

HAROLDO DE CAMPOS E A TRADUÇÃO LITERÁRIA

Inês Oseki-Dépre
Universidade Aix-Marseille

Resumo: Haroldo de Campos soube como ninguém aliar a prática e a teoria de tradução literária. Partindo da “antropofagia”, erigida como palavra de ordem do modernismo (Oswald de Andrade), ele designou a tradução como a operação antropófaga por excelência. Aliando o pensamento de Walter Benjamin sobre a tarefa do tradutor à prática criativa de Ezra Pound, ele propõe uma teoria sobre a tradução literária como atividade crítica e transcriativa.

O objetivo dessa atividade constitui de um lado o enriquecimento do patrimônio literário brasileiro, a valorização da materialidade do signo tomada como ponto de partida da atividade transcriadora de outro. Sua bibliografia nesse sentido é impressionante: inúmeras são suas obras de transcrição (dos trovadores provençais, Dante, a Bíblia, passando por Homero até Ezra Pound, ou James Joyce).

Palavras-chave: Antropofagia, Tradução literária, Crítica, Transcrição.

Abstract: Haroldo de Campos knew in an outstanding way how to combine practice and theory of literary translation. Starting from the anthropophagy, erected as the modernism password (Oswald de Andrade), he designated the translation as the anthropophagous operation by excellence. Combining Walter Benjamin’s thinking about the translator’s task to the creative practice of Ezra Pound, he proposes a theory about literary translation as a critical and transcreation activity.

The purpose of this activity is, on the one hand, the enrichment of the Brazilian literary heritage, the valorization of the materiality of the sign taken as the starting point for the transcreation of another. His bibliography in this sense is immense: there are large quantities of his transcreational works (from the Provençal troubadours, Dante, the Bible and from Homer to Ezra Pound, or James Joyce).

Keywords: Anthropophagy, Literary Translation, Criticism, Transcreation.

I. Antropofagia e tradução

Em 2005, na pequena introdução do livro *De Walter Benjamin à nos jours*, comentava-se a diferença aporética da recepção na França e no Brasil do prefácio de Walter Benjamin (“A tarefa do tradutor”) publicado em 1926 com a sua tradução alemã dos “Quadros parisienses” de Charles Baudelaire.

Com efeito, nota-se que enquanto na França a recepção desse texto deu lugar a uma interpretação filosófica de tipo hermenêutico, tendo como consequência a valorização da tradução literalista (“traduzir palavra por palavra,” diz Derrida [27]), no Brasil, principalmente através da elaboração de Haroldo de Campos (via Pierce e Iser), ela sustentou uma poética do fazer.¹

Tentarei no presente ensaio articular as posições criativas do poeta com as premissas que as sustentam e que são oriundas do modernismo brasileiro, em particular das ideias de Oswald de Andrade a respeito da “antropofagia” e que Haroldo de Campos desenvolve no seu famoso artigo intitulado “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (*Metalinguagem & Outras Metas* 231). Nesse artigo, Haroldo de Campos propõe a tese segundo a qual a literatura brasileira nasceu “falando” barroco (não teve infância) e isso graças ao que o crítico chama, após Oswald de Andrade, de antropofagia, a ingestão da literatura estrangeira através da tradução.

Haroldo de Campos apoia sua demonstração na conceituação oswaldiana modernista exposta no poema “Poesia Pau-Brasil”²: a assimilação da espécie brasileira da experiência estrangeira reinventada em termos próprios e – acrescenta – com as “qualidades locais que dão ao produto um caráter autônomo conferindo-lhe a possibilidade de funcionar por seu turno em uma confrontação internacional como produto de exportação” (Campos, “Prefácio” 31).

Nesse sentido, o poeta barroco Gregório de Matos Guerra foi o primeiro antropófago brasileiro, traduzindo e recriando o que se fazia de mais original na Espanha e em Portugal nos séculos XVI e XVII (Camões, Garcilaso de la Vega). Desta forma, fica recusada a tese tradicional segundo a qual a literatura brasileira seria uma continuação da portuguesa, ela mesma formada a partir da literatura francesa, que é a tese oficial da história literária brasileira.

¹ De um certo modo, próximo nos enunciados mas não na prática, das teorias de Henri Meschonnic.

² O poema-manifesto escrito por Oswald de Andrade foi inicialmente publicado no jornal *Correio da Manhã*, edição de 18 de março de 1924.

De fato, é a Oswald de Andrade, poeta, crítico, grande figura do Modernismo brasileiro que se inicia com a Semana de Arte Moderna (1922), – evento que marcou o início da antropofagia como reivindicação literária e cultural brasileira –, que se deverá a formulação (teorização) da palavra de ordem: “Somente a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” – “Tínhamos a justiça: codificar a Vingança. A ciência: codificar a Magia. A antropofagia; transformação permanente do Tabu em Totem” (cf. *Metalinguagem & Outras Metas* 289).

Haroldo de Campos traduz a fórmula oswaldiana pelo “pensamento da devoração crítica do legado cultural universal”³, preocupado não somente com a definição da origem da cultura brasileira mas com a maneira que permitira essa “devoração”, ou seja, pela tradução, pois não se trata apenas de utilizar a intertextualidade (canibal) que é a relação com outros textos ou outras culturas, mas a de constituir um patrimônio literário próprio de alto nível.

Nesse sentido, a tradução será a operação determinada por dois objetivos: a tradução como crítica e como criação. Com efeito, enquanto poeta, ensaísta e crítico, a partir de seus pressupostos, ele propõe um paradigma que revoluciona os cânones diacrônicos tradicionais, que vão de Gregório de Matos até Caetano Veloso, para o domínio luso-brasileiro, mas que do mesmo modo vão até Homero, a Bíblia, os poetas da velha China e do velho Japão e que continuam com Dante, Mallarmé, Joyce, Pound, Cummings, todos traduzidos por ele, passando pelos brasileiros José de Alencar, Mário de Andrade, João Guimarães Rosa... e que engloba poetas e tradutores pois as duas atividades, poesia e tradução, são para ele, indissociáveis.

II. Tradução e teoria

Partindo do texto de Walter Benjamin, “A Tarefa do Tradutor”, Haroldo de Campos afirma que “na medida em que [o original] desonera [a tradução] da tarefa de transpor o conteúdo inessencial da mensagem e permite-lhe dedicar-se a uma outra empresa de fidelidade à forma” (Campos, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* 179), é o original que de certa maneira serve a tradução. De fato, para Walter Benjamin, a antiga oposição entre fidelidade e liberdade deve ser abolida pois a extrema fidelidade ao original fixa a tradução num estado da língua que será ultrapassado. Por outro lado, a liberdade, que caracteriza os

³ “A luta entre o que se poderia chamar de incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e de seu Tabu. O amor cotidiano e o *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sagrado. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A finalidade terrestre” (Campos, *Metalinguagem & Outras Metas* 270).

maus tradutores, privilegia o conteúdo e não a forma. O que vem corroborar a tese de Albrecht Fabri formulada na revista *Augenblick* (1958) segundo a qual “o essencial em arte é ser tautológico”, pois as obras de arte “não significam, mas são” (Campos, *Metalinguagem & Outras Metas* 31).⁴ E Walter Benjamin: “A tradução é uma forma” (Benjamin 255).

Por essa razão, segundo Fabri, o próprio da arte literária é a frase absoluta, aquela que “não tem outro conteúdo além da sua estrutura”, aquela “que não é mais do que seu próprio instrumento”, portanto intraduzível, na medida em que a “tradução supõe a possibilidade de separar o sentido e o signo”. O lugar da tradução seria assim “o desacordo entre o dito e o dito” (Campos, *Metalinguagem & Outras Metas* 32). A tradução mostra, segundo o crítico, o caráter menos perfeito ou menos absoluto (menos estético) da frase e é nesse sentido que ele afirma que “toda tradução é crítica”, pois “ela nasce da deficiência da frase”, “da sua insuficiência a valer por ela mesma” (32).

Max Bense completa essa ideia no mesmo número de *Augenblick* ao distinguir entre “informação documentária”, “informação semântica” e “informação estética” (32). A informação documentária reproduz algo de observável, uma frase empírica, uma frase registro.

Haroldo de Campos exemplifica: na frase *A aranha tece a teia*, a informação semântica ultrapassa a “documentária”, vai além do observado, acrescenta algo mais do que se pode observar na medida em que no exemplo “A aranha tece a teia”, pode-se acrescentar o critério de verdade (verdadeiro ou falso).

O poeta prossegue: ora, a informação estética transcende a semântica no que concerne “o imprevisível, a surpresa, a improbabilidade da ordem dos signos” (32). Assim no poema de João Cabral de Melo Neto

*A aranha passa a vida
tecendo cortinados
com o fio que fia
de seu cuspe privado*

estamos diante de uma “informação estética” (32).

A diferença entre esses três tipos de informação reside no fato de que a formulação do poeta não pode ser modificada, ela só pode ser codificada na forma elaborada pelo artista. E acrescenta: “A informação estética é, assim, inseparável de sua realização” (33).

⁴ Os pesquisadores Fabri e Bense são citados por Haroldo de Campos que não põe as páginas consultadas no seu ensaio.

Ainda em Max Bense: na informação estética, a redundância é mínima ou ausente: a informação estética é portanto inseparável de sua realização, o que a torna “intraduzível” (32).

Essa afirmação é corroborada pela famosa sentença de Roman Jakobson quando afirma que “a poesia é intraduzível. Só é possível a transposição criativa” (Jakobson 86). O que leva Haroldo de Campos a afirmar que:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de *isomorfia*⁵: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos, isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (*Metalinguagem & Outras Metas* 34)

Sobre a função crítica da tradução, Haroldo de Campos convoca o capítulo “*Criticism by translation*” do poeta Ezra Pound, considerado por ele como o “exemplo máximo de tradutor-re-criador” (35).

Nesse capítulo, Pound considera que a crítica possui duas funções cuja primeira consiste em tentar teoricamente antecipar a criação. A segunda função se baseia na escolha: “ordenação geral e expurgo do que já foi feito; eliminação de repetições...”; “a ordenação do conhecimento de modo que a geração seguinte possa o mais rapidamente encontrar sua parte viva e perca o menos tempo possível com questões obsoletas” (36). O que ressoa com seu lema “*Make it New*”, que significa dar nova vida ao passado literário válido via tradução (*Die Verjüngung* em Goethe).

Para melhor explicitar essa ideia, seria interessante aqui cotejar as traduções de Haroldo de Campos e de Ezra Pound da primeira parte (em forma de soneto) da *Canzone* de Guido Cavalcanti.

CANZONE (Guido Cavalcanti, 1259-1300)

*Donna mi prega, – perch’eo voglio dire
D’un accidente – che sovente – è fero
Ed è sì altero – ch’è chiamato amore:
Sì chi lo nega – possa ‘l ver sentire!*

*Ed a presente – conoscente – chero,
Perch’ io no spero – ch’om di basso core
A tal ragione porti canoscenza:
Chè senza – natural dimonstramento*

*Non ho talento – di voler provare
Là dove posa e ch’i lo fà creare,
E qual sia sua vertute e sua potenza*

⁵ Eu sublinho (N. de A.).

*L'essenza – poi e ciascun suo movimento,
É 'l piacimento – che'l fà dire amare,
E s'omo per veder lo pò mostrare (...)* (Cavalcanti 47)

THE CANZONE

*Because a lady asks me, I would tell
Of an affect that comes often and is fell
And is so overweening; Love by name.*

*E'en its deniers can now bear the truth,
I for the nonce to them that know it call,
Having no hope at all
that man who is base in heart
Can bear his part of wit
into the light of it,*

*And save they know't aright from nature's source
I have no will to prove Love's course
or say
Where he takes rest; who maketh him to be;
Or what his active vertu is, or what his force;*

*Nay, nor his very essence or his mode;
What his placation; why he is in verb,
Or if a man have might
To show him visible to men's sight.*

Ezra Pound (1953)

CANZONE

Pediu-me uma Senhora
fale agora
Dum acidente
geralmente
forte
E de tal porte
que é chamado Amor

Quem ora o nega
prove-o novamente
Mas um presente
entendedor
requeiro
Nem espero
de um baixo coração

Conhecimento aberto desta razão
Se não se apegar
a natural sustento
Meu intento não

vai poder provar
Onde êle nasce e quem o faz criar.

Qual é sua virtude e sua potência

A essência

e depois o movimento

O encantamento

que há em dizer amar

E se alguém pode vê-lo à luz do olhar (...)
(Campos, *Traduzir & Trovar* 51)

Apesar das afinidades entre os dois poetas, nota-se que Ezra Pound usa procedimentos específicos, próprios, ausentes na tradução brasileira.

Sem entrar em pormenores, podemos assinalar na tradução inglesa o uso do “*fridge effect*”, efeito “*frigidaire*” (geladeira) caracterizado pela mistura de arcaísmos e expressões modernas, ausente na tradução de Haroldo de Campos. Mas por outro lado, os dois poetas mantêm o esquema métrico (estrofes em decassílabos) e o respeito da versificação, porque, segundo Pound: “*the rhythm of any poetic line corresponds to emotion*” (Pound 133).

O poema de Cavalcanti possui rimas exteriores e interiores, o que se percebe nas duas traduções, embora em inglês, a inovações se encontrem principalmente no vocabulário e na sintaxe (construções elípticas), mais do que na prosódia.

Assim, no verso 2, encontramos a palavra *affect*, rara, seguida de *and is fell*, construção coloquial. No verso 3, *And is so overweening* também do inglês coloquial é seguido de *Love by name*, também coloquial, no lugar de “*called love*”. O verso 5 combina a fórmula arcaizante *I for the nonce* com uma expressão elíptica *that know it call*. Nos versos 6 e 7 aparecem ainda expressões arcaizantes como *is base in heart/ Can bear his part of wit/ into the light of it*, que lembram versos de Shakespeare. Ainda do verso 8 ao verso 11 podemos citar os arcaísmos *know't aright* (v. 8), *Love's course, takes rest* (em vez de *to rest*), seguido pela forma verbal arcaica *Maketh* (v. 9). No início do verso 10, *Nay* é arcaico, assim como no verso 11, *placation*, seguida pela forma elíptica *why he is in verb*. A expressão *To show him visible ton men's sight* pertence igualmente ao registro da sintaxe arcaica. O resto procede de uma sintaxe coloquial, que corresponde ao aspecto “didático” do projeto de Ezra Pound.

Ezra Pound, como Hölderlin antes dele em sua tradução da Antígone de Sófocles, aproxima Cavalcanti do leitor contemporâneo, o que ocorre, de maneira diversa, com a tradução de Haroldo de Campos, como podemos ver a seguir.

No poema original, as rimas são frequentemente externas, segundo o esquema da *terza rima*: v. 1/ v. 4; v. 2/ v. 5; v. 3/ v. 6, alternando com rimas internas *conoscenza* (v. 7) – *chè senza* (v. 8); *dimostramento* (v. 8) – *non ho talento* (v. 9), seguidas por duas rimas (ricas): *provare* (v. 9)/ *creare* (v. 10). Os dois versos que seguem contêm rimas internas *potenza* (v. 11) – *L'essenza* (v. 12); *movimento* (v. 12) - *piaciamento* (v. 13) e o poema se encerra com dois versos de rimas planas (em dístico): *amare, mostrare*.

Os decassílabos na tradução de Haroldo de Campos são quebrados graficamente, apresentando-se de maneira fragmentada, mas sempre completando as dez sílabas. A quadra de Cavalcanti é transformada assim em heptassílabo e o último verso se torna o primeiro da estrofe seguinte. As rimas são ricas (fim de verso/cesura): *senhora/agora*; *acidente/geralmente*; *forte/porte*; *Amor/entendedor*; *novamente/presente*; *requeiro/espero*; *coração/razão*; *provar/criar*; *potencia/essência*; *movimento/encantamento*; *amar/olhar*.

Fragmentando o decassílabo (como em seus próprios poemas), o poeta suprime os travessões da versão italiana criando uma respiração diferente, com “brancos”, as pausas, sem pontuação. O poema aparece em sua essência, lapidar.

O difícil poema de Cavalcanti renasce na tradução de Haroldo de Campos, numa versão próxima do original, mas diferente e contemporânea. O poeta estabeleceu uma relação de isomorfismo com o original, o que vamos tentar explicitar em seguida.

III. Isomorfismo e transcrição

Prosseguindo em sua leitura da “Tarefa do tradutor”, na medida em que Walter Benjamin afirma que a tradução é uma forma, Haroldo de Campos acrescenta no “Post-scriptum, transluciferação mefistofáustica”:

Traduzir a forma, ou seja, o “modo de intencionalidade” (*Art des Meinens*) de uma obra – uma forma significante, portanto, intracódigo semiótico – quer dizer, em termos operacionais de uma pragmática do traduzir, recorrer o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar ao poema transcriado como re-projeto isomórfico do poema originário. (*Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* 180)

Em outras palavras, produzir uma tradução isomórfica em que a relação íntima e recíproca entre as línguas vise a des-ocultar... sob a cor de uma “afinidade eletiva”, sua forma semiótica essencial que não implique, para a poesia, restrições métricas “jogos parcimoniosos de rimas terminais a compulsão métrica” (Benjamin 42).

Resumindo, o tradutor deve manter o “modo de intencionalidade” do original de modo a produzir uma transcrição onde se exprima sua criatividade. Um de seus objetivos é o de liberar a forma semiótica obliterada no original “no mesmo gesto em que ele se de-solidariza, aparentemente, de sua superfície comunicativa” (Campos, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* 208).

Exemplos não faltam que ilustram a maneira pela qual o poeta procura recriar o original em nossa língua.

Isomorfismo portanto nos níveis gráfico, formal, sintático, todos esses exemplos aí estão para ilustrar a precisão do gênio haroldiano. Propomos, para concluir essa série, a tradução do “Soneto em X”, de Mallarmé, traduzido igualmente por Octavio Paz em espanhol.

Sonnet en X

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L’Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore.

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d’inanité sonore,
(Car le Maître est allée puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s’honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l’oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.
(Mallarmé 68-69)

Octavio Paz, 1968

El de sus puras uñas ónix, alto en ofrenda,
La Angustia, es medianoche, levanta lampadóforo,
Mucho vespéral sueño quemado por el Fénix
Que ninguna recoge ánfora cineraria:

Salón sin nadie ni en las credencias conca alguna
Espiral espirada de inanidad sonora,
(El Maestro se ha ido, llanto en la Estigia capta
Con ese solo objeto nobleza de la Nada.)

Mas cerca la ventana vacante al norte, un oro
Agoniza según tal vez rijosa fabula
De ninfa alanceada por llamas de unicornios

Y ella apenas difunta desnuda en el espejo
Que ya en las nulidades que clausura el marco
Del centellar se fija súbito el septimino.
(Paz)

Haroldo de Campos, 1976

Puras unhas no alto ar dedicando seus ônix
A Angústia, sol nadir, sustém, lampadifária,
Tais sonhos vesperais queimados pela Fênix
Que não recolhe, ao fim, de ânfora cinerária

Sobre aras, no salão vazio: nenhum ptyx.
Falido bibelô de inanição sonora
(Que o Mestre foi haurir outros prantos no Styx
Com esse único ser de que o Nada se honora).

Mas junto à gelosia, ao norte vaga, um outro
Agoniza talvez segundo o adorno, faísca
De licornes, coices de fogo ante o tesouro,

Ela, defunta nua num espelho embora,
Que no olvido cabal do retângulo fixa
De outras cintilações o seéptuor sem demora.
(Campos/Campos/Pignatari 64)

Contrariamente à tradução da *Canzone*, o poeta mantém aqui a forma gráfica do soneto (4/4/3/3). As rimas são mantidas nas quadras e as transformações ocorrem nos tercetos: enquanto em francês encontramos rimas planas *or/décor* no primeiro terceto, em português elas ocorrem nos tercetos: em rimas alternadas: *ouro/tesouro*.

Em francês a rima permanece no terceto seguinte; Mallarmé faz rimar *or/décor* com *encor*, forma apocopada de *encore*.

Haroldo de Campos acrescenta a palavra *faísca* no fim do verso, que vai rimar, de maneira interessante com *fixa* em rima pobre mas anagramática (*faísca* = *fiksa*).

Se Mallarmé faz rimar o advérbio *encor* com o substantivo *septuor*, Haroldo de Campos faz rimar a conjunção *embora* com o substantivo *demora*. Exemplo de tradução isomórfica, a significação permanece intacta apesar das transformações.

Por outro lado, se Octavio Paz num auto-comentário pretende ter traduzido Mallarmé de maneira gongoresca, no tocante à tradução de Haroldo de Campos pode-se notar sua grande semelhança com relação ao original, o autor conservando inclusive as rimas em “ix”. O poeta brasileiro opera uma substituição, para manter as sonoridades, de “*ce minuit*” por o “sol nadir”. Nos tercetos, o tradutor privilegia a assonância, mantendo o som “o” no primeiro e substituindo por “ora” no segundo. A tradução de Haroldo de Campos apresenta, além disso, um aspecto barroquisante que Otavio Paz tenta igualmente preservar na sua tradução. Nos dois casos, Mallarmé se torna barroco.

IV. Conclusão

Se a “Tarefa do tradutor” engendra posições antitéticas no fazer tradutivo, essa mesma aporia se encontra na prática de Haroldo de Campos. Com efeito, conciliando a tese de Walter Benjamin com as propostas de Fabri ou de Max Bense, Haroldo de Campos, opta por uma tradução transcriativa ou isomórfica. A tradução de textos de criação torna-se assim uma criação paralela, mas autônoma.

O que supõe um programa de trabalho em várias etapas cuja primeira, crítica, é a análise do texto original. Trata-se, como o preconiza Maïakovski para a criação do verso, de *desmontar* e de *remontar* a máquina da criação, ilustrando assim a afirmação de J. Salas Subirat: “Traduzir é a maneira mais atenta de ler” (Campos, “De la traduction comme création et comme critique” 80). Essa maneira de ler permite da mesma forma, por intermédio da comparação, de medir o grau de intertextualidade (influências) que une os dois textos, original e tradução.

Num segundo tempo, trata-se de propor uma recriação do texto original “através das equivalências, em nossa língua, de toda a (sua) elaboração formal (sonora, conceitual, imagística)” (45) afim de percorrer as etapas da criação original. O que equivale a privilegiar a forma (aliteraões, paronomásias, assonâncias) e que faz eco à afirmação de Ezra Pound quanto à tradução de Cavalcanti: “*The perception of the word is given by the word, that of the emotions in the cadence.*”

A terceira etapa do processo criativo de Haroldo de Campos, que corresponde a sua evolução em sua obra e em sua maneira de traduzir, mas que não consta no presente estudo, consiste a reivindicar uma tradução que *oblitere* o original. É o que o poeta chama de “transluciferação” (“De la traduction comme création et comme critique” 179), à qual ele pretende proceder na sua tradução do *Fausto* de Goethe.

A teoria de Haroldo de Campos, inovadora, mal conhecida, é a teoria que permite explicar as traduções em cascatas (traduções de traduções de traduções) e de reencontrar na poesia contemporânea brasileira, por exemplo, toda uma tradição do texto palimpsesto trabalhado por Pound a partir dos pergaminhos de Sapho passando pelo *haïku*: *ra/derat/ Gongyla...* na reconciliação das línguas, como desejou Walter Benjamin.

Bibliografia:

Benjamin, Walter. “La tâche du traducteur.” In: *Mythe et Violence*, tradução de M. de Gandillac, Paris: Denoël, 1971.

Campos, Haroldo de. *Traduzir & Trovar*. São Paulo: Papyrus, 1968.

- _____. “Prefácio.” In: Oswald de Andrade. *Obras completas. Vol. 7: Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- _____. “De la traduction comme création et comme critique”, *Change* n. 70, 1972, pp. 71-84.
- _____. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- Campos, Haroldo de/Campos, Augusto de/Pignatari, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- Cavalcanti, Guido. *Rima*. A cura di Guido Cattaneo. Torino: Einaudi, 1967.
- Derrida, Jacques. “Qu’est-ce qu’une traduction relevante?”. In: *Actes des quinzeièmes assises de la traduction littéraires*, Arles: Actes Sud, 2000, pp. 21-48.
- Fabri, Albrecht. “Präliminarien zu einer Theorie der Literatur”. *Augenblick* n. 1/58, 1958.
- Jakobson, Roman. *Essais de Linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945.
- Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier, 1999.
- Neto, João Cabral de Melo. *Terceira Feira*. Lugar: Editora, 1971.
- Oseki-Dépré, Inês. *De Walter Benjamin à nos jours*. Paris: Honoré Champion, 2006.
- Paz, Octavio. [Traducción española de “Sonnet IV”, de Stéphane Mallarmé], <https://lyricstranslate.com/es/ses-purs-ongles-sonnet-en-ix-el-de-sus-puras-uñas-ónix-octavio-paz.html>.
- Pound, Ezra. “Criticism by translation.” In: *Translations*. Londres: Faber & Faber, 1984.

Inês Oseki-Dépré é Professora emérita da Universidade Aix-Marselha, especialista de tradução literária e literatura comparada. Publicou obras sobre a teoria da tradução literária, sobre a tradução da poesia e sobre as tendências da Tradutologia moderna desde Walter Benjamin até Haroldo de Campos. Traduziu várias obras literárias do francês em português e do português em francês. Diretora de pesquisas durante muito tempo, realizou numerosas missões no estrangeiro, animou periódicos sobre a tradução, criou o Master de Tradução literária na Universidade de Aix-en-Provence.
Correio eletrônico: inesoseki@gmail.com