

TRADUÇÃO E TRANSCULTURAÇÃO: A TEORIA MONSTRUOSA DE HAROLDO DE CAMPOS

Célia Magalhães
UFMG

Neste trabalho, reflito sobre o discurso de Haroldo de Campos sobre a tradução para questionar os críticos que analisam a teoria de tradução do autor como derivada das teorias pós-moderna e póscolonial, tendo como ponto comum com outros desdobramentos da teoria de tradução a rejeição à hierarquia de poder que privilegia o texto original e relega o tradutor à condição de invisibilidade. Em primeiro lugar, parto da definição, de Norman Fairclough, de discurso como “prática de significação de um domínio do conhecimento ou experiência a partir de uma perspectiva particular”¹ para denominar os ensaios, prefácios e pós-fácios de Haroldo de Campos sobre seu projeto e prática tradutórias de discurso sobre a tradução. Além disso, como vou denominar a teoria de tradução transcultural do autor de “monstruosa”, é preciso definir duas noções: a noção de monstro e da monstruosidade como construção discursiva, representando determinados valores culturais.

As teorias de Aristóteles sobre a geração, as quais atribuem a criação do monstro à dessemelhança ou à falsa semelhança entre pai e filho, têm papel crucial na linha dominante de pensamento sobre a monstruosidade até o século dezanove: o monstro é resultado de uma desordem na imaginação materna que apaga a figura do pai, concentrando-se em outra figura como modelo para o rebento que virá a ser.²

A etimologia da palavra dá margem a tradições distintas, mas complementares, de interpretação da noção de monstro, diz Marie-Hélène Huet. Derivado do latim, “monstrare” (mostrar), o monstruoso na tradição de leitura do Renascimento significava o sinal ou mensagem enviada por Deus, “demonstrando” sua vontade ou ira; ou do latim “monere” (avisar), a monstruosidade era associada com uma visão profética de desastres futuros.³ Ainda com relação à etimologia da palavra, Omar Calabrese ressalta que o “monstrum” é o espetacular, ou “aquele que se mostra para além da norma”; ele é também o “monitum”, ou o mistério de um aviso oculto da natureza para ser adivinhado pelos homens.⁴ Chris Baldick, sintetizando os dois significados de “monstro”, remete-nos a Foucault e à sua referência às performances feitas por loucos, internos de asilos, até o século XIX: o monstro é algo ou alguém para ser mostrado (“monstrare”), servindo ao propósito de revelar o produto do vício e da desrazão como um aviso (“monere”).

Baldick focaliza exemplos de uso da palavra por Shakespeare (em *Anthony and Cleopatra*, *Macbeth* e *King Lear*), para quem o monstruoso é uma transgressão tal dos limites da natureza que se transforma em aviso moral. Baldick ressalta também que as representações shakespearianas mais marcantes da monstruosidade giram em torno do vício da ingratidão, antecipando a sua representação como rebelião contra o pai ou benfeitor que, no romantismo, assume a figura do monstro de *Frankenstein*: o monstro é aquele que se rebela, desobedecendo e quebrando as ligações naturais de obrigação para com os amigos e as relações de sangue, especialmente os pais.⁵

Na mitologia clássica, uma característica adicional do monstro é a sua composição de partes diferentes ou de criaturas diferentes ou ainda de partes multiplicadas em excesso. Por isso, constitui princípio básico da teratologia, conforme lembra Calabrese, o estudo da irregularidade ou desmesura, pois o monstro excede. Ele homologa mais ou menos rigidamente ou pode ainda mudar, de acordo com o período, as categorias de juízo de valor – ética, estética, morfológica e tímica – estabelecidas aleatoriamente por

Calabrese para uma leitura do monstro. Além disso, ele pode apenas suspender, anular ou neutralizar aquelas categorias, como é o caso do monstro contemporâneo que, muitas vezes, apresenta uma informidade dinâmica: “o modo de pensar os monstros oculta os modos de pensar categorias de valor”.⁶ Usando outras palavras para expressar a mesma idéia, Judith Halberstam, depois de notar que a monstrosidade no século dezanove traz as marcas da violação racial ou da espécie, conclui que o monstro é uma “tecnologia” que incorpora uma multiplicidade de medos cuja forma e contorno é proporcionada por seu leitor, pois o monstro, em sua forma, é a representação do “jogo de leitura e escrita, re-escrita e conto, conto e interpretação.”⁷

Miguel Rojas Mix, estudando os monstros descritos nos documentos dos europeus sobre o Novo Mundo, destaca que estes fazem parte de um imaginário, que inclui o fantástico medieval e o fantástico clássico, além do fantástico originário, transposto para a América. Comenta que a noção de “monstro” é usada para se referir a todo ser que morfológica ou culturalmente se distinga das normas estéticas ou éticas vigentes: “A monstrosidade não existe a não ser com relação a uma ordem estabelecida, a uma cultura (...). É a identidade do outro”.⁸

Na representação da teoria de tradução como monstruosa, procurarei seguir o traço que Stephen Greenblatt descreve como “maravilhoso”: “traço central no complexo sistema de representação como um todo (...) através do qual as pessoas da Idade Média tardia e da Renascença apreendiam, e portanto possuíam ou descartavam, o não-familiar, o estranho, o terrível, o desejável e o odioso”.⁹ O objetivo será examinar se o monstro, como representação da teoria de tradução, faz parte de uma estratégia discursiva que leva a articular as diferenças radicais entre os modos de ser radicalmente contrários, tornando possível renomear, transformar e apropriar, num movimento que vai da identificação para a alienação total: confunde-se o eu com o outro num primeiro momento para, em seguida, transformar-se o outro

em estranho que se pode destruir, como é o caso do monstro gótico Frankenstein, ou incorporar, exemplo do monstro modernista, o antropófago.

Para Halberstam, o gótico é uma “tecnologia” narrativa para a produção e o consumo de monstros, os quais, como foco principal da leitura, abrem-se para múltiplas interpretações. Halberstam relaciona o gótico a um “excesso ornamental”, uma equívocidade de sentidos cujo objetivo final é produzir simultaneamente medo e desejo no leitor. Assim, haveria no romance gótico um enredamento de raça, nação e sexualidade nas produções da alteridade, com a transformação “de classe e raça, relações sexuais e nacionais em traços sobrenaturais ou monstruosos”.¹⁰

Interessa também a este trabalho analisar de perto a utilização por Rosemary Jackson da divisão de Todorov do conteúdo da literatura fantástica em temas que giram em torno do “Eu” e do “Tu” – os primeiros tratando de questões de consciência, visão e percepção; os segundos lidando com problemas gerados pelo inconsciente e desejo.¹¹ Jackson associa dois tipos de mito a esses temas, presentes em dois exemplos de romance góticos. Apenas o primeiro é relevante aqui: exemplificado em *Frankenstein*, a fonte de ameaça e de alteridade está no mesmo: “o mesmo se torna outro através de uma metamorfose auto-gerativa, através da auto-alienação do sujeito e a divisão ou multiplicação conseqüente de identidades”.¹²

A “criatura” de Frankenstein, no romance de Mary Shelley, é construída com partes humanas diversas, ligadas umas às outras, formando um todo monstruoso que escapa ao controle do seu criador e rebela-se contra ele. O monstro, de certa forma, emana da reapropriação pelo Romantismo da noção de monstruosidade como o desejo do autor de criar sozinho uma obra de arte inquietante mas única. A noção, assim reapropriada, traduz-se também numa crise de filiação, eco da relação perturbada dos autores com a própria escrita.¹³ Huet acrescenta que a reavaliação romântica do monstruoso como criação singular e do artista como procriador

solitário “tiveram uma influência duradoura na nossa tendência para superestimar o criador *único* de um lado, e inversamente, na nossa subestimação da idéia de *co-produção*.”¹⁴ Veremos, ao tratar da teoria de tradução de Haroldo de Campos, como ele inverte essa concepção, num ato de rebeldia contra a noção de autoria, criando, a partir de fragmentos traduzidos de obras, uma teoria de tradução que consideraremos como metáfora do monstro de Frankenstein.

Tomando as ligações que Jackson estabelece entre a construção dos monstros góticos e o sentido de alteridade característico ao período, a separação entre o criador e o monstro, em *Frankenstein*, é necessária para que se constitua a identidade do “humano”. Judith Halberstam, para quem o monstro é uma “máquina textual”, representando a produção e o consumo do texto, analisa o monstro de Frankenstein como a produção que se rebela, não se submetendo ao seu autor. O modernismo brasileiro cria a figura do antropófago em reação ao construto europeu do selvagem canibal; Haroldo de Campos e os concretistas resgatam a antropofagia, usando a tradução como uma maneira de afirmar seu direito de reler e repossuir a literatura canônica européia, nas palavras de Bassnet. O que se aponta aqui entretanto é que a teoria de Haroldo de Campos, enquanto construção discursiva, se reapropria da noção romântica da obra de arte e do monstro de Frankenstein, construção da narrativa romântica gótica que se rebela contra o pai, trabalhando com um sentido de alteridade que aliena o Eu e o Outro, à maneira da antropofagia e da estratégia discursiva analisada por Greenblat.

Em ensaio de 1962 sobre a tradução, possivelmente o primeiro sobre o assunto, Haroldo de Campos define a tradução de textos criativos como: “*recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca”.¹⁵ Este tipo de tradução constituiria o “avesso da chamada tradução literal”,¹⁶ pois trata-se da tradução do próprio signo em sua fisicalidade ou materialidade. As considerações de Haroldo de Campos sobre a tradução, reunidas em um capítulo de *A Arte no Horizonte do Provável*, conduzem a um paradoxo: trata-se de processo complexo em que se deixa escapar uma certa

fidelidade à “intenção” bem como ao conteúdo do texto, embora o objetivo final seja a fidelidade à forma. Ou, dentro de uma concepção romântica, a tradução parece ser impulsionada por um desejo de substituir o criador na criação. Esse desejo é, em última instância, responsável pela criação de monstros; assim, entenderemos porque W. Benjamin refere-se às traduções de Hoelderlin como “monstruosas”.

Vale ressaltar que o cotejo com outras traduções, especialmente as literais – o que novamente nos conduz ao paradoxo, contribuirá para esclarecer a nossa proposta de leitura da teoria de tradução como recriação, elaborada a partir de fragmentos de outros textos, como um todo monstruoso. O projeto de tradução transcultural, que tem por palavras sinônimas “recriação”, “re-escritura”, “remastigação” e “re-imaginação” não é submisso, ao contrário, preconiza a rebelião, sendo realizado, na cultura brasileira, por um tradutor antropófago, malandro e *trickster* (vide “Da razão antropofágica ...”, 1992).

A primazia arquetípica, conferida por Benjamin às traduções de Hoelderlin, permitem a Campos, em ensaio sobre a teoria benjaminiana de tradução (“Para além do princípio da saudade”, 1984) a inverter esta teoria, transformando a tarefa angelical do tradutor numa “empresa luciferina”. Já que aquela tradução monstruosa, que apaga a imagem do original, é colocada como arquetipo em relação às outras traduções, produtos em que se distinguem os traços da paternidade, o anjo da tradução pode ser visto com o efeito de transparência negativa, revertendo-se na imagem satânica de Lúcifer.

Em “Tradução, Ideologia e História”, Haroldo demonstra preferência pelo termo “paramorfismo”, para acentuar “(...) no vocábulo (do sufixo grego Para-, “ao lado de”, como em *paródia*, “canto paralelo”) o aspecto diferencial, dialógico, do processo (...)”.¹⁷ É crucial ressaltar que Haroldo deixa escapar a ambivalência do prefixo “para” que contem o efeito do “estranho”, abrigo internamente dois sentidos que se opõem e se

complementam (o que explica a ambivalência do termo “parasita”, usado por Hillis Miller como imagem para descrever a re-escrita dos críticos pós-estruturalistas). Paramorfismo e paródia, como canto paralelo, poderiam assim não só constituir-se em reação frontal ao texto mas, estando ao seu lado, aproveitar-se de suas brechas para miná-lo e confundir os limites que há entre eles. Entretanto, apenas a primeira alternativa parece ser enfatizada no discurso de Campos.

Campos reafirma que as suas traduções fazem parte de um projeto, orientado por uma leitura escolhida de textos, e que tem implicado “(...) uma cunhagem neológica de termos ‘especificadores’: *recriação, transcrição, reimaginação* (...), *transparadização* ou *transluminação* (...) e *transluciferação mefistofáustica* (...)”, visando a “(...) polemizar com a idéia ‘naturalizada’ de tradução literal, fiel ou servil (...)”.¹⁸ Partindo de uma concepção de literatura como “canto paralelo” e “plagiotropia”, Campos enfatiza que seu conceito de tradução não pode coincidir com aquela noção de tradução literal, subalterna, cujo confronto com o texto original produz o apagamento do tradutor.

Campos cria, a partir de termos de Benjamin, um outro termo para tradução, composto pelo prefixo “para-”. Assim, o seu conceito de tradução como “atividade paramórfica”, ou como “parafiguração”, diferentemente dos conceitos implícitos nas palavras em “re-”, que presumem a volta do texto como “essência”, e naquelas em “trans-”, que pretendem a inversão da noção tradicional de tradução como inferior, poderia ter introduzido a idéia de tradução como “mímica”, ou repetição estranha que ameaça a possibilidade de estabilidade e definição de identidade para o original.

Nas obras traduzidas por Campos, a noção de escrita da pós-crítica como “suplemento”, ou “parasita” do texto literário, torna-se imagem visual. O paratexto (termo escolhido por Elzira D. Perpétua para análise dos elementos pré- e pós-textuais exatamente devido ao duplo significado do prefixo “para-”)¹⁹ dessas traduções

pode ser interpretado como “parasita” do texto original; nele, o tradutor se apropria das imagens do original para, através delas, implicitamente, veicular a sua teoria de tradução. Além disso, o papel do paratexto, de “suplemento” do texto traduzido, parece confirmar-se, na medida em que o espaço dedicado a eles no livro e a complexidade e erudição das informações que contêm superam o do texto da tradução (o que se nota também na relação prefácio, ou posfácio e notas de rodapé).

Campos traduz apenas fragmentos dos textos escolhidos; escreve a partir ou dentro deles prefácios, pós-fácios ou notas de rodapé em que formula o que chamamos de uma teoria frankensteiniana de tradução, no sentido romântico do monstro que se rebela contra o pai ou do autor que reage contra o apagamento da co-autoria na produção. Dessa forma, Campos, enquanto tradutor rebela-se contra a figura do pai, apagando-a e colocando-se como autor daquela obra. Assim, seus prefácios serão paradoxalmente autorais, nos termos de Gérard Genette, parafraseados em Perpétua.²⁰ Esse paradoxo repete-se na capa do livro traduzido: os títulos das traduções são outros, diferentes dos títulos dos originais e trazem a assinatura do tradutor.²¹ Mas seus comentários expressam também a angústia do tradutor para tentar reproduzir aquele texto único, singular no ato da tradução: ele fala de uma liberdade que não é total, pois professa a fidelidade ao texto; também menciona a tentativa de captar o objeto poético que podemos transportar para a noção da reprodução monstruosa: à semelhança da imaginação da mãe, ao invés de gerar um filho natural, intenta reproduzir nele traços do objeto de arte pelo qual se apaixonou. Haroldo de Campos, partilhando a tradução da *Poesia Russa Moderna*, 1967 com o irmão Augusto e Boris Schnaiderman, parece partilhar também a postura paradoxal do último, cujos comentários expressam a angústia do tradutor para tentar reproduzir um texto único, singular no ato da tradução: ele fala de uma liberdade que não é total, pois professa a fidelidade ao texto; também menciona a tentativa de captar o objeto poético que podemos transportar para a noção da

reprodução monstruosa: à semelhança da imaginação da mãe, ao invés de gerar um filho natural, intenta reproduzir nele traços do objeto de arte pelo qual se apaixonou.

No prefácio do livro *Traduzir e Trovar*, aparentemente *trovar* e *traduzir* são aspectos da mesma realidade, entretanto, ao se manifestar sobre o último, os irmãos Campos expressam o drama de compor, ou criar, já tendo um objeto de arte em que o olhar se fixa fazendo com que o resultado da criação não pareça natural, semelhante ao pai, mas monstruoso, no sentido de algo que se mostra, ou se exhibe. Nesse mesmo prefácio, Augusto, em introdução às canções de Guilherme IX, em que enfatiza seu projeto de tradução como atividade crítica, assinala a sua intenção de resgatar para a *vitalidade* das artes o que foi *amortecido* pelas regras do bom tom literário da época, ou seja, de dar vida a, ou *mostrar* (“monstrar”) fragmentos do texto que, por terem sido considerados monstruosos, foram apagados ou mortos.²²

Na primeira parte do prefácio de *Ezra Pound cantares*, Haroldo assinala que traduzir Pound é ligar-se a uma tradição de escrita e re-escrita; no caso específico dos cantares, traduzir significa tentar reproduzir senão a melopéia, pelo menos a fanopéia e a logopéia do texto original o quanto possível.²³ Repete a noção do traduzir como *trovar* (das traduções de Pound dos trovadores) e acrescenta: “traduzir pode ser “trair”, nunca petrificar”.²⁴ Note-se que a idéia de traição também se vincula à concepção da reprodução que apaga a imagem do pai, traíndo a semelhança e prenunciando a desordem e o caos, que podem ser lidos como dinamismo, mudança, em oposição à petrificação, o que compõe mais um traço de uma imagem da teoria de Haroldo enquanto frankensteiniana, na acepção romântica do monstro.

No prefácio aos *Poemas de Maiakóvski*, o tradutor tece considerações sobre as soluções que se devem buscar para se conseguir “comunicar não apenas o sentido (...) mas também o tom, a atmosfera, o conjunto da realidade de um texto (...)”,²⁵ sobre a tradução/recriação como o caminho da verdadeira fidelidade

ao texto, contudo sem prescindir da invenção. Ressalto a mesma tensão entre liberdade/fidelidade e a essencialização do texto primeiro como objeto singular, o qual desperta no tradutor o desejo de reproduzi-lo novamente como único. São idéias expressas por Schnaiderman, mas compartilhadas por Haroldo e Augusto de Campos.

No prefácio à segunda edição do *Panorama do Finnegans Wake*, a tradução, como ato de escritura, é paradoxalmente um ato de violência (luta) e liberdade (jogo livre): “(...) um exercício de tradução como criação, uma luta verbal, livre e lúdica, no “ring” traçado pelas balizas literais do texto original”.²⁶ Mais paradoxal parece a noção de “fidelidade ao espírito”, que se assemelha ao conceito benjaminiano de tradução, analisado por Haroldo anteriormente como “preso à clausura metafísica”: “(...) [n]um esforço paralelo de reinvenção minuciosa (...) a tradução se torna uma espécie de jôgo livre e rigoroso ao mesmo tempo, onde o que interessa não é a literalidade do texto, mas, sobretudo, a fidelidade ao espírito, ao “clima” joyceano (...)”.²⁷ Confirma-se aqui a comunhão das idéias de Schnaiderman pelos irmãos Campos, especialmente Haroldo: travam os tradutores uma verdadeira luta para enfrentar o paradoxo do desejo simultâneo de reconstituir o espírito da obra e de apagá-la. Permanece a noção de reação violenta, ou luta contra a desautorização do co-autor da obra de arte e o desejo invertido de criar um objeto novo à semelhança de outro.

No prefácio à tradução de Dante, “Luz: a escrita paradisiaca”, traduzir significa “tresler”/ “tresluzir”,²⁸ “transluzir”, ou “transluminar”, todas imagens apropriadas da metáfora de luz do *Paradiso* que, além de expandida é também revertida por Dante, segundo Haroldo.²⁹ “Tresler” significa “ler às avessas”;³⁰ “tresluzir”, palavra não dicionarizada, parece um neologismo criado a partir de “tresler” que significaria então “iluminar às avessas”. “Transluzir”, do latim “translucere”, quer dizer “luzir (através de algum corpo), mostrar-se (através de algo)”³¹ e “transluminar”, palavra também não dicionarizada, mas

provavelmente inferida de “transluminoso” ou “luminoso por transparência”.³² Se em Dante a metáfora da luz é revertida, Haroldo obtém o mesmo efeito com as suas metáforas de luz para tradução/recriação: iluminar às avessas, ter luz ou mostrar-se através de outro, ou ainda iluminar por transparência, são imagens invertidas geradas pela obsessão com o outro no momento da criação. É dessa inversão da imagem da luz que parece emanar, mais tarde, a imagem de Lúcifer como o anjo da tradução: seu nome, signo “oximoresco que diz *luz* e rege *trevas*” é uma representação da tradução enquanto tarefa visando a um fim inalcançável.

Em *Mallarmé*, Décio Pignatari, na seção denominada “Tridução”, comenta que esse trabalho de tradução constituiu-se em verdadeira perseguição ao texto, num esforço de tradução poética literal que tenta todas as alternativas para chegar a ele.³³ Pignatari tenta elucidar essa noção de “tradução poética literal” quando define seu termo *tridução*: “três versos para cada verso mallarmaico; livre, enquanto deixa escapar, num verso, esta ou outra informação; literal, enquanto tenta captar, sem o conseguir, em cada três versos, as informações embutidas num só do original (...)”.³⁴ Trata-se do mesmo paradoxo expresso de outra forma: tradução livre e literal, que simultaneamente se afasta e se aproxima do texto, convívio estreito com a poética do autor para reproduzi-la de forma melhorada. A noção romântica da obra de arte como criação monstruosa é reforçada no conceito de tradução como prolongamento do objeto, projeção *deformada* deste “numa abertura sutil entre o preciso e o impreciso” [ênfase minha].³⁵ Na terceira seção, “Um Relance de Dados”, Haroldo de Campos fala da tradução de Mallarmé como “uma “operação de leitura”, no sentido mallarmeano da expressão: dobragem, dobra, dobro, duplo, duplicação, dação em dois, doação – dados (*texte en deux*)”.³⁶ O texto traduzido, visto por Campos como “trans(entre)tessitura”, deixa transparecer apenas as proeminências desse trabalho *oculto* de “*co-operação*”, subjacente à visibilidade da escritura em relevo.

À maneira de Pignatari e sua imagem do texto traduzido como “projeção deformada” do objeto, Haroldo implicitamente, ou quase explicitamente, traz à baila a noção do duplo, do trabalho oculto de cooperação que se “mostra” apenas nas deformações. Numa outra imagem, o tradutor é o manobrista do porto, por entre as pontas dos recifes, “diferindo o seu naufrágio e deferindo ao texto, assim dobrado, o seu êxito e/ou fracasso (...)”.³⁷

Propomos uma leitura dessas imagens tomando como base o monstro criado por Frankenstein como o duplo de seu criador, seu alter-ego que difere deste apenas pelas deformações; ou fazendo referência à perseguição de Frankenstein ao monstro (ou seria o contrário?) ao final do romance, cada um simultaneamente adiando o fim do outro e responsabilizando o outro pelo seu êxito e/ou fracasso. São esses elementos de leitura que nos levam a interpretar a teoria de tradução de Haroldo de Campos, enquanto construção discursiva, de acordo com a noção de monstruosidade implícita na criatura de Frankenstein. Voltemos ao fragmento citado de um ensaio crítico que continha uma citação de outro ensaio, “como um parasita dentro de seu hospedeiro”.³⁸ Na mesma linha de pensamento, poder-se-ia argumentar que as traduções de textos, os prefácios, os posfácios, e as notas de rodapé (especialmente as de Campos, que parecem dominar, ou “conter” o texto, conforme veremos) são uma cadeia infinita de parasitas, cada um transformando seu hospedeiro mais próximo, numa série interminável de réplicas de si mesmos; cada um, por sua vez, uma suspensão, ou um “adiamento” do outro. Vale fazer referência aqui a Derrida, parafraseado por Christopher Norris, sobre o assunto: “(...) somos (...) forçados a nutrir (...) a noção de uma série de inscrições, um reduplicar perpétuo de texto sobre texto, de tal forma que o ato ‘original’ de *mimesis* estará sempre perdido, sem possibilidade de ser recuperado”.³⁹

Contudo, o resultado final dessa cadeia de parasitas, que junta fragmentos de textos alheios, não atinge o modelo de pós-escrita, característico das teorias pós-moderna e pós-colonial. Ele é uma

teoria frankensteiniana de tradução, obsecada com um sentido de alteridade que, de um estágio de reconhecimento passa à alienação total entre o eu e o outro, apenas invertendo a alegoria maniqueísta. É monstruosa no sentido romântico de rebelião ao criador, aceitando paradoxalmente a negação romântica da co-produção, quando intenta apagar a figura do autor do original. Se, para a maioria dos críticos, a tradução como transcrição ou transtextualização desmistifica a ideologia da fidelidade e abole a superioridade do original, valorizando a tradução,⁴⁰ para mim, esse conceito de tradução de Haroldo de Campos debate-se contraditoriamente com essa mesma ideologia de fidelidade ao espírito do original, tentando simultaneamente substituí-lo por uma versão que, paradoxalmente, tenta ser única.

Notas

1. FAIRCLOUGH, Norman. "Discourse and text..." , p. 215n.
2. HUET, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*, p. 1-4.
3. Ibidem, p. 6.
4. CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*, p. 106.
5. BALDICK, Chris. *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity and Nineteenth-century Writing*, p. 10-13.
6. CALABRESE, opus cit., p. 115.

7. HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, p. 34.
8. MIX, Miguel Rojas. “Los monstruos: mitos de legitimación de La conquista? , p. 127.
9. GREENBLATT, Stephen. *Possessões Maravilhosas: O Deslumbramento do Novo Mundo*, p. 40.
10. HALBERSTAM, opus cit., p. 21.
11. JACKSON, *Fantasy: The Literature of subversion*, p. 50-51.
12. Ibidem, p. 59.
13. Cf. HUET, opus cit., p. 126-127.
14. Ibidem, p. 161.
15. CAMPOS, Haroldo de “Da Tradução Como Criação e Como Crítica”, p. 35.
16. Ibidem, p. 35.
17. CAMPOS, Haroldo de. “Tradução, Ideologia e História”, p. 239.
18. CAMPOS, Haroldo de, “Octávio Paz e a Poética da Tradução”, p. B-3.
19. PERPÉTUA, E. D. *Solos e Litorais da Escrita: Uma Leitura de Marginais* (1993), inédito.
20. Ibidem, p. 34.
- 21 Ver análise extensa dos elementos paratextuais das traduções brasileiras por VIEIRA, Else R. P. *Por uma Teoria Pós-moderna da Tradução*, 1992 (inédito).

22. CAMPOS, Augusto de e CAMPOS, Haroldo de. *Traduzir & Trovar ...*, p. 12.

23. Cf. CAMPOS, Haroldo de. “Ezra Pound Cantares”, p. 209.

24. *Ibidem*, p. 210.

25. CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de e SCHNAIDERMAN, Boris *Poemas/Maiakóvski*, p. 13.

26. CAMPOS, Augusto de e CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*, p. 17.

27. *Ibidem*, p. 21-22.

28. CAMPOS, Haroldo de. *Dante: 6 Cantos do Paraíso*, p. 11.

29. *Ibidem*, cf. p. 17-19.

30. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, p. 1710.

31. *Ibidem*, p. 1702.

32. *Ibidem*, p. 1702.

33. CAMPOS, Augusto de, *Mallarmé*, p. 85.

34. *Ibidem*, p. 112.

35. *Ibidem*, p. 112.

36. *Ibidem*, p. 120.

37. *Ibidem*, p. 120.

38. HILLIS MILLER, "The Critic as Host", p. 223.

39. NORRIS, Christopher. *Derrida*, p. 50.

40. Cf. DINIZ, Thaís F. N. *Os Enleios de Lear: da Semiótica à Tradução Cultural*, p. 33.

Bibliografia

BALDICK, C. *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity and Nineteenth-Century Writing*. 3rd edition. Oxford: Clarendon Press, 1992.

BASSNET, S. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford. UK & Cambridge USA: Blackwell, 1993. p. 138-161: From Comparative Literature to Translation Studies.

CALABRESE, O. *A Idade Neobarroca*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1988.

CAMPOS, A de. *Panorama do Finnegan's Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

CAMPOS, A de e CAMPOS, H. de. *Traduzir e Trovar*. Edições Papyrus Ltda, 1968.

CAMPOS, A. de, CAMPOS, H. de e SCHNAIDERMANN. *Poemas/Maiakovski*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

CAMPOS, A. de e CAMPOS, H. de. *Poesia russa moderna: nova antologia*. 5ª edição, com a revisão ou colaboração de Boris Schnaidermann, prefácio, resumos

biográficos e notas de Boris Schnaidermann. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CAMPOS, A. de, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

CAMPOS, H. de. *Dante: 6 Cantos do Paraíso*. Rio de Janeiro: Fontana, 1976.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. 4ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. P. 93-127: A Poética da Tradução.

CAMPOS, Haroldo de e CAMPOS, Augusto de. *Poesia/Ezra Pound*. Introdução, organização e notas de Augusto de Campos, textos críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: HUCITEC, Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983. P. 141-212: Ezra Pound Cantares.

CAMPOS, Haroldo de. Para além do princípio da saudade. *Folhetim*, São Paulo, no. 412, p. 6-8, 9 dez 1984.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução, Ideologia e História. In: SIMON, Iumna Maria (org.) *Remate de Males: Território da Tradução*. Campinas, no. 4, p. 239-247, dezembro de 1984. (Revista do Departamento de Teoria Literária, IEL, UNICAMP).

CAMPOS, Haroldo de. Octávio Paz e a Poética da Tradução. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 jan 1987, p. B3-B-5.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e Outras Metas*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48: Da Tradução como Criação e como Crítica.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e Outras Metas*: 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 232-255: Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira.

DINIZ, Thaís F. N. *Os Enleios de Lear: da Semiótica à Tradução Cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 1994 (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

FAIRCLOUGH, Norman. Discourse and text: linguistic and intertextual analysis within discourse analysis. In: *Discourse & Society*, vol. 3(2), p. 193-217, 1992.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª edição, rev. e amp. (4ª impressão). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, S. A. , 1986.

GREENBLAT, Stephen. *Possessões Maravilhosas: O Deslumbramento do Novo Mundo*. Trad. De Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham and London, 1995.

HUET, Marie-Helene. *Monstrous Imagination*. Cambridge/Massachusetts, London/England: Harvard University Press, 1993.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. 3rd edition. London and New York: Routledge, 1993.

MILLER, J. Hillis. The Critic as Host. In: Bloom, Harold et al. *Deconstruction and Criticism*. New York: The Seabury Press, Inc., 1979. p. 217-253.

MIX, Miguel Rojas. Los Monstruos: mitos de legitimación de la conquista?. In: PIZARRO, Ana (org) *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993. Vol. 1, p. 124-150.

NORRIS, Christopher. *Derrida*. 2nd impression. London: Fontana Press, 1989.

PERPÉTUA, Elzira D. *Solos e Litorais da Escrita: Uma Leitura de Marginais*. Belo Horizonte: PUC/MG, 1993. (Dissertação, Tese de Mestrado em Literatura Brasileira).

VIEIRA, Else R. P. *Por uma Teoria Pós-Moderna da Tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 1992. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).