

Afinidades eletivas. Haroldo de Campos traduz os hispano- americanos

Gênese Andrade

Professora colaboradora do Departamento de Teoria Literária do IEL-Unicamp, pesquisadora e tradutora. Com Mestrado e Doutorado em Literatura Hispano-Americana na FFLCH-USP, atualmente realiza o Pós-Doutorado em Literatura Comparada no IEL-Unicamp. Autora de ensaios incluídos em livros e revistas especializadas, publicados no Brasil e no exterior. Organizadora de Oswald de Andrade, *Feira das Sextas* (Globo, 2004); co-organizadora de *Un diálogo americano: modernismo brasileiro y vanguardia uruguaya (1924-1932)* (Universidad de Alicante, 2006).

PALABRAS-CLAVE

tradução literária, Haroldo de Campos, Julio Cortázar, Lezama Lima, Octavio Paz, Severo Sarduy.

KEYWORDS

literary translation, Haroldo de Campos, Julio Cortázar, Lezama Lima, Octavio Paz, Severo Sarduy.

RESUMEN

Neste ensaio, apresentamos algumas traduções de autores hispano-americanos realizadas por Haroldo de Campos e mostramos como elas dialogam com sua obra crítica e criativa. Abordamos também o papel que essas traduções ocupam na recepção no Brasil da obra dos escritores focalizados: Lezama Lima, Severo Sarduy, Julio Cortázar e Octavio Paz.

ABSTRACT

This essay presents translations of Hispanic-American works by Haroldo de Campos and analyses their relations with his literary criticism and his creative works. It also discusses the role of these translations in the Brazilian reception of these writers: Lezama Lima, Severo Sarduy, Julio Cortázar and Octavio Paz.

*Tudo isto é somente o testemunho do carinho
micrológico que empenhei na transcrição
de seu grande e resplandecente poema em minha
brasileira e camoniana língua portuguesa, e da
alegria que me dá vê-lo cantar em meu idioma
com suas lúcidas e amorosas sílabas de beleza.*

Haroldo de Campos, Carta a Octavio Paz,
20 abr. 1981 (Paz e Campos, 129)

EM ENTREVISTA CONCEDIDA EM 1988, Haroldo de Campos declara: “Não sou tradutor profissional. Dedico-me, como poeta, à tradução dos poetas que me interessam” (Nóbrega e Giani, 64). Essa afirmação deixa muito claro o lugar a partir do qual atua. A tradução é para ele “uma operação de leitura” (Campos, 1991, 120), “uma forma privilegiada de leitura crítica” (Paz e Campos, 184), sempre associada a suas atividades de crítica e criação.

O foco de Haroldo ao traduzir está, por assim dizer, nessa produção, e não na recepção das obras. Não há dúvidas de que, ao estudar, traduzir e incorporar autores estrangeiros em sua produção criativa, contribui para a divulgação da obra deles no Brasil; mas não é esse seu objetivo primeiro. Considerando o tradutor um “leitor-autor” (Campos, 1989a, 89), parece concentrar-se apenas nisso, embora também leve em conta a tradição na qual a tradução se insere, bem como o diálogo com a produção contemporânea referente ao novo contexto.

Haroldo jamais se refere ao fato de que, com suas traduções, permite aos brasileiros que não dominam línguas estrangeiras lerem obras em outros idiomas. Suas publicações são quase sempre bilíngues, acompanhadas de notas, muito esclarecedoras também para quem conhece o idioma de partida. Tudo indica que para ele a tradução não substitui o texto original; ambos convivem e a tradução pode ser vista como intertexto ou paródia, “canto paralelo” (Campos,

1977a, 191), “paramorfismo” (Paz e Campos, 91), “*recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” (Campos, 1989a, 35).

Em “*Post Scriptum. Transluciferação mefistofáustica*”, Haroldo chega a inverter a relação entre original e tradução: “[...] no limite de toda tradução que se propõe como operação radical de transcrição, faísca, deslumbra, qual instante volátil de culminação usurpadora, aquela miragem de converter, por um átimo que seja, o original na tradução de sua tradução” (Campos, 1977a, 180).

No mesmo texto, diferencia “traduções mediadoras” e “traduções medianas” – “traduções comuns, ‘naturais’, destituídas de um projeto estético radical” – da “tradução de poesia”. As *mediadoras* “outra coisa não visam senão à útil tarefa de auxiliar a leitura do original, como uma espécie de dicionário portátil ou léxico arrazoado *ad hoc*”. As *medianas* “procuram intermediar de maneira média, guardando da aspiração estética apenas as marcas externas de um dado esforço de versificação (a medida métrica) e de um deliberado empenho rítmico (a rima terminal, consoante)” (Campos, 1977a, 184). Já o *tradutor de poesia* “é um coreógrafo da dança interna das linguagens, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado dialeticamente) não como meta linear de uma corrida termo a termo, sineta pavloviana de retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel” (Campos, 1977a, 181).

Considerando o texto de partida e a *recriação*, dirá: “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (Campos, 1989a, 34). Para ele, a tese da intraduzibilidade de textos criativos engendra a possibilidade da *recriação*, sendo esta o avesso da tradução literal (Campos, 1989a, 34-35). De tudo isso, vem o termo “*transcrição*”, e a tradução se converte para ele na contraparte da criação poética. Haroldo descarta a fidelidade semântica como camisa-de-força da tradução em prol da função poética jakobsoniana.

Quanto à seleção dos autores e obras traduzidos, esclarece: “a tradução poética

[...] supõe uma escolha, orientada por um projeto de leitura, a partir do presente de criação, do ‘passado de cultura’. É um dispositivo de atuação e atualização da ‘poética sincrônica’” (Paz e Campos, 184). Em várias ocasiões, informa que seu contato com escritores, que invariavelmente se converte em duradouras amizades, sempre passa por “afinidades de natureza crítico-estética” (Campos, 1997, 10).

É neste contexto que devem ser consideradas as traduções de diversos idiomas que realizou ao longo da vida: operação de leitura e crítica, em diálogo com sua obra criativa, inseridas no âmbito de uma poética sincrônica, relacionadas ao estabelecimento de um *paideuma*, potencialmente obras de invenção em que a função poética predomina sobre o aspecto semântico, e feitas por sua própria escolha, não sob encomenda nem por exigência de sua atividade docente.

Haroldo deve ser um dos poucos tradutores brasileiros que não se dedicou a essa atividade atendendo a encomendas de editores e/ou para complementar sua renda, como sempre foi o caso de vários de seus colegas escritores, alguns seus contemporâneos. Ao contrário, algumas traduções foram realizadas por sugestão sua, tendo também às vezes sugerido o tradutor, pois não lhe interessava traduzir todo tipo de texto. Haroldo sempre revelou interesse em fazer “tradução de poesia ou, por extensão, de textos literários análogos em complexidade pelo alto teor de informação estética de sua linguagem” (Paz e Campos, 181). Por isso, não traduziu ensaios, por exemplo.

No que concerne ao âmbito hispânico, embora o espanhol seja apenas uma das muitas línguas pelas quais se aventurou, o lugar que o idioma ocupa no conjunto de sua obra é de grande destaque.

Haroldo aprendeu espanhol no ensino médio, quando aluno do Colégio São Bento, nos anos 1940, onde o castelhano e suas literaturas constituíam disciplina obrigatória durante dois semestres. O primeiro contato então se deu mediante o *Manual de espanhol (Gramática, História, Antologia)*, de Idel Becker, publicado pela Editora Nacional, de São Paulo, em 1945 (Campos, 1997, 9).

Ao longo dos anos, formou uma ampla Coleção Hispano-Americana, que hoje integra sua biblioteca, depositada na Casa das Rosas, a qual contempla as seguintes áreas: história, filosofia, cultura, artes e letras. Quanto à literatura, além das obras literárias propriamente, o acervo constitui-se de textos teóricos, histórias da literatura, antologias, ensaios gerais e específicos sobre estilos de época, temas, autores e obras. Embora predomine o relativo à literatura pré-colombiana, o Barroco, as vanguardas, a literatura de invenção (ou obra aberta) – alguns dos grandes temas que Haroldo perseguiu ao longo da vida –, a literatura hispano-americana é contemplada das origens à atualidade. Quase todos os exemplares apresentam anotações, revelando a leitura atenta realizada, que se registra também nos ensaios que abrangem o tema comparativamente à literatura brasileira – “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”, “*Sanscreed latinized: the Wake in Brazil and Hispanic America*”, “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* –, bem como naqueles dedicados a autores específicos, como Julio Cortázar, Octavio Paz, Severo Sarduy e outros.

Além de constituir essa coleção, Haroldo realizou intercâmbios com cerca de vinte escritores e ensaístas hispano-americanos seus contemporâneos, relações que ficaram registradas tanto em seus ensaios e traduções como naqueles realizados pelos hispano-americanos sobre sua obra, e em uma imensa epistolografia. Somam-se ainda as traduções e os ensaios de e sobre poetas com os quais não teve contato pessoal. Considerando as relações dos literatos brasileiros com os hispano-americanos, os dados aqui apresentados fazem de Haroldo de Campos uma personalidade só comparável a Mário de Andrade e Manuel Bandeira.

Mário de Andrade, no entanto, teve maior atuação como crítico, e não como tradutor, praticamente não saiu do Brasil, teve sua relação com os intelectuais vizinhos mais restrita ao âmbito epistolar, excetuando-se os escritores dos quais pôde se aproximar quando passaram pelo país, e só publicou umas

poucas críticas sobre eles em jornais, majoritariamente sobre literatura argentina (Antelo; Artundo). De qualquer forma, sua coleção hispano-americana, formada por livros, revistas, catálogos e recortes, impressiona, especialmente se considerarmos as possibilidades de acesso à literatura estrangeira à época e o contexto de produção e circulação das obras.

No caso de Manuel Bandeira, os intercâmbios realizados com os hispano-americanos foram quantitativamente pequenos e sua dedicação à cultura vizinha esteve mais ligada à atividade docente do que ao âmbito criativo ou a um projeto cultural. Em sua correspondência com Mário de Andrade, Bandeira menciona vários autores do grupo Martín Fierro da vanguarda argentina. Nos anos 1920, corresponde-se com Ildefonso Pereda Valdés, escritor uruguaio que esteve em contato com outros brasileiros também. Manuel Bandeira foi professor de Literatura Hispano-Americana na Universidade do Brasil, atual UFRJ, de 1943 a 1956. Publicou, em 1949, *Literatura hispano-americana* e, em 1951, pela editora mexicana Fondo de Cultura Económica, um *Panorama de la poesía brasileña*. É muito curioso que, em seu *Itinerário de Pasárgada*, de 1954, não mencione como se deu sua aproximação da língua espanhola nem suas relações com os vizinhos hispânicos. Refere-se, apenas de passagem, entre seus *Poemas traduzidos*, de 1945, à tradução que fez de um poema de Rubén Darío, embora tenha vertido também textos da freira mexicana Sórora Juana Inés de la Cruz (Andrade, 2006).

Haroldo, em compensação, circulou amplamente pelos países hispano-americanos, Estados Unidos e Europa, traduziu vários escritores pelos quais se interessou, sendo que alguns deles se tornaram seus amigos e mantiveram contato com ele durante longos anos, e publicou quase tudo o que produziu.

É a partir de 1968 que Haroldo traduz literatura hispano-americana. As traduções que realizou foram divulgadas, via de regra, inicialmente em publicações periódicas, para depois serem incluídas em livro. A primeira delas, de

poemas de Paz, que seria feita a pedido de Celso Lafer, como veremos mais adiante, se constituiu em exceção. Todas as demais foram feitas por sua iniciativa, e provavelmente tiveram sua publicação viabilizada graças ao contato que Haroldo teve com editores, os quais sempre confiaram em seu conhecimento permanentemente atualizado e em sua apreciação certa e antecipadora da literatura estrangeira.

De um total de doze escritores hispano-americanos que Haroldo se dedicou a traduzir, vamos focalizar neste ensaio apenas quatro: Lezama Lima, Severo Sarduy, Julio Cortázar e Octavio Paz. A escolha se deve ao importante papel desses diálogos no conjunto da obra de Haroldo, bem como à relevância que teve no cenário cultural brasileiro e latino-americano a tradução dessas obras para o português do Brasil.

Não é nosso objetivo analisar as traduções realizadas por Haroldo, mas sim abordar suas relações com esses escritores, sua contribuição para a recepção da obra deles no Brasil e apontar como as traduções que fez dialogam com sua própria produção.

PRESENÇA/AUSÊNCIA: LEZAMA LIMA

de acordo com os estudos realizados até o momento, consideramos que a primeira tradução de literatura hispano-americana publicada por Haroldo é a de “*La prueba del jade*”, em 1971. Trata-se de um poema de Lezama Lima incluído na antologia *Órbita de Lezama Lima*, organizada por Armando Álvarez Bravo e publicada em Havana em 1966. A tradução de Haroldo integra seu ensaio “Barroco em trânsito”, estampado no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, de 28 de março de 1971, depois recolhido, com o título “Uma arquitetura do Barroco”, no livro *A operação do texto*, de 1976.

Nesse texto, Haroldo traça um percurso do Barroco, ou do “barroquismo”,

ao longo da história da literatura, a partir da escolha e tradução de poemas. Em suas próprias palavras: “Este percurso do Barroco é uma pérgula debuxada ao longo da história e que a recolhe numa figura circular, espiralada, não como sucessão linear de eventos, mas como tropismo de formas que se entrespelham” (Campos, 1976, 139). Partindo de Lícofron, poeta de Alexandria do século III a.C. – segundo Haroldo, precursor de Góngora, de Mallarmé e de Joyce (Campos, 1976, 140) –, passa pelo poeta chinês Li Shang-Yin, do século IX d.C., Góngora, Mallarmé, Sousândrade, Lezama Lima e termina com Décio Pignatari.

Diz sobre o poeta cubano:

De Lezama Lima (n. em 1910), patriarca *habanero*, autor de *Paradiso* (1966), traduzi um poema que apareceu pela primeira vez na antologia *Órbita de Lezama Lima*, também de 1966. *Paradiso* é um dos momentos mais altos da prosa latino-americana atual, cuja linha de frente de invenção está ainda por ser descoberta entre nós [...]. “A prova do jade” parece extraída da matéria-prima do *Paradiso*: uma divagação lírico-metafísica de José Cemí ou uma parábola misteriosa de Oppiano Licario, fechando-se em si mesma, imprevisível, súbita, como uma estatueta chinesa num oratório crioulo (Campos, 1976, 144).

Como ocorre poucas vezes, Haroldo não se dedica a comentar a tradução realizada, as dificuldades surgidas e as escolhas feitas, tanto porque seu foco aqui é o Barroco, e não a operação tradutora, quanto porque, especialmente no caso do poema de Lezama, trata-se de um texto complexo, mas com poucas soluções possíveis na passagem de uma língua a outra. Isso fica evidente ao compararmos sua tradução com a realizada por Josely Vianna Baptista, publicada em *Caribe transplatino*, em 1991, e constatarmos poucas divergências.

A escolha desse poema antecipa alguns temas da obra de Haroldo. A leitura sincrônica do Barroco será um dos eixos de sua obra. O interesse em traduzir textos com forma complexa é tema de reflexão em “Da tradução como criação

e como crítica”, texto de 1962. À cultura chinesa, Haroldo se dedica durante anos, reunindo as transcrições em *Escrito sobre jade*, publicado pela Tipografia do Fundo de Ouro Preto em 1996, título que também remete ao poema de Lezama. O fascínio pelo elemento simbólico que participa tanto da cultura oriental como da pré-colombiana (o jade, sincretizado por Lezama) é retomado por Haroldo em sua criação poética: “A morte vestida de verde-jade”, poema publicado pela primeira vez na *Folha de S. Paulo*, de 13 de dezembro de 1999, e incluído em *Entremilênios*, de 2009, é também uma espécie de delírio, com elementos simbólicos, em estilo neobarroco, que evoca um fato autobiográfico.

Em carta a Octavio Paz, sem data, mas provavelmente do fim de outubro de 1968 ou do início de 1969, Haroldo já menciona o livro do qual extrai o poema: “Tenho também em mãos, recebida com dificuldade de Cuba, uma *Órbita* de Lezama Lima” (Paz e Campos, 111). O exemplar que integra sua biblioteca traz a data de 1968, acompanhando dedicatória do organizador, Armando Álvarez Bravo.

Tudo indica que Haroldo não esteve em contato com Lezama Lima. Não sabemos, porém, se houve alguma tentativa frustrada de diálogo epistolar. Por ocasião da tradução do poema “*La prueba del jade*”, como ele próprio menciona no trecho destacado do ensaio, Haroldo já conhecia a obra monumental *Paradiso*. Encontramos em sua biblioteca o exemplar da edição de 1969, exaustivamente anotado, com uma dedicatória datada desse mesmo ano, cujo autor não pudemos identificar. Essa obra é citada também no ensaio coetâneo “*Superación de los lenguajes exclusivos*”, escrito originalmente em 1970 para integrar o volume *América Latina em sua literatura*, cuja primeira edição, em espanhol, data de 1972, e republicado posteriormente, com alterações, com o título “*Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*”¹. Mas Haroldo não

1. É com esse título que é incluído na edição brasileira de *América Latina em sua literatura* e publicado, em formato mais amplo, em volume individual. Cf. bibliografia, no final deste ensaio.

demonstra interesse em traduzir *Paradiso*, embora ressalte também nessa obra o aspecto barroco, ou neobarroco, e a “metaforização gongorina do cotidiano” (Campos, 1977c, 295).

Em outra carta a Octavio Paz, datada de 12 de julho de 1978, Haroldo menciona um projeto de livro dedicado a Lezama Lima a ser publicado pela Editora Perspectiva, que não se concretizou²: “livro-‘órbita’ que a coleção Signos pensa dedicar ao ‘etrusco da Havana Velha’” (Paz e Campos, 118).

A obra de Lezama Lima ganhará edições brasileiras somente a partir dos anos 1980. Em 1987, a Editora Brasiliense publica *Paradiso*, em tradução de Josely Vianna Baptista. Em 1988, a mesma editora lança *A expressão americana*, ensaios em tradução de Irlemar Chiampi. Em 1996, a Editora Ática traz *A dignidade da poesia*, ensaios em tradução de Josely Vianna Baptista, responsável também por traduzir os contos de Lezama, publicados pela Editora Iluminuras em 1993, com o título *Fugados*. Este último livro conta com apresentação de Haroldo, na qual rememora seu contato com a obra do escritor cubano e augura a tradução da poesia de Lezama por Josely, o que não se realizou até o momento³.

UT PICTURA POIESIS: SEVERO SARDUY

Ao comparecer à reunião do Pen Club realizada em Nova York em 1966, Haroldo de Campos conhece Severo Sarduy, Emir Rodríguez Monegal e Nicanor

2. Em uma entrevista que nos concedeu em 10 de julho de 2009, o professor Jacó Guinsburg, editor da Perspectiva, informou-nos que o projeto desse livro foi levado à editora por Haroldo e a tradução dos textos de Lezama Lima ficaria a cargo de Irlemar Chiampi. Porém, ele não se lembra exatamente por qual razão não chegou a ser publicado.
3. Josely traduziu apenas, além de “*La prueba del jade*”, mencionado, os poemas “*Llamado del deseoso*” e “*Un puente, un gran puente*” para a coletânea *Caribe transplatino*, organizada por Néstor Perlongher e publicada pela Editora Iluminuras em 1991, obra dedicada a Haroldo de Campos.

Parra, participando, com os dois últimos, da mesa-redonda “*Papel del escritor en América Latina*”. A partir daí, manterá uma longa amizade com todos eles.

Haroldo afirma ter entrado em contato com Sarduy devido ao interesse por seu romance *De donde son los cantantes*, de 1967, o qual menciona no ensaio já citado “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”. Desse romance, encontra-se em sua biblioteca um exemplar da edição publicada no México, pela editora Joaquín Mortiz, com dedicatória de Silviano, datada de setembro de 1969. Haroldo chegou a iniciar, com Jorge Schwartz, a tradução desse livro, a qual batizou como *Cantando seus males espantam*. Esse projeto de tradução foi continuado pelo professor e crítico argentino-brasileiro, e posteriormente passado a Josely Vianna Baptista, mas não foi concluído até o momento.

Foi de Haroldo a iniciativa de publicar, em português, os ensaios de Sarduy, reunidos sob o título *Escrito sobre um corpo* e lançados pela Editora Perspectiva em 1979. O exemplar que lhe pertenceu da edição em espanhol, publicada na Argentina em 1969 (a primeira edição é de 1968), encontra-se razoavelmente anotado. A edição brasileira, organizada por Haroldo, teve tradução de Ligia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. Conta não só com uma versão revista pelo autor do ensaio “Por uma ética do desperdício”, mas também com dois textos novos, como Haroldo informa em nota. Em seu texto introdutório ao volume, “No limiar do *Opus Sarduy*”, destaca a filiação do escritor cubano a Lezama Lima, sua relação com o Barroco e seu interesse pela pintura, elementos que os aproximam e que esses ensaios contemplam.

Encontram-se na biblioteca de Haroldo, as edições de *Cobra* em espanhol e em francês, ambas de 1972. Esta última, traduzida por Philippe Sollers e o autor, traz uma bela dedicatória espacializada de Sarduy: “*Para Haroldo, Córdoba, la boca obra, oro barroco áureamusarondinaalluvia: en tus manos lo entrego*”. A tradução brasileira, realizada por Gerardo Mello Mourão, da qual Haroldo possuiu um exemplar, é publicada em 1975. Não consta que ele tenha alguma

relação com essa publicação, nem mesmo com a tradução de *Colibrí*, realizada por Sieni de M. Campos, lançada pela Editora Rocco em 1989. Haroldo possuiu a edição em espanhol dessa obra, publicada em 1984, dedicada pelo autor: “*Para Haroldo milagroso traductor de Pound, inventor de otra noche de tinta, la admiración de Severo*”.

Em 1986, quando Sarduy vem ao Brasil, Haroldo publica traduções dos sonetos “Morandi” e “Rothko”, de sua autoria, na *Folha de S. Paulo*, ambos extraídos da coletânea *Un testigo fugaz y disfrazado*, de 1985. Na conferência “*Poesía bajo programa*”, realizada na Universidad Internacional Menéndez Pelayo, nas Ilhas Canárias, em 1991, Sarduy refere-se a sua incursão pelo soneto como uma possibilidade de renovação e invenção a partir de formas fixas, citando experiência semelhante realizada pelos poetas concretos paulistas.

Já Haroldo diz especificamente sobre os poemas escolhidos para traduzir: “se distinguiam pela apropriação de uma temática pictórica marcadamente construtivista (do figurativismo elementarizado e geométrico de Morandi ao estruturalismo monocromático de Rothko) através de lances estudadamente interruptos de sintaxe e de uma fulgurante metáfora de enlaces semânticos” (Campos, 1999, 17-18). Considera, borgeanamente, que suas transcrições desses poemas são traduções de traduções: “travestimento (em português brasileiro) de um outro travestimento (o da cena muda pictural de objetos e de vazios em isomorfo cenário verbal hispano-cubano)” (Campos, 1999, 18). Exceto esses versos e outros três poemas, a poesia de Sarduy não foi traduzida no Brasil até hoje⁴.

As relações do escritor cubano com as artes plásticas são conhecidas. Além de ter dedicado ensaios ao tema, dialogado com pintores e publicado textos em catálogos, estudou artes plásticas na Escola do Louvre e realizou pinturas, que foram expostas no Museo Reina Sofía, na Espanha, em 1998. Haroldo também

4 Josely Vianna Baptista traduziu três sonetos de Sarduy para *Caribe transplatino*, obra citada.

teve intensa relação com as artes plásticas: dedicou ensaios à arte barroca, a artistas seus contemporâneos e ainda escreveu poemas inspirados em obras de arte e artistas como Aguilar, Maria Bonomi, Fiaminghi, Tomie Ohtake e outros. Vários desses poemas estão reunidos em *A educação dos cinco sentidos*, de 1985, em *Crisantempo*, editado em 1998, e em *Entremilênios*, publicado em 2009.

O diálogo entre Haroldo e Sarduy ficou documentado em uma numerosa correspondência, ainda inédita, mantida até a morte do escritor cubano, em 1993.

VERSÕES DO JOGO: JULIO CORTÁZAR

Em 1967, Haroldo publica no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, no dia 30 de julho, “O jogo da amarelinha”, estudo pioneiro no Brasil sobre *Rayuela* de Julio Cortázar, o qual envia ao autor, juntamente com alguns números da revista *Invenção*. Assim, começam a se corresponder e se inicia uma grande amizade entre eles, que dura até a morte do escritor argentino. Encontram-se pela primeira vez em Paris, em 1969. Em 1973 e em 1975, Cortázar vem ao Brasil.

Quando lê e escreve sobre *Rayuela*, livro publicado em 1963, Haroldo já conhecia *Los premios*, de 1960. Os exemplares dessas obras encontrados em sua biblioteca estão datados por ele: *Los premios*, de julho de 1966, *Rayuela*, de março de 1967, registros da data de aquisição dos mesmos. Ambas estruturadas em torno do jogo – uma do jogo de azar, outra da amarelinha, brincadeira infantil – e norteadas pelo acaso, essas obras de Cortázar merecem a atenção de Haroldo, especialmente *Rayuela*, já então interessado na revolução da linguagem, na obra aberta e na reflexão metalinguística que a constitui. Embora não se proponha a traduzir *Rayuela*, não deixa de mencionar essa obra nos ensaios já citados dos anos 1970 e 1980, destacando seu caráter revolucionário, aproximando-a de *Tres Tristes tigres*, de *Guillermo Cabrera Infante*, e de *Paradiso*, de Lezama Lima, publicados pouco depois da obra de Cortázar.

A tradução de *Rayuela* em português aparece apenas nos anos 1980. Realizada por Fernando de Castro Ferro, é publicada em 1983 pelo Círculo do Livro, em 1985 pela Abril Cultural e em 1987 pela Civilização Brasileira, estando hoje em torno da décima edição por esta última editora.

Em 1972, Haroldo de Campos traduz dois poemas de Cortázar: “*Tombeau de Mallarmé*” e “*Éventail pour Stéphane*”, que serão incluídos, sob o título geral “Quase-colofón. Uma invenção de Morelli: Mallarmé selon Cortázar”, em *Valise de cronópio*, de 1974, reunião de ensaios de Cortázar publicada pela Editora Perspectiva, por indicação de Haroldo, organizada por este e Davi Arrigucci Jr., com tradução dos ensaios a cargo de João Alexandre Barbosa e Davi Arrigucci Jr.

Os poemas de Cortázar que Haroldo seleciona para tradução evidenciam mais uma vez a afinidade central entre ele e o autor de *Rayuela*: ambos são herdeiros de Mallarmé. Tais poemas dialogam com outros do próprio poeta francês: o primeiro, com “*Tombeau*”; o segundo, com “*Éventail de Mme Mallarmé*”. Cortázar refere-se a “*Tombeau de Mallarmé*” como uma paráfrase-homenagem, em seu livro *La vuelta al día en ochenta mundos*, de 1967. O exemplar desse livro que pertenceu a Haroldo se encontra exaustivamente anotado. Aí Cortázar afirma sobre a tradução: “*Terreno equívoco y apasionado donde se pasa de la versión a la invención, de la paráfrasis a la palingenesia*” (Cortázar, 1967, 171), definição que se aproxima do conceito de “transcriação”, e que Haroldo destaca em seu exemplar. Depois de rememorar sua experiência de tradutor, o autor de *Rayuela* afirma sobre o poema “*Tombeau de Mallarmé*”:

Creí entender que sólo la forma más extrema de la paráfrasis podía rescatar en español el misterio de una poesía impenetrable a toda versión (verifiquenlo los escépticos); vencí el temor al pastiche y una noche en un café de la calle San Martín, alto de caña seca y cigarrillos, vi hacerse la primera versión de este poema sin aceptarlo demasiado como mío (Cortázar, 1967, 171).

Haroldo mimetiza Cortázar ao classificar sua transcrição, em um datiloscrito, como “paráfrase perífrase”, ou “periparáfrases” referindo-se às versões dos dois poemas tanto em outro datiloscrito como na publicação. Mais uma vez aqui, como no caso dos poemas de Lezama Lima e Sarduy, Haroldo não faz comentários sobre o processo de tradução.

Também por indicação de Haroldo, a Editora Perspectiva publica – na Coleção Signos, dirigida por ele –, *Prosa do observatório*, de Julio Cortázar, com fotos tiradas pelo autor e tradução de Davi Arrigucci Jr., nome também sugerido por Haroldo. Dentro do exemplar que integra sua biblioteca, encontra-se uma carta de Ugné Karvelis – então companheira de Cortázar – dirigida à Editora Perspectiva, datada de Paris, 24 de maio de 1974, na qual agradece o envio do contrato e informa seu encantamento e o de Cortázar com a edição.

Em 1978, a revista *Através*, n. 2, publica “Álibi para uma contraversão”, de Haroldo, comentário sobre a tradução de “*Zip sonnet*” de Julio Cortázar, acompanhado pelo poema em formato bilíngue. Aí apresenta esclarecimentos sobre algumas opções feitas na transcrição, especialmente a alteração de rimas consoantes para toantes, pois não lhe foi possível manter a forma original, e o deslocamento de um adjetivo de um verso para outro, em benefício da medida, da sonoridade e da reversibilidade do texto, que pode ser lido de cima para baixo ou de baixo para cima, mimetizando o movimento do zíper. Na última estrofe, ao traduzir “*obstinado hacedor de la poesía*” por “refator contumaz desta poesia”, transfere a metalinguagem para o âmbito da tradução. Consideradas ainda outras liberdades tradutórias, a transcrição se evidencia, mais do que em qualquer outro trabalho, como canto paralelo: o soneto apresentado em formato bilíngue, com versos do original e da tradução alternados, cria a impressão de um diálogo ou canto para duas vozes, sendo praticamente impossível optar pela leitura em uma das línguas de cada vez.

Tendo recebido a tradução e seus comentários, Cortázar transforma Haroldo

em personagem de *Un tal Lucas* – publicado em Madri, pela Editora Alfaguara, em 1979 – no episódio “*Lucas, sus sonetos*”. Aí conta a história de um sonetista que escreve um soneto reversível, o qual é traduzido por seu amigo Haroldo de Campos, “*a quien toda combinatoria semántica exalta a niveles tumultuosos, razón por la cual pocos días después Lucas vio con maravillada estupefacción su soneto vertido al portugués y considerablemente mejorado*” (Cortázar, 1979, 190). Além de reproduzir o poema e sua tradução, traz ainda os comentários de Haroldo sobre a operação tradutora vertidos ao espanhol, por Lucas/ Cortázar, considerando que “*parafraseaban sus propias dificultades a la hora de escribirlo*” (Cortázar, 1979, 192). Assim, a reversibilidade se estende também para as posições de autor/ tradutor, e a apropriação do soneto por Haroldo tem como contrapartida a apropriação dos comentários sobre o processo de transcrição por Cortázar.

Curiosamente, Haroldo não recebeu o primeiro exemplar desse livro enviado por Cortázar, que registra o fato na dedicatória, datada de fevereiro de 1982, inscrita em outro exemplar, que finalmente chega a seu destino: “*Para Haroldo, que nunca recibió mi primer envío, estas páginas donde está presente para mi alegría*”. A edição brasileira de *Um tal Lucas* é publicada em 1982, pela Nova Fronteira, em tradução de Remy Gorga, filho.

O interesse pelo lúdico, pela forma complexa, pela obra aberta que desde o início aproximou Haroldo e Cortázar reaparece nesse episódio. Cortázar apresenta o jogo e Haroldo se sente instigado a participar dele. O soneto reversível, cuja tradução magistralmente espelha, multiplica-se ainda em uma ficção em prosa. Autor e tradutor se convertem em personagens de uma breve história metalinguística e autobiográfica.

CONSTELAÇÕES: OCTAVIO PAZ

Para ilustrar um artigo seu, Celso Lafer solicita a Haroldo de Campos que

traduza poemas de Octavio Paz. Assim, em 1968, Haroldo entra em contato com a obra do poeta mexicano e lhe envia uma carta, datada de 24 de fevereiro, dando início ao diálogo entre ambos. Nessa carta, além de pedir esclarecimentos sobre o significado de alguns vocábulos nos poemas “*Las palabras*” e “*Animación*” (este pertencente ao conjunto intitulado “*Lección de cosas*”), Haroldo faz uma breve apreciação da obra de Paz a partir da leitura, que havia acabado de realizar, dos poemas de *Libertad bajo palabra* e da edição francesa de *El arco y la lira*, especialmente de seu epílogo: “Os signos em rotação”.

Os poemas mencionados e outros do mesmo livro traduzidos por Haroldo foram publicados em 1972, em *Constelação. Pequena antologia*, edição artesanal com introdução e tradução de Haroldo de Campos, e xilogravuras de João Pinheiro, apresentados em formato bilíngue: “*Arcos*”, “*Destino del poeta*”, “*Duermevela*”, “*Alba de la victoria*”, “*Frente al mar*”, “*Retórica*”, “*Misterio*”, “*Espiral*”, “*Escrito con tinta verde*”, “*El día abre la mano*”, “*Piedra nativa*” (fragmento), “*Lección de cosas*”, “*En Uxmal*”, “*Piedras sueltas*”, “*Las palabras*”, “*Escritura*”, “*Trabajos del poeta*” (fragmento), “*Hacia el poema (Puntos de partida)*” e “*El río*”. Esses versos contemplam as duas vertentes que, na carta mencionada, Haroldo aponta na poesia de Paz: “poemas breves, despojados, que têm a ver com o haicai e a sintaxe de montagem” e “poemas metalinguísticos” (Paz e Campos, 96).

Embora, em sua resposta à primeira carta de Haroldo, Paz lhe sugira traduzir algo mais recente, já que quer se dedicar a seus escritos, *Libertad bajo palabra* não se constitui em uma obra menor ou que deva ser desconsiderada. Ao contrário, o autor revisitou-a durante toda a sua trajetória. No mesmo ano de 1968 em que se inicia a correspondência, esse livro ganha sua terceira edição, e é bastante reescrito, como ocorrerá ainda nas quatro reedições que a sucederão (Andrade, 2000).

Em carta a Paz, sem data, mas provavelmente do fim de 1968 ou início de 1969, Haroldo informa-lhe do interesse de Jacó Guinsburg em publicar, na coleção Debates, uma coletânea de ensaios do escritor mexicano (Paz e Campos,

110). *Os signos em rotação*, livro de ensaios de Octavio Paz, organizado por Celso Lafer e Haroldo de Campos, com tradução de Sebastião Uchoa Leite, é publicado em 1972 pela Editora Perspectiva. Inclui o texto “Constelação para Octavio Paz”, de Haroldo, e traduções de poemas de Paz por Haroldo – material publicado em *Constelação* –, e também ensaios de Celso Lafer e Sebastião Uchoa Leite.

É apenas em 1978 que Haroldo comunica a Paz seu projeto de traduzir *Blanco*, obra de 1966. Embora a carta em que apresenta a ideia não tenha sido publicada, a resposta do poeta mexicano, sim, é conhecida, datada de 17 de junho: “Comove-me sua ideia de traduzir *Blanco* e de publicá-lo acompanhado de nossa correspondência de 1968 e de alguns textos mais” (Paz e Campos, 115). Haroldo responde, em 12 de julho: “Recebi com muita alegria sua carta e sua anuência a meu projeto de livro-antologia, centrado em *Blanco*, e acrescido de nossa correspondência de 1968” (Paz e Campos, 117).

Essa tradução será concluída somente em 1981, quando Haroldo, então no Texas, conta o fato a Paz, em carta datada de 9 de fevereiro: “Finalmente o tenho, no meu português brasileiro – transcripturado/transcapturado (quase... quiçá? minha *hybris*, minha pena...) o seu mexicastelhanochamejante *Blanco*. Três anos, quase, depois do meu primeiro projeto [...]” (Paz e Campos, 119). Haroldo celebra o fim da empreitada com o poema “Translatio”, dedicado a Paz na mesma carta, que depois será rebatizado como “Transblanco”, em cuja última estrofe lemos: “tomei a mescalina de mim mesmo/ e passei esta noite em claro/ traduzindo *Blanco* de Octavio Paz” (Paz e Campos, 120).

Paz envia uma entusiasmada resposta a Haroldo, datada de 26 de março, depois de ter lido a tradução:

Li e reli sua admirável tradução. Estou de fato comovido. Não só é muito fiel mas, ainda, por vezes, o texto português é melhor e mais conciso do que o espanhol. Você conseguiu recriar não só o sentido do poema, mas também o movimento. Quanto ao ritmo, que é

o mais difícil de traduzir, o grande obstáculo com que nos defrontamos nós todos, tradutores de poesia: até onde posso julgar, parece-me que você conseguiu reproduzir a polimetria do original. Também é notável – outra proeza – que você tenha encontrado as equivalências das aliterações, paronomásias e outros ecos verbais (Paz e Campos, 121).

Porém, levanta algumas questões, o que permite a Haroldo justificar longamente suas opções, em carta datada de 20 de abril, da qual extraímos o trecho que constitui a epígrafe deste ensaio.

Em 1986, a Editora Guanabara publica *Transblanco*, que inclui a tradução do poema *Blanco* de Octavio Paz, por Haroldo de Campos, a correspondência dos poetas sobre essa tradução, prefácio de Emir Rodríguez Monegal, ensaio de Julio Ortega, outros poemas de Paz traduzidos por Haroldo: os publicados em *Constelação*, em 1972, e ainda “Petrificada petrificante”, que integra o livro *Vuelta*, de 1976. Todos os poemas são publicados em formato bilíngue. Pouco antes, em maio de 1985, em um evento realizado no Anfiteatro de Convenções da USP, Paz – em visita a São Paulo – e Haroldo fazem uma leitura pública do poema e sua tradução, precedida de comentários do poeta mexicano sobre a concepção e a estrutura de *Blanco*, oportunidade ímpar de evidenciar a preocupação de Haroldo em manter as correspondências em todos os sentidos⁵.

Sobre a escolha de *Blanco*, Haroldo afirma:

Nesse poema longo, de 1966, vi a culminação de sua poesia (sem prejuízo da importância que tem o percurso poético de Paz antes e depois desse texto-limite). *Blanco*, por um lado, representava a retomada da tradição mallarmaica na poesia hispano-ameri-

5. O evento foi transmitido pela Rádio USP no programa *Vamos Ler*, produzido por Marcello Bittencourt, cuja edição se encontra disponível no endereço eletrônico: <http://www.radio.usp.br/programa.php?id=2&edicao=051107>.

cana (do Vallejo de *Trilce*, do Huidobro de *Altazor*, do Gironde de *En la masmédula*); por outro, a superação do dispositivo retórico tardo-nerudiano, da poesia enquanto espontaneísmo inspirado, em prol de uma poesia crítica, que resgata a metáfora de sua fácil carnadura discursiva e a repensa em termos de combinatória lúdica e dinamismo estrutural (Paz e Campos, 185).

Cabe ressaltar que Haroldo traduziu também *Un coup de dés* de Mallarmé e versos das obras mencionadas de Vallejo e Gironde, constituindo-se a tradução de *Blanco* no ápice dessa trajetória.

Nos anos 1990, Haroldo se dedica a “*La guerra de la dríada o vuelve a ser eucalipto*”, poema de Paz publicado em *Árbol adentro*, de 1987, cuja análise apresenta na conferência “Eucalipse: o belo ocultamento”, no dia 3 de julho de 1990, no Curso de Verão promovido pela Universidad Complutense de Madrid. O texto da conferência, acompanhado pela tradução do poema, é incluído na segunda edição aumentada de *Transblanco*, de 1994.

A partir dos anos 1980, outros poemas de Paz de *Libertad bajo palabra* foram traduzidos por Horácio Costa e seus livros de ensaios tiveram várias edições em português, mas já não intermediadas por Haroldo. Essas traduções saíram pelas seguintes editoras: Guanabara, Nova Fronteira, Paz & Terra, Perspectiva e Siciliano.

Sem dúvida, *Blanco* não só é um dos mais significativos poemas de Paz, como a obra mais emblemática do diálogo que estabeleceu com Haroldo. Além dos aspectos já mencionados que a caracterizam, queremos destacar ainda sua relação com *Rayuela*. Ambas as obras têm em comum os seguintes pontos: permitem vários percursos de leitura; trazem instruções prévias de leitura dadas por seus autores; exigem do leitor um manuseio especial do objeto-livro; são obras metalinguísticas ao mesmo tempo que tematizam a relação amorosa; incorporam elementos específicos da cultura dos países dos quais seus autores

são originários; têm estrutura aberta e ao mesmo tempo são circulares, com o fim remetendo ao começo.

Provavelmente foram esses elementos em separado, ou a combinação de todos eles, que exerceram tanto fascínio sobre Haroldo e de alguma maneira determinaram não só que ele estivesse permanentemente interessado na obra de seus autores, como também que estabelecesse com eles um frutífero diálogo intelectual e uma duradoura amizade. *Blanco* e *Rayuela* são obras refletidas em *Galáxias*. Embora também reúna os elementos acima destacados, a obra-prima de Haroldo não foi influenciada por elas, pois já havia sido iniciada quando ele se deparou com aqueles livros. *Galáxias* foi escrita entre 1963 e 1976, embora tenha sido publicada em livro apenas em 1984. Trata-se de obras contemporâneas, escritas sob a influência comum de Mallarmé, cujos autores se cruzaram, se aproximaram e se converteram em leitores uns dos outros não por mero acaso, mas por afinidades e convergências.

CONFLUÊNCIAS

Os diálogos aqui apresentados contemplam duas linhas de força da obra de Haroldo de Campos: o Barroco/ Neobarroco e a linhagem mallarmeana. É o Barroco/ Neobarroco que norteia sua relação com Lezama Lima e Severo Sarduy, enquanto a linhagem mallarmeana o aproxima de Julio Cortázar e Octavio Paz. Mas não se trata de vertentes isoladas, pois na própria obra de Haroldo elas estão entrelaçadas.

As relações de Haroldo com esses escritores hispano-americanos se estruturaram em torno de quatro elementos: correspondência, tradução de poemas, ensaio sobre o autor, sugestão de coletânea de textos do autor a ser publicada no Brasil – não necessariamente nessa ordem. Apenas no caso de Lezama Lima não houve correspondência e o projeto de edição de textos não se concretizou,

embora tenha existido. A tradução de Haroldo dos poemas de Lezama Lima e Paz, e as traduções de ensaios de Paz e Cortázar intermediadas por ele foram as primeiras publicações da obra desses autores no Brasil. A tradução de ensaios de Sarduy intermediada por Haroldo, embora não seja a primeira da obra do escritor cubano entre nós, é a única de seus ensaios até hoje⁶.

Os autores aqui destacados também se dedicaram, como Haroldo, à tradução⁷. Cortázar traduziu do inglês e do francês, entre outros, Jean Cocteau, Benjamin Péret, Jules Supervielle, Edgar Allan Poe. Além da passagem de *La vuelta al día en ochenta mundos*, citada, Cortázar se refere ao ofício do tradutor em sua correspondência com Lezama Lima. Tendo intermediado a tradução de *Paradiso* para o inglês, diz ao escritor cubano, em carta datada de 16 de agosto de 1970, na tentativa de tranquilizá-lo sobre a demora e as dúvidas do tradutor Gregory Rabassa: “*ten paciencia porque también yo soy traductor, como sabes, y te aseguro que es un oficio infernal apenas se pone un pedacito del corazón en lo que se hace*” (Cortázar, 2000, vol. III, 1411). Em outra carta, datada de 16 de outubro de 1969, alude à angústia de se ver traduzido, que só o desconhecimento da língua de chegada alivia:

Acabo de darle un largo informe sobre ti a un gran editor sueco, [...]. No le arriendo la ganancia, dicho sea de paso, al desventurado sueco que tenga que traducir Paradiso; pero en esos países la ventaja es que no conociendo esa lengua, como me imagino, te quedarás tan tranquilo; en todo caso es lo que me ha ocurrido a mí al recibir Rayuela en polaco. Uno mira

6. O professor Jacó Guinsburg informou-nos, na entrevista citada, que havia planos de publicar, pela Editora Perspectiva, e também por intermédio de Haroldo, o livro *Barroco*, de Sarduy; porém, como o escritor cubano adoeceu e veio a falecer, a publicação acabou não se concretizando.
7. Encontramos, na biblioteca de Haroldo, a seguinte tradução, realizada por Lezama Lima: Saint-John Perse. *Lluvias*. Trad. José Lezama Lima. Córdoba: Las Ediciones de Dianus, 1985. Ed. bilingue; quanto a Sarduy: Marina Tsvietáieva, *Tres poemas mayores. Poema de la montaña. Poema del fin. Carta de año nuevo*. Ed. e apres. Elizabeth Burgos. Trad. Elizabeth Burgos, Lula Díaz e Severo Sarduy. Versão Severo Sarduy. Madri: Hiperión, 1991. Ed. bilíngue.

el volumen como si fuera un ladrillo, y lo pone en la biblioteca; no deja de ser un alivio, al fin y al cabo (Idem, 1362-3).

Já Octavio Paz, como Haroldo, traduziu Mallarmé, Ezra Pound, e.e. Cummings, William Carlos Williams, Matsuo Basho, Li Po, Tu Fu e Wang Wei, entre outros. Reuniu vários poemas traduzidos em *Versiones y diversiones*, de 1974, livro do qual enviou um exemplar ao amigo brasileiro com a seguinte dedicatória: “A Haroldo de Campos, *Espejo de Traductores, con el afecto de su amigo que lo admira*”. Dedicou-se a refletir sobre o tema em *Traducción: literatura y literalidad*, de 1971. Aí se refere a duas modalidades de tradução: a “literal” ou “servil” e a “literária”, compreendendo a primeira duas formas “não-rigorosas” – a “tradução explicativa” e a “paráfrase” – e a segunda, duas “formas rigorosas” – a “tradução metafórica” e a “tradução metonímica”, diferenciação que se aproxima da apresentada por Haroldo entre “traduções mediadoras”, “traduções medianas” e “tradução de poesia”, que citamos na parte inicial deste ensaio. Igualmente, a formulação de Paz “*El texto original jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua; no obstante, está presente siempre porque la traducción, sin decirlo, lo menciona constantemente o lo convierte en un objeto verbal que, aunque distinto, lo reproduce*” (Paz, 1971, 14) ecoa a ideia do “canto paralelo” de Haroldo. Finalmente, Paz, ao defender a tradução de poesia feita por poetas – “*la traducción poética [...] es una operación análoga a la creación poética, sólo que se despliega en sentido inverso*” (Paz, 1971, 20) – apresenta concepção semelhante à da transcrição haroldiana.

Feitas essas aproximações, saltam aos olhos não só a solidez da reflexão de Haroldo sobre o processo de tradução, apresentada inicialmente em “Da tradução como criação e como crítica”, em 1962, portanto antes dos demais, mas também o imenso prazer, e não angústia, que essa atividade lhe proporciona, como está explícito no trecho que escolhemos como epígrafe deste ensaio: “da

alegria que me dá vê-lo cantar em meu idioma com suas lúcidas e amorosas sílabas de beleza” (Paz e Campos, 129).

Também não por acaso, e sim por afinidades, esses escritores hispano-americanos já se conheciam nos anos 1960 e Haroldo acaba por perpassar essas relações. Sarduy foi um dos principais leitores e críticos da obra de Lezama Lima. Como apontamos, Haroldo, ao entrar em contato com Paz, já possuía o livro de Lezama e já conhecia a obra de Cortázar, citados na mesma carta mencionada (Paz e Campos, 111). Em correspondência a Lezama datada de julho de 1968, por sua vez, Cortázar conta-lhe sobre o entusiasmo de Paz com os concretistas brasileiros, entre eles Haroldo, e lhe recomenda a leitura de *Blanco* (Cortázar, 2000, vol. 11, 1250). Caberá a Cortázar, juntamente com Lezama, a responsabilidade pela edição de *Paradiso* livre de erros, publicada no México em 1968, da qual Haroldo possuiu um exemplar (reedição de 1969) que leu entusiasticamente, como mencionamos.

Esses dados confirmam as afinidades às quais Haroldo se refere como norteadoras de suas relações e que terminam por constituir sólidas amizades. Sem dúvida, personalidades com vidas atribuladas e vivendo tão distantes não poderiam ter sustentado correspondência e amizade tão duradouras nem teriam demonstrado tanto afeto recíproco se não houvesse uma convergência significativa de pensamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Gênese, “*Libertad bajo palabra, un libro-palimpsesto*”. *Fundación. Anuario de la Fundación Octavio Paz*. 2 (2000): 59-87.
- _____, “Epílogo. Encontros e desencontros de letras”. *Un diálogo americano: modernismo brasileiro y vanguardia uruguaya (1924-1932)*. Org. Pablo Rocca e Gênese Andrade, Alicante: Universidad de Alicante, 2006. 283-312.

- Antelo, Raúl, *Na ilha de Marapatá. Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- Artundo, Patricia, *Mário de Andrade e a Argentina: Um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. Trad. Gênese Andrade. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2004.
- Bandeira, Manuel, *Itinerário de Pasárgada. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990. 33-102.
- Campos, Haroldo de, "Da tradução como criação e como crítica" (1962). *Meta-linguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 31-48.
- _____, "O jogo da amarelinha". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1967.
- _____, "Barroco em trânsito". *Suplemento Literário, O Estado de S. Paulo*, 28 mar. 1971. Republicado com o título "Uma arquitetura do Barroco". *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. 139-150.
- _____, "Preliminares a uma tradução do *Coup de Dés* de Stéphane Mallarmé". Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. *Mallarmé*. 1972. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____, "Quase-colofón". Julio Cortázar, *Valise de cronópio*. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. 253-254.
- _____, "*Post Scriptum*. Transluciferação mefistofáustica". *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1977a. 179-209.
- _____, *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977b.
- _____, "Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana". *América Latina em sua literatura*. Org. César Fernández Moreno, São Paulo: Perspectiva, 1977c. 281-305.
- _____, "Sanscreed latinized: the Wake in Brazil and Hispanic America", *Tri Quarterly*. 38 (1977d): 54-62.

- _____, “Álibi para uma contraversão”. *Através*. 2 (1978): 104-105.
- _____, “No limiar do *Opus Sarduy*”. Severo Sarduy, *Escrito sobre um corpo*. Org. Haroldo de Campos. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979. 7-9.
- _____, “Da razão antropológica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (1980). *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 231-255.
- _____, *Galáxias*. São Paulo: Ex Libris, 1984.
- _____, *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____, “Da tradução à transfuncionalidade”. *34 Letras*. 3 (1989a): 82-101.
- _____, *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989b.
- _____, “Apresentação”. José Lezama Lima, *Fugados*. Trad. e posf. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1993. 9-13.
- _____, *Três (re)inscrições para Severo Sarduy*. 1995. 2a ed. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999.
- _____, “Português y español: dialogismo necesario”. Trad. Juan Malpartida. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 570 (1997): 7-14.
- _____, *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____, *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- Caribe transplatino. Poesia neobarroca cubana e rioplatense*. Org. Néstor Perlongher. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991. Ed. bilíngue.
- Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org. Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: IEB; Edusp, 2000.
- Cortázar, Julio, *Los premios*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- _____, *Rayuela*. 4a ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- _____, *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1967.
- _____, *Prosa do observatório*. Fotos. Julio Cortázar. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- _____, *Valise de cronópio*. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____, *Un tal Lucas*. Madri: Alfaguara, 1979.
- _____, *Cartas 1964-1968*. 3 volumes. Ed. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- Lezama Lima, José. *Órbita de Lezama Lima*. Intr., sel. e notas. Armando Álvarez Bravo. La Habana: Col. Órbita, 1966.
- _____, *Paradiso*. México: Era, 1968.
- _____, *Fugados*. Apres. Haroldo de Campos. Trad. e posf. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- Nóbrega, Thelma Médici e Giani, Giana M.G., “Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução”. *Trabalhos em Linguística Aplicada*. 11 (1988): 53-65.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- _____, *Constelação. Pequena antologia*. Intr. e trad. Haroldo de Campos. Xilogravuras João Pinheiro. Rio de Janeiro: s.e., 1972a. Ed. bilíngue.
- _____, *Os signos em rotação*. Org. e rev. Celso Lafer e Haroldo de Campos. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972b.
- _____, Org. e Trad. *Versiones y diversiones*. México: Joaquín Mortiz, 1974.
- Paz, Octavio e Campos, Haroldo de, *Transblanco*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. 2a ed. São Paulo: Siciliano, 1994.
- Sarduy, Severo, *De donde son los cantantes*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- _____, *Escrito sobre um corpo*. Org. Haroldo de Campos. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____, *Un testigo fugaz y disfrazado. Sonetos/ Décimas*. Barcelona: Edicions del Mall, 1985.
- _____, *Poesía bajo programa*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1991.