, é que realizamos o projeto de edição com Vanderley Mendonça, do selo Demônio Negro, também corresponsável pelo projeto gráfico. O lançamento do livro ocorreu por ocasião da mostra, que também exibiu as traduções.

Assim como a poesia concreta é uma radicalização da poesia convencional em muitos aspectos, sobretudo na explicitação de seus recursos “verbivocovisuais” e no modo de fazê-los interagir, traduzir poesia concreta implica uma consciência aguçada daquilo que define a poeticidade do texto. Dada a concomitância de muitos elementos e estratos de significação, dificilmente uma tradução que priorize uma correspondência unilateral no plano da literalidade conseguirá

⁹ Aqui podem-se mencionar as exposições *Poetry will be made by all!*, realizada em 2014, na LUMA Westbau, em Zurique, sob curadoria de Hans Ulrich Obrist, Simon Castets e Kenneth Goldsmith, e *Expoemas*, na Entretempo Kitchen Gallery, em Berlim, sob curadoria de Tainá Guedes, em 2015.

¹⁰ A exposição *Poesie ist Risiko: Augusto de Campos*, realizada na Photobastei em novembro 2019, foi iniciativa do prof. Eduardo Jorge, do Departamento de Letras Românicas da Universidade de Zurique.

dar conta dos impasses do poema. Em uma tradução de poesia convencional, o achatamento da complexidade do poema muitas vezes pode passar despercebido pelo leitor não profissional; no caso da tradução de poesia concreta, contudo, o poema nem chegaria a se estabelecer como tal na língua-alvo. Por outro lado, a tradução desse tipo de poesia impõe um novo desafio: a fim de fazer jus a todos os elementos de significação, a tradução muitas vezes se arrisca a um razoável deslocamento semântico. Uma discussão mais detida desse tipo de tradução teria que ponderar os limites aceitáveis de tal deslocamento. Como se discutiu aqui, seriam bem-vindos deslocamentos que potencializem repertórios e procedimentos do próprio autor, mesmo que estes não figurem no texto em questão. No entanto, as correspondências vocovisuais podem se tornar um alibi para diversos tipos de arbitrariedade, de modo que seria importante se estabelecerem limites para tal.

Algo a ser discutido mais detidamente em outro momento é um traço que singulariza a poesia concreta e lança um desafio muito específico à tradução: a ilusão de que o poema tem uma dinâmica própria, própria da linguagem e desvinculada de qualquer eu, sujeito, emissor. Nos poemas concretos da fase “ortodoxa”, a ilusão de que o poema é mais um modo de funcionamento da linguagem do que uma composição autoral faz com que se torne essencial, na tradução, a criação de um modo igualmente dinâmico de significação. O que se deve traduzir não é uma superfície textual, mas um engendramento de possíveis significações, de modo que o poema, antes de ser um texto, se estabeleça como projeto, como gerador de sentidos, como poesia em potencial.¹¹

¹¹ Para uma teoria da tradução de poesia de vanguarda, ver: MELLO, Simone Homem de. *Phantasia, de Arno Holz: poema non-plus-ultra*. São Paulo: Perspectiva, 2022. (Coleção Signos).