

O texto (anti)poético de Nicanor Parra e a tradução estética

Gloria E. Riveros F. Strapasson¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: O contínuo debate entre tradutores, investigadores e estudiosos da tradução sobre a tradução literária e a possibilidade de tradução é indubitável e inesgotável. Nosso interesse como tradutores literários e/ou estudiosos da tradução literária nos convoca para um olhar mais atento e reflexivo sobre o processo tradutório, especialmente, quando se trata do texto poético. Haroldo de Campos, Umberto Eco, Paulo Rónai, Julio Plaza y José Paulo Paes são alguns dos nomes importantes que têm contribuído enormemente para o debate e a reflexão da tradução poética. A tradução poética se diferencia pelo seu alto valor hermenêutico, e é por esse motivo que o maior desafio se encontra em redobrar nossa atenção no momento da tradução, sobretudo, quando encaramos a sua estética, o jogo de rimas e ritmos que desencadeiam múltiplas interpretações. O presente artigo oferece uma reflexão sobre o tradutor e os desafios que enfrenta, particularmente, em relação à tradução da (anti) poesia do (anti)poeta chileno Nicanor Parra.

Palavras-chave: Tradução. Interpretação. Recriação.

Nicanor Parra's (anti) poetic text and the aesthetic translation

Abstract: It is undoubtful that the present debate among translators, researchers, and scholars in the field of translation, concerning literary translation and its possibilities of translations, is endless. Our interest and concern, as literary translators, have led us to give a more attentive and reflexive look over this topic, especially when it is about the poetic text. Haroldo Campos, Umberto Eco, Paulo Rónai, Julio Plaza and Jose Paulo Paes are a few important names who have enormously contributed to the debate and reflexion on the poetic translation. Poetic translation is particularly different for its hermeneutic value, and hence, the biggest challenge is concerned with its sign which implies a bigger effort when translating its style; the play of rimes and rhythm- which together- enhances multiple interpretations. The present article aims to offer a reflexion about the translator and the challenges of poetic translation, especially, the translation of the (anti)poetry by the Chilean (anti) poet Nicanor Parra.

Keywords: Translation. Interpretation. (Re)creation.

El texto (anti)poético de Nicanor Parra y la traducción estética

Resumen: El continuo debate entre traductores, investigadores y estudiosos de la traducción sobre la traducción literaria y su posibilidad de traducción es indudable e inagotable. Nuestro interés como traductores literarios o estudiosos de la traducción literaria nos ha convocado para realizar una mirada más atenta y reflexiva sobre el proceso de traducción, especialmente cuando se trata de un texto poético. Haroldo de Campos, Umberto Eco, Paulo Rónai, Julio Plaza y Jose Paulo Paes son algunos nombres importantes que han contribuido enormemente en el debate y la reflexión de la traducción poética. La traducción poética se diferencia por su alto valor hermenéutico, y es por esto que el gran desafío yace en el redoblar nuestra atención en la traducción, especialmente, cuando nos enfrentamos a su estilo, al juego de rimas y ritmos que desencadenan múltiples interpretaciones. El presente artículo ofrece una reflexión sobre el traductor y los desafíos a los que se enfrenta, especialmente en relación con la (anti)poesía del (anti)poeta chileno Nicanor Parra.

Palabras claves: Traducción. Interpretación. Recreación.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina e docente efetiva do Instituto Federal Catarinense, campus Videira. E-mail: gloriastrapasson@gmail.com . Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3455-3151>.

Em nossa experiência enquanto tradutores e/ou estudantes dos Estudos da Tradução, sempre nos vimos enfrentando a pergunta “O que é a tradução?” e frente a termos como “(in)fidelidade” e “(in)tradutibilidade”. À respeito da pergunta, ela surge porque, de uma maneira ou de outra e constantemente, vemo-nos frente à autocrítica, ao resultado da nossa atividade tradutória, a um certo e secreto descontentamento das nossas escolhas, principalmente, quando se trata do texto estético. Enquanto leitores da obra literária todos – diria sem exceção – temos sido afetados pela tradução. Muitas das obras que marcaram nossa infância, nossa adolescência e que nos tocam enquanto adultos, obras que conformam a nossa herança cultural são traduções. Ademais, permitimos que nossas crianças e adolescentes também sejam igualmente afetados por elas.

Este desprezioso texto, que de maneira alguma pretende trazer uma verdade sobre o que é a atividade tradutória, deseja estabelecer um diálogo entre as teorias da transcrição propostas pelo poeta e tradutor concretista brasileiro Haroldo de Campos através dos artigos reunidos no livro *Haroldo de Campos, tradutor e traduzido*, organizado pelos professores, tradutores e estudiosos da tradução Andréia Guerini (Universidade Federal de Santa Catarina), Simone Homem de Mello (Casa Guilherme de Almeida) e Walter Carlos Costa (Universidade Federal do Ceará). Juntam-se ao debate a semiótica interpretativa proposta por Umberto Eco, exposta em seu livro *Obra aberta*; as reflexões sobre os aspectos culturais, teóricos e práticos da tradução enquanto arte propostas por José Paulo Paes; a reflexão sobre a tradução sógnica de Julio Plaza, em *Tradução Intersemiótica*; as reflexões sobre os desafios da tradução poética de Paulo Rónai, contidas em *Escola de tradutores e A Tradução vivida*; as reflexões aliadas às contribuições do crítico literário Iván Carrasco e as reflexões sobre o isomorfismo de Walter Benjamin. A partir dessa base teórica, pretendo construir reflexões a respeito da possibilidade tradutória da (anti)poética do (anti) poeta chileno Nicanor Parra.

A possibilidade de uma tradução (anti)poética

É consenso entre os que exercem a atividade tradutória que ela é um labor complexo, repleto de desafios e impasses, de soluções acertadas, satisfatórias e de outras nem tanto. Na tradução da obra poética, em especial, o desafio ainda é maior. Os Estudos da Tradução nos colocam diante do impasse da tradutibilidade ou intradutibilidade do poema, o quanto ela permite ou não “transferi-la” para uma outra realidade cultural e linguística para afetar, da mesma forma, outros sujeitos. No poema, a palavra, sua matéria-prima, transcende seu significado formal. O jogo de sentidos, ritmos, formas e estruturas

são capazes de elaborar e veicular uma outra mensagem, é o que torna a tradução poética, certamente, um terreno para lá de escorregadio.

Mas, então, surgem-me duas questões que considero relevantes para este debate. Primeiro: o que se compreende por tradução poética? E em segundo: de quemaneira poder-se-ia construir uma tradução poética?

Em primeiro lugar, antes do fato tradutório, da atividade de traduzir concretamente, a obra literária, em especial, coloca-nos diante da leitura minuciosa e atenta, convidando-nos para o trabalho interpretativo de ver e identificar intenções e movimentos textuais que, muitas vezes, o leitor desatento não percebe. Portanto, me parece que a primeira tradução é nossa, que é resultado da nossa aproximação como texto. Sem dúvida, o conhecimento do autor, da sua obra, da própria obra, a época em que ela se desenvolveu, os contextos históricos que a afetaram são elementos ou informações que nos auxiliam na chegada ao texto literário, mas, muito também, fica a cargo da nossa sensibilidade, o *tête-à-tête* dos elementos que constroem e sustentam a obra.

Em *Obra aberta*, livro de autoria de Umberto Eco, publicado em 1962, o autor afirma que as obras de arte contêm uma mensagem de natureza ambígua, ou seja, são permeadas por muitos sentidos contidos em um único significante (ECO, 2015, p.24). Na obra poética, essa ambiguidade é uma particularidade do interesse do poeta, construí-la se constitui em seu principal objetivo. Em poucas palavras, a ambiguidade pode ser compreendida como o mecanismo que suscita o leitor a desvendar no conjunto das palavras e efeitos do texto poético, os plurisignificados. É esse aspecto que torna a poética uma obra aberta. Nos termos de Eco, no interior da obra poética a cadeia de formas invoca “(...) à mobilidade de perspectivas, à múltipla variedade das interpretações” (ECO, 2015, p. 97). Por outro lado, é importante observar que mesmo que a obra se abra a muitos sentidos, ela não é capaz de criar infinitas possibilidades. Eco menciona que “(...) há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor” (ECO, 2015, p. 71). No projeto antipoético, iniciado em *Poemas y antipoemas*, de 1954, do poeta chileno, Nicanor Parra, percebemos com nitidez a maneira proposital como ele conduz o leitor e o torna seu cúmplice nesse espaço de contradiscurso lírico. Para tal, o jogo de palavra, entre a palavra formal e a popular, a disposição dos versos, as rimas, os elementos intertextuais e culturais, a ironia, o sarcasmo, a paródia tecem um texto que captura o leitor/ouvinte para colocá-lo dentro do jogo, para tomar um lugar na construção dos sentidos das mensagens veiculadas nos (anti)poemas. É no texto poético que poeta e leitor se encontram na mesma experiência. Parra é reconhecido na literatura chilena e hispano-americana como aquele

que coloca em crise o cânone literário. Iván Carrasco, destacado crítico literário chileno, menciona que:

La puesta en crisis y ruptura de los modelos canónicos de la literatura y del discurso mediante las estrategias de la parodia, la distorsión, la reproducción en serie, la mezcla, fusión o hibridaje de los textos y géneros dominantes y estables de la tradición, las variadas modalidades de transtextualidad, interculturalidad e intermedialidad, etc., han roto o debilitado la naturaleza y los tipos de los textos conocidos, han diluído los límites y abierto las fronteras entre ellos. (CARRASCO, 2003, p. 9)²

Essa ruptura que resulta da experimentação poética de Parra desentruva uma série de desdobramentos que, apesar da aparente simplicidade dos elementos textuais utilizados pelo (anti)poeta, externam enorme complexidade. Em *Chistes para desorientar a la poética poesía*, Parra, de maneira bastante agressiva, critica a poesia e os poetas do Chile. Nesse breve poema de uma estrofe e nada mais, podemos observar o jogo de sentidos que o antipoeta constrói, alcançar entendimento dependerá de quão envolvido e ativo o leitor está.

En la Poesía Chilena
Existen pavos reales y pavos irreales
- A que grupo pertenece usted?
Al del medio
(PARRA, 2011, p. 129)

Assistimos a uma exposição e a um diálogo direto com o leitor/ouvinte. Nele, há uma clara crítica ao status da poesia chilena, classificando os poetas, os do cânone: Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, entre outros, e os que estão no meio poético sem maiores reconhecimentos, entre os quais se encontra Parra. Os primeiros são comparados a “*pavos reales*”, que vertido ao português, resume-se ao um único termo, “pavões”, designando uma ave vistosa e imponente pelas suas longas e chamativas penas.

Por outro lado, os termos acompanhantes, “*real*” e “*irreal*”, também contribuem com a construção do sentido, pois separam intencionalmente o que é “verdadeiro” e “falso”, ou seja, os poetas e os pseudopoetas. Ao mesmo tempo, o termo “*pavo*” designa o “peru”, ave doméstica considerada menos chamativa em relação a seus parentes e cuja

² A crise do cânone à qual Carrasco se refere se destaca ao longo dos vários projetos literários desenvolvidos por Parra entre os anos 1950 a 2000, entre os quais podemos destacar como verdadeiros desmanches do cânone literário se encontram os *Quebrantahuesos* (1952), *Artefactos* (1972), *Sermones y predicas del Cristo de Elqui* (1977 e 1978), *Ecopoemas* (1982 e 1983); *Chistes para desorientar a la poética poesía* (1983) e *Discursos de sobremesa* (2006).

carne é apreciada em festividades como o Natal, conforme os costumes americanos. A partir da ótica da linguagem popular, o termo assume outra interpretação e, a depender do tom, pode ser observado, inclusive, como um xingamento, neste caso em específico, o termo identifica um indivíduo “abobalhado”, “ridículo”, eventualmente, “distraído”. O (anti)poeta, para encerrar sua crítica, olha para o leitor, encarando-o e logo pergunta-lhe diretamente, “*A qué grupo pertenece usted?*” e a voz do leitor se apresenta e responde: “*Al del médio*”, ou seja, não faz parte de grupo algum, nem dos que brilham e nem dos que não brilham, colocando-se como um sujeito sem lugar de reconhecimento e assumindo-se como um sujeito comum que faz parte da tribo. A crítica agressiva de Parra, sem dúvida, incomoda uma parte importante da sociedade acadêmica e intelectual chilena quando ironiza e convida o leitor/ouvinte a ser parte dessa crítica, um leitor/ouvinte que participa ativamente do esquema textual pois reconhece, claramente, o jogo proposto por Parra e identifica seus destinatários.

Os mecanismos de sugestividade, conforme Umberto Eco, apresentam-se manifestamente na obra parriana. As intenções do (anti)poeta conduzem seus leitores/ouvintes na direção desejada. Isso se dá tanto pelas denotações quanto pelas conotações presentes. Através dos mecanismos humorísticos e paródicos, Parra, deixa entrever os múltiplos sentidos que se tecem para causar uma provocante tensão em quem o escuta/lê, os atos de palavra escolhem seu alvo e se disparam, como diria Federico Schopf³, à queima-roupa. Umberto Eco assegura que:

[...] o receptor é levado não somente a individuar para cada significante um significado, mas a demorar-se sobre o conjunto dos significantes (nesta fase elementar: degusta-los enquanto fatos sonoros intenciona-los enquanto “matéria agradável”). Os significantes remetem também – se não, sobretudo – a si mesmos. A mensagem surge como *autorreflexiva*. (ECO, 2015, p. 110)

Na referencialidade de informações, determinadas pelas condições culturais e histórico contextuais, a (anti)poética parriana nos desloca emotivamente. Sua ambiguidade nos permite acessar outras informações e despertar outro(s) sentir(es). Cabe perguntar-se por qual motivo Parra e seus antipoemas são reconhecidos pelo seu público leitor/ouvinte como parte da cultura popular chilena. Talvez isso se explique porque a ironia, o sarcasmo, o humor, o trocadilho são elementos constitutivos da cultura popular chilena.

³ Importante crítico literário chileno. Escritor e largo conhecedor da obra de Nicanor Parra e Vicente Huidobro. Um dos seus principais ensaios intitula-se “Del vanguardismo a la antipoesía”, considerado uma referência para os estudos da poética chilena.

Os antipoemas são criações estéticas que se encontram na memória de cada chileno, que reconhece os tons, os afetos, as (in)diretas dadas pelo antipoeta. A dinâmica dos sentidos convida o leitor/ouvinte à experimentação múltipla das experiências estéticas propostas pela (anti)poesia, que a cada leitura, sempre nos surpreende com renovadas e inusitadas mensagens e imagens.

A ambiguidade como elemento primordial que sustenta a obra parriana, torna a (anti)poesia uma obra aberta. Nos termos de Eco:

“(…) em certas poéticas, uma intenção de abertura *explicita* e levada até o limite extremo: uma abertura que não se baseia exclusivamente na natureza característica do resultado estético, mas nos elementos mesmos que se compõem em resultado estético” (ECO, 2015, p. 121).

Os significados, aparentemente uníssonos, vencem-nos em renovadas imagens que cobram e aprofundam sentidos.

Paulo Rónai, ilustrativamente, referindo-se aos sobreavisos de Weightman ao tradutor, aponta os riscos ou as confusões que podem surgir entre o modismo e a imagem individual designada pelo texto estético. Adverte que quando a imagem do autor é uma criação, o intérprete precisará mantê-la presente, enquanto que a imagem que já faz parte do patrimônio linguístico de uma comunidade, ou seja, está na mentes das pessoas, deve ser substituído por outro modismo que se apresenta como possibilidade e evitar o risco de incorrer em falsas imagens (RÓNAI, 2012, P. 18). Isso demonstra a dificuldade de se traduzir a arte poética cujos intentos ou esforços de realizar uma tradução literal impossibilitam uma tradução que revivifique o original.

Tendo em vista a complexidade da (anti)poética parriana, entendida como a demonstração das marcas identitárias, sejam locais ou nacionais, e o livre jogo das possibilidades expressivas da linguagem, que vão além do puro e do simplesmente anedótico, Julio Plaza, em *Tradução Intersemiótica*, publicado pela Editora Perspectivas em 2013, proporciona-nos reflexões sobre a linguagem e a função do signo, aspectos fundamentais para entendermos os processos interpretativos e tradutivos da obra estética, neste caso, da poética. O debate de Plaza se constrói a partir dos estudos realizados por Charles Peirce, que a partir de sua teoria linguística, assegura que a linguagem é a dimensão mediadora por onde o signo transita e o pensamento pode se formular.

Plaza, como artista e estudioso das novas mídias e da teoria da arte, afirmará que “(…) ao povoar o mundo de signos, dá-se um sentido ao mundo” (2013, p. 19). A partir dessa lógica, nós, homens, transitamos pelo mundo e imprimimos nossas marcas pelo

e através do signo. A realidade (i)material é permeada pelo pensamento que se expressa através do signo e que se serve da linguagem para ser conduzido.

Quando atendemos à constituição do signo, considera-se que é resultado das relações humanas, da comunidade. Ela, a comunidade, é que se encarrega de produzi-los e, ao mesmo tempo, vê-se afetada por eles. Portanto, o signo ganha uma dimensão coletiva e não individual. O papel do signo, conforme Plaza, é representar um objeto e só se consome quando se realiza na mente de alguém e é apreendido por outra pessoa, ou seja, se consome pela interpretação. (PLAZA, 2013, p. 20)

O signo apresenta e representa uma informação ou referente. Contudo, o signo enquanto estético, tende a ignorar esses aspectos de base para dar espaço a sua “(...) qualidade material, significante, e sua sintaxe que estabelece o objeto a ser representado e a qualidade de pensamento que pode ser concebido” (PLAZA, 2013,

p. 24). Nesse sentido, percebemos a possibilidade de tradução do texto estético, ou talvez o quanto o texto estético nos autoriza para sua transposição. Da perspectiva de Paulo Rónai, ao tratar da tradução dos textos literários, soma-se ao considerar que:

Há uma ligação intrínseca entre o pensamento e seu meio de expressão; sua inseparabilidade, embora nem sempre tão clara [...], verificasse a cada passo. O tradutor, ao procurar separá-los, atenta constantemente contra essa lei psicológica da linguagem. (RÓNAI, 2012, p. 16)

O tradutor precisa, cuidadosamente, atender ao fato de que os termos e frases estão alojados na consciência do leitor/ouvinte e que constituem sentido conforme ao contexto linguístico em que esses elementos agem. A tradução implica realocá-los em outro contexto cultural e linguístico. Nesse sentido, sempre haverá uma traição (RÓNAI, 2012, p. 14), porquanto a tradução da obra literária supõe não uma transferência, mas uma habilidosa metamorfose.

A arte poética é desafiadora pela palavra de sentido multidimensional. O poeta e tradutor brasileiro, Haroldo de Campos aborda os aspectos semióticos da tradução poética. Fortemente influenciado pela obra de Ezra Pound, dá origem à Teoria da Transcrição ou Tradução Criativa. Suas traduções de poemas de idiomas como o hebraico, chinês, grego, francês e russo, em períodos historicamente diferentes, surpreende-nos pela perspicácia de Campos em encontrar nesses textos potenciais infinitos de (re)criação que vão além do próprio termo e/ou da própria estrutura, estão nas “(...) qualidades lexicais, sonoras, visuais e rítmicas, que depois serão reinventadas e reescritas em português” (JACKSON, 2019, p. 5).

Haroldo de Campos encontra, inicialmente, base teórica em Albrecht Fabri e em Max Bense. O primeiro, teoriza sobre a noção da sentença absoluta, na qual a tradutibilidade da sentença seria resultado de sua deficiência, ou seja, a depender desse significado referencial sobre a informação estética. Já para o segundo, a intradutibilidade é resultado da fragilidade da informação estética porque não pode ser semanticamente interpretada, só pode ser decifrada a partir da forma como foi criada ou transmitida pelo artista.

A possibilidade de tradução da obra poética, conforme Haroldo de Campos, é a transcrição, inspirada na estética do *Make it new* de Pound – uma proposta tradutória inversa da tradução literal, apoiada na expressão *Traduttore/Traditore*, que busca a fidelidade ou a equivalência total – que resulta na ação de pareamento entre o texto original e a tradução. A transcrição observa com olhar atento a mancomunação das aliterações, as assonâncias, os ritmos, os efeitos sonoros, pois, é capaz de produzir tanto ou mais sentidos quanto o significado das próprias palavras. Nesse sentido, a função poética da linguagem, identificada pelo linguista russo Roman Jakobson, é de grande valia à construção da teoria da transcrição, uma vez que através dela o tradutor pode observar não só como o conteúdo é transmitido, mas como ele é especialmente expressado.

De acordo com Plaza, os constituintes tanto internos, referindo-se aos códigos, quanto externos, referindo-se à mensagem da linguagem poética, “(...) operam sob administração do eixo da similaridade: um signo se traduzindo em outro” (PLAZA, 2013, p. 27). A partir dessa perspectiva, a tradução do signo poético não se submete à tradução para ser simplesmente substituída por um outro signo, mas a tradução se traduz em um meio para ecoar em outra língua, comunicar ou se revelar de maneira similar. Na tradução poética pelo viés intersemiótico, não poderíamos esperar por uma tradução que sombreasse o texto poético de partida, as decisões e escolhas tradutórias são realizadas para criar ressonâncias que lembrem o original. A tradução inevitavelmente criará um outro original, o “(...) original e a tradução complementar-se-iam nas suas intenções por mediação do signo icônico” (PLAZA, 2013, p. 32). Dessa maneira, a similaridade se torna, para a tradução, o mecanismo de aproximação com o original.

Walter Benjamin, a respeito da tradução alemã, afirma que ela é realizada através de paralelismos das formas, a tradução não é mais uma simples imitação, mas se propõe a (re)criar pela língua de chegada e suas especificidades os efeitos do texto original, ou seja, uma tradução por isonomia (BENJAMIN, 2018, p. 100). Haroldo de Campos afirmara em sua obra *Metalinguagens e outras metas*, publicado em 1992 que:

[...] a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais reciclável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. (CAMPOS, 1992, p. 35)

Na perspectiva da transcrição, a tradução se torna uma tarefa de alto teor interpretativo, de leitura atenta que permita o mergulho consciente na obra poética. Trata-se de vê-la e escutá-la cuidadosamente. Para Campos, o tradutor é um coreógrafo dos aspectos sintáticos e semânticos das línguas. Só assim para dar vida a Pound, Mallarmé, Joyce, Dickson, entre outros grandes nomes da literatura mundial no meio literário brasileiro.

O tradutor, no seu labor, vê-se permanentemente limitado pelo jogo textual do poema, o que José Paulo Paes, fundamentando-se em Jean Cohen, lembrará ao trazer o conceito de “operadores poéticos” como elementos perturbadores “à estruturação lógica do discurso” como “processo circular de perda e recuperação de significados” (PAES, 1990, p. 37). Dessa maneira, a tradução poética não busca, e nem poderia buscar, transpor os significados conceituais expressos pelos operadores conceituais, uma vez que a poeticidade fica comprometida e ameaçada.

Nessa linha de pensamento, Paes (1990), compreende o poema como uma verdadeira equação verbal na qual a semântica do significado e do significante reunidos constituem a semântica integral do poema. A diferença verbal entre o poema fonte e o poema traduzido não impede a similitude do valor relativo, dos efeitos análogos. É nesse aspecto que a tradução poética é possível. Em toda tradução estética, o tradutor vê-se diante das perdas e dos ganhos, a questão é de que maneira é possível manter o vínculo poético entre ambos os textos, de partida e de chegada, ou seja, o espelhamento entre duas subjetividades linguísticas.

Na perspectiva haroldiana de interpretar o poema, de conhecer seus códigos e seus significantes, a obra parriana nos impõe seus desafios. Em *Chistes para desorientar a la policía poesia*, o (anti)poeta repete uma fórmula anteriormente efetuada em 1972, na qual compõe uma série de poemas em formato de cartões postais dentro de uma caixa, organizados aleatoriamente. Partindo do título da obra, o termo “*chiste*” já nos convoca para algo jocoso, mas, ao mesmo tempo, deixa aparente seu objetivo, o de escapar, “desorientar” à polícia de algo proibido, de algo que está fora da lei. Para Parra, a linguagem poética está em tudo, principalmente na fala popular, na expressão, na fala da tribo. A constituição poética é realizada a partir de elementos intertextuais, da presença de múltiplas vozes mediante estratégias ventríloquas, que aliadas à ironia e ao sarcasmo pretendem criticar pesadamente à sociedade literária, às instituições e seus representantes.

Certamente, traduzir Nicanor Parra supõe, nem de longe, uma tarefa fácil, considerando que seu *modus operandi* se realiza pela matéria linguística condensada que explode aos olhos e aos ouvidos do leitor/ouvinte, que diz muito com muito pouco. Ademais, o projeto (anti)poético se propõe a criar sempre algo novo a partir do já existente por meio de processos de reciclagem de muitos discursos que vivem na memória das pessoas ou que estão na memória passada: tudo se realiza pela e através da linguagem e da sua interpretação.

Diante disso, a leitura do original demanda do sujeito tradutor cuidado e observação. Segundo Julio Plaza, a leitura supõe a cognição e diálogo entre alguém que conhece – sua mente – e o objeto que está para se tornar conhecido (PLAZA, 2013, p. 34). O teórico define três níveis de leitura que asseguram que o tradutor construa seu projeto de tradução: i) em um primeiro momento, os sentimentos que despertam pela/na leitura do original; ii) em segundo, envolve a interpretação que resulta da leitura e que se traduz em experiência, ou seja, como reação do lido, e; iii) em terceiro, chega-se à síntese onde o tradutor identifica os “conflitos, atritos e roteiros ambíguos nos seus interpretantes” (PLAZA, 2013, p. 35). É nessas instancias leitoras que encontramos apoio para a tradução criativa, delas, o tradutor consegue esboçar, “reprogramar” os efeitos de sentido que pretende alcançar no seu projeto de tradução.

O original, enquanto texto estético, é reflexo de um determinado espaço-tempo e está circunscrito pelas condições de sua produção. Esses aspectos ganham relevância se considerarmos que o signo na obra representa objetos determinados por essa temporalidade, por esse motivo, apresenta incompletude. A tradução, argumenta Plaza, é resultado de interferências associativas de contiguidade e semelhança que se estabelecem na associação das formas e suas relações. Portanto, as interferências por contiguidade e por similaridade se organizam pela experiência do conjunto signatário da obra poética e pelas operações cognitivas, respectivamente. Traduzir criativamente, pode-se dizer que supõe engendrar e dar à luz outras formas estéticas, outras particularidades capazes de recriar uma outra experiência estética. O debate da tradução literária, entre os que a cultivam, é permanente e incansável. Não há fórmulas que nos orientem enquanto tradutores, mas o debate se torna sempre espaço de reflexão não unicamente pelas estratégias aplicadas à tradução, mas ao papel mediador que desempenhamos quando, intencionalmente, pretendemos aproximar culturas linguísticas distintas, ambas dotadas de uma herança histórico-cultural. Considero fundamental a valorização da tradução literária como possibilidade que se presta para tornar real o compromisso e o papel social da literatura como aquela que oferece aos seus leitores a aproximação a outras realidades literárias, como aquela

que abre caminhos para outras experiências literárias realizáveis pela diferença e não pela simples imitação do outro.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura: filosofia, teoria e crítica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 87-100. Tradução de João Barrento.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagens e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARRASCO, Iván. Discursos de sobremesa de Nicanor Parra y crisis del canon. *Revista Chilena de Literatura*, nº 62, 2003, pp. 05 – 23.

CARRASCO, Iván. Discursos de sobremesa de Nicanor Parra y crisis del canon. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago v. 2, n. 62, p. 5-23, abr. 2003. Disponível em: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1647/1527>. Acesso em: 24 out. 2022

ECO, Umberto. *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2015. Tradução Giovanni Cutolo.

GUERINI, Andrea; MELLO, Simone Homem de; COSTA, Walter Carlos (org.). *Haroldo de Campos: Tradutor e Traduzido*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JACKSON, David. A transcrição e o transcriador: Haroldo de Campos, coreógrafo de poesia. In: GUERINI, Andrea; MELLO, Simone Homem de; COSTA, Walter Carlos (org.). *Haroldo de Campos: Tradutor e Traduzido*. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 3 – 19.

PAES, José Paulo. *Tradução: A ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PARRA, Nicanor. *Nicanor Parra: Obras completas & algo más II (1975 – 2006)*, El paso del tiempo. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

