

POÉTICA RIMBAUDIANA PRESENTE NO CONCRETISMO BRASILEIRO: UMA ANÁLISE COMPARATIVA NAS TRADUÇÕES DE AUGUSTO DE CAMPOS

Mestranda Maria das Neves A.A. de Sousa (UECE)

Resumo:

*Neste estudo apresentamos uma análise dos poemas de Rimbaud feitas por Augusto de Campos. Análise esta que será procedida com base na Literatura Comparada voltando nosso olhar, em especial, para a tradução. Para investigar o corpus ora proposto – poemas: *Voyelles*, *Le Bateau Ivre* e respectivas traduções – analisaremos as decisões articuladas pelo poeta-tradutor ao reescrever na língua portuguesa do Brasil o mundo poético e a estética rimbaudianos, ambos alimentados pelas inusitadas associações sinestésicas de Rimbaud. Salientamos que para a investigação da tradução poética de Augusto de Campos para cultura brasileira, tomaremos como base Lefevere (1992) e Haroldo de Campos (2006) no campo da tradução e Carvalho (1997), que aborda a tradução sob a perspectiva da Literatura Comparada. Assim embasados analisamos poemas traduzido aqui citados e os diversos fatores que influenciam na tradução, discutindo como esta interfere na produção poética do tradutor e na valorização da literatura do país da cultura de chegada.*

Palavras-chave: Tradução literária, concretismo, Rimbaud, recriação, transcrição.

Introdução

Durante um longo tempo, a possibilidade de traduzir uma obra poética constituiu um tema polêmico, embora nunca se tenha deixado de realizar traduções literárias. Seja na Antiguidade clássica, seja na Idade Média ou na Modernidade.

Nesta investigação fundamentamos nosso conceito de tradução nas teorias de Lefevere (1992) e Haroldo de Campos (2006). Em Carvalho (1997) procuramos entender como a tradução influencia a cultura da língua de chegada. Para isso, é essencial compreender que, a partir do momento em que nos valemos “da oportunidade de olhar longe para ver de perto como o Outro fala do que o Outro fala, o que o Outro pensa, onde o Outro vive e como vive” podemos conceber como o “outro” ou o “estranho” atua numa outra cultura (CARVALHAL, 1997, p. 8).

Partindo, então, dessa visão teórica que fundamenta nosso trabalho, analisaremos a reescrita dos poemas *Voyelles* e *Bateau Ivre* para cultura brasileira, realizada por Augusto de Campos, com base na teoria da “transcrição” de Haroldo de Campos.

1 A Tradução Literária: Estudos da Tradução

Desde os tempos mais remotos o homem procura meios para transmitir seus pensamentos e aperfeiçoar suas relações entre nações. A história da tradução nos revela que não há povo tão isolado que dispense a troca de experiências e conhecimento com outros povos. Por isso, aceitamos quando se diz que traduzir é colocar povos em contato, é abordar o outro, é buscar conhecer outras culturas para criar e recriar conhecimentos.

Em contrapartida ao pleno reconhecimento da remota prática da tradução e de sua eficácia para a comunicação entre os diferentes povos, bem como para a divulgação das várias culturas, a história da tradução nos informa de que há uma questão sempre discutida – o dilema em que se encontram submergidos seus teóricos: impossibilidade ou possibilidade de traduzir o texto literário. Em outras palavras, a questão da fidelidade e infidelidade ao sentido expresso no texto original, questionada durante séculos.

Em face desta factível intraduzibilidade propalada pela uma visão tradicional que vê o texto original como sagrado, típica das teorias circunscritas dentro de limites estritamente lingüísticos, diferentes concepções sobre a tradução literária têm sido explicitadas e defendidas ao longo dos tempos. Hoje, com advento de inúmeras teorias, somos levados a tomar conhecimento de que o texto considerado intraduzível já não existe. Assim, o que era considerado intraduzível se tornou traduzível, mérito esse advindo das novas tendências tradutórias que possibilitam a tradução em todas as suas formas (LAGES, 2002).

Hoje, em virtude de novas tendências tradutórias, a exemplo de Lages (2002), Lefevere (1992) e Haroldo de Campos (2006) a tradução literária se realiza em todas as suas formas. Assim, encontramos teóricos voltados para o aspecto cultural como Lefevere (1992), que compartilhando parcialmente com as idéias de Toury e Zohar, visualiza a tradução como reescrita. A essa concepção de reescrita, Lefevere acrescenta “novas direções” e introduz “novas dimensões como a de poder” enfatizando “o papel dos agentes de continuidade cultural, do contexto receptor na transformação de textos e criação de imagens de autores e culturas estrangeiras bem como o da tradução na criação de cânones literários”. Neste sentido, os textos reescritos, elaborados de acordo com os limites “ideológicos e poetológicos da cultura receptora” exalam uma força capaz de provocar um efeito “retroverso ao criarem imagens da cultura originária e cânones transculturais” (*apud* VIEIRA, 1996, p. 138).

Vieira defende que “os textos traduzidos são na realidade reescritos de diversas formas ao passarem de uma literatura para outra” e “podem abrir o caminho para a subversão e a transformação, embora não o faça isoladamente [...]”. Considera, também, que sendo a tradução “potencialmente subversiva” lega aos tradutores a condição de apoiados na autoridade de um escritor consagrado, ir de encontro às “restrições” elegidas pelo sistema receptor: (*apud* VIEIRA, p. 145), reescritas essas que podem influenciar na cultura de chegada e na eleição de um cânone.

Desta forma, ao conquistar uma “excessiva relevância” no campo das investigações da literatura comparada, o estudo da tradução se torna indispensável e prioritário, conforme Carvalhal (2004, p. 23), inspirada em Bassnett (1993). Nesta perspectiva, o comparativismo de Steiner (1993) em *What is comparative literature?* fica reduzido à teoria da tradução (CARVALHAL, 2004).

Segundo Carvalhal (*ibid*, p. 23), em nossa contemporaneidade, a tradução tem sido vista como “fator determinante na configuração da própria literatura da língua para a qual se traduz”.

1.1 A Teoria da Transcrição: Haroldo de Campos / Augusto de Campos

Concebendo a tradução de textos como recriação capaz de interferir no sistema literário, Haroldo de Campos inspira-se na prática de Ezra Pound, exemplo notório de tradutor-recriador, cujo trabalho se apresenta simultaneamente crítico e pedagógico, pois em sua prática delineava “aventuras de tradução” e utilizava-as para criticar o seu próprio instrumento lingüístico, submetendo-o às mais variadas dicções, e estocava material para seus poemas. Esta verve poética de Pound foi enriquecida pelas traduções que realizou de poemas orientais. Poemas estes que interferiram na estética dos irmãos Campos como tradutores e como poetas do Concretismo nacional.

Salientamos que esse modo inovador crítico e criativo que Pound defendia como tradutor e como poeta, contribuiu para que Haroldo se fizesse um dos líderes da expressão mais atuante da vanguarda da estética brasileira na segunda metade do século vinte. E no âmago dessa contribuição a tradução “ganha em valor estimável” (CARVALHAL, 2004, p. 33). É a partir desse valor que a função da tradução alcança uma “dimensão macro” mediante a capacidade de suscitar problemas poéticos. Assim, vimos que a teoria de Haroldo de Campos foi, de fato, o norte de seu vôo poético na literatura brasileira. Um vôo, não somente seu, mas também de Augusto de Campos como poeta e tradutor. Percebemos, portanto, que a estética concretista foi alimentada pelas estratégias de tradução adotadas pelos irmãos Campos, sejam quando traduziram textos do Renascimento

ocidental, textos da cultura oriental ou poemas rimbaudianos.

Enfatizamos que Haroldo de Campos, em seu ensaio “Da tradução como Criação e como Crítica” (1967), revela-nos que ao conceber o processo tradutório do texto literário, o autor-tradutor visualiza a tradução como leitura, trazendo para o primeiro plano a função crítica da tradução que deveria ser reveladora. Fica, então, implícito que a escolha do texto provocaria uma interferência direta e profunda da tradução em determinada tradição.

Em suma, a teoria de tradução de Haroldo de Campos, denominada de “transcrição”, é a tradução que precisa primeiramente ser crítica e criativa, na qual o tradutor se volta muito mais para o plano formal que para o plano semântico. Ou seja, o tradutor, uma vez que valoriza em sua reescrita o aspecto formal do poema, busca trazer para a língua e cultura de chegada um esquema de rimas, assonâncias e aliterações similares ao do texto da cultura de partida.

Para compreender as estratégias de tradução adotadas por Augusto de Campos, visando trazer a poética rimbaudiana para leitores brasileiros, precisamos pensar em termos de “transcrição”, cujas estratégias muito influenciaram a ideologia estética do Concretismo brasileiro (1956 – 1968) cujos precursores foram os irmãos Campos (Augusto e Haroldo). Em síntese, a poesia concreta defendia um experimentalismo poético que tinha como propostas: a abolição do verso tradicional; a valorização de uma linguagem mais sintética; a ênfase à palavra solta, à repetição de morfemas, e o uso de neologismo e da paranomásia.

O leitor de um texto concretista está diante de uma imagem de palavras, de um texto poético estruturalmente organizado para envolver uma realidade espaço-temporal. De fato, a poesia concreta coloca o poema sob o foco de uma consciência rigorosamente organizadora, a exemplo de *Un Coup de Dés* (1897) de Mallarmé. Neste poema o ritmo tradicional linear é destruído, fazendo surgir uma nova linguagem poética que prima pelo sintetismo, pela comunicação direta e substantiva que respeita a integridade da palavra. Ressaltamos que os irmãos Campos defendem que a poesia concreta, como nenhuma outra poesia, buscou a comunicação.

(CAMPOS, H; CAMPOS, A.; PIGNATARI, 2006, p. 79) assim se expressam quanto à função comunicativa da poesia concreta visa como nenhuma outra à comunicação. Não nos referimos, porém, à comunicação-signo, mas à comunicação de formas. A presentificação do objeto verbal, direta, sem biombos de subjetivismos encantatórios ou de efeito cordial. Não há cartão de visitas para o poema: há o poema.

2 Rimbaud: o Homem e o Poeta

Nascido em França – Charleville, em 20 de outubro de 1854, Arthur Rimbaud, adolescente de temperamento rebelde, foge várias vezes de casa e surpreende a comunidade local pelo seu modo de vestir e comportar-se. Rimbaud se revolta contra o conformismo familiar e a maneira provinciana de sua cidade, o que podemos ver em suas próprias palavras: *Ma Ville natale est supérieurement idiote entre les petites villes de province* (lettre à Georges-Izambard 1870 – BORER, p. 160).

Em 1871, Rimbaud viaja para Paris e leva consigo o poema *Le Bateau Ivre* (O Barco Bêbado) que lhe dá acesso ao mundo de escritores e poetas. Como poeta ousado rompe com a tradição buscando criar uma linguagem acessível a todos os sentidos. Em 1873, termina seu livro *Une Saison en Enfer* (Uma Temporada no Inferno) com textos em prosa poética. Em 1874, conclui as “*ILLUMINATIONS*” (Iluminações) que prenunciam uma revolução poética, tanto no aspecto formal quanto no campo semântico. Em 1891, morre em Marseille Rimbaud, o que iluminaria os poetas da modernidade da mesma forma que Prometeu presenteou com o fogo da humanidade.

Em Rimbaud, a coragem e a obstinação de poeta adolescente lhe possibilitaram antes dos 20 anos a expressão máxima de sua arte. Como poeta ousado, acentuando o espírito do simbólico e rompendo com as tradições, buscou criar uma linguagem acessível a todos os sentidos. A renovação

que ele trouxe para a poesia é de extrema importância. Ele queria transcender seus mestres para conquistar o sentimento de totalidade que parecia perdido desde o Romantismo. Friedrich (1991, p. 59), no seu livro “Estrutura da Lírica Moderna”, falando sobre Rimbaud e sua poesia, assim se expressa

Uma vida de trinta e sete anos; uma atividade poética começando na adolescência e interrompendo-se depois de quatro anos; o resto, um completo silêncio literário, um irrequieto viajar por toda a parte: do que mais teria gostado seria de chegar à Ásia, mas [...] dedicado a todo gênero de ocupações em exércitos coloniais [...] e, por fim, no tráfico de armas [...] Naquele breve período de atividade poética, um ritmo furioso de evolução que, já após dois anos, tinha feito ir pelos ares não só o próprio início, mas também a tradição literária que se achava atrás deste e a criar uma linguagem que ainda hoje continua sendo uma linguagem originária da lírica moderna [...] de Rimbaud.

Sua obra corresponde a essa impetuosidade. É exígua; mas a ela se pode aplicar uma palavra-chave de Rimbaud: explosão. Começou com versos encadeados, passou ao verso livre e desarticulado, e daí às poesias em prosa, ritmadas assimetricamente.

3. OS POEMAS DE RIMBAUD: AS TRADUÇÕES DE A. CAMPOS

O corpus deste artigo está constituído de um recorte extraído do livro “Rimbaud Livre” de Augusto de Campos. São dois poemas: *Le Bateau Ivre* e *Voyelles*. O poema *Le Bateau Ivre* e sua transcrição se compõem de vinte e cinco estrofes, cada uma com quatro versos alexandrinos com rimas cruzadas. Texto – ícone, retrata o Rimbaud incontornável, ilustrando com suas imagens concretas e enigmáticas o fazer poético do poeta visualista e visionário. Aliás, foi com este poema que Rimbaud aos dezessete anos partiu em busca de sua vida literária em Paris – *Le Bateau Ivre* foi, de fato, seu passaporte para a literatura francesa. Frisamos que limitamos nossa análise às três primeiras estrofes, em virtude de o *Le Bateau Ivre* metaforizar uma longa viagem.

LE BATEAU IVRE

- V₁ *Comme je descendais des Fleuves impassibles,*
V₂ Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:
V₃ Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,
V₄ Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.
- V₅ J'étais insoucieux de tous les équipages,
V₆ Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
V₇ Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,
V₈ Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.
- V₉ Dans les clapotements furieux des marées,
V₁₀ Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,
V₁₁ Je courus! Et les Péninsules démarrées
V₁₂ N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.

O BARCO BÊBADO

V₁ Quando eu atravessar os Rios impassíveis,

V₂ Senti-me libertar dos meus rebocadores.

V₃ Cruéis peles-vermelhas com uivos terríveis

V₄ Os espetaram nus em postes multicores.

V₅ Eu era indiferente à carga que trazia,

V₆ Gente, trigo flamengo ou algodão inglês,

V₇ Monta a tripulação e finda a algaravia,

V₈ Os Rios para mim se abriram de uma vez

V₉ Imerso no furor do marulho oceânico,

V₁₀ No inverno, eu, surdo como um cérebro infantil,

V₁₁ Deslizava, enquanto as Penínsulas em pânico

V₁₂ Viam turbilhonar marés de verde e anil.

Os versos do original e os versos da reescrita apresentam uma realidade imaginária e simbólica, cujos jogos sonoros – fechados e abertos – tecem uma leitura melodiosa. Ao traduzir, Augusto de Campos trouxe para a cultura brasileira o plano formal do *Le Bateau Îvre* *Le Bateau Îvre*, isto é, as sinestésias, as aliterações, as assonâncias, diluídas em versos alexandrinos. Numa atmosfera de sons, cores e odores, o poema sinaliza para um mundo que flutua em liberdade. É um “barco” que navega bêbedo pela vida, distanciando das formalidades. O *Le Bateau Îvre* foi assim “transcriado” como “O Barco Bêbado” que navega em uma outra época, em uma outra cultura, revelando em suas imagens veementes, cuja equivalência simbólica entre navio e homem, presente no texto original, se mostra no curso dinâmico de todo o poema. Na tradução de Augusto de Campos reside também a estranheza e o tom irreal das imagens originais, que tornam mais sensível a linguagem poética. Também, no texto transcriado está a técnica poética de tecer o texto somente com metáforas absolutas, falando apenas do navio, nunca do eu simbolizado.

Interpretando esse ente itinerante de alma de poeta, que atravessa os mares revoltos de fronteiras lingüísticas para renascer como um palimpsesto em outra cultura, certamente vamos ter nesse jogo ou travessia uma identidade poética. Provavelmente, o “outro” de outra cultura que se identifica com a alma do estrangeiro. É a partir desta identificação, deste encontro, que vai ser tecida toda uma intervenção cultural. É nesse ponto de encontro que se dá a ressonância de uma tradução em um outro mundo, uma outra cultura. E as leituras críticas que essa ressonância provoca dizem muito sobre a obra e sobre o sistema literário que a acolhe.

VOYELLES

V₁ *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,*

V² *Je dirai quelque jour vos naissances latentes:*

V₃ *A, noir corset velu des mouches éclatantes*

V₄ *Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,*

V₅ *Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,*
V₆ *Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;*
V₇ *I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles*
V₈ *Dans la colère ou les ivresses pénitentes;*

V₉ *U, cycles, vibrations divins des mers virides,*
V₁₀ *Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides*
V₁₁ *Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;*

V₁₂ *O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,*
V₁₃ *Silences traversés des Mondes et des Anges:*
V₁₄ - *O l'Oméga, rayon Violet de Ses Yeux!*

VOGAIS

V₁ *A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais,*
V₂ *Ainda desvendarei seus mistérios latentes:*
V₃ *A, velado voar de moscas reluzentes*
V₄ *Que zumbem ao redor dos acres lodaçais;*

V₅ *E, nívea candidez de tendas e areais*
V₆ *Lanças de gelo, reis brancos, flores trementes;*
V₇ *I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes*
V₈ *Da ira ou da ilusão em tristes bacanais;*

V₉ *U, curvas, vibrações verdes dos oceanos,*
V₁₀ *Paz de verduras, paz dos pastos, paz dos anos*
V₁₁ *Que as rugas vão urdindo entre brumas e escolhos;*

V₁₂ *O, supremo Clamor cheio de estranhos versos,*
V₁₃ *Silêncios assombrados de anjos e universos;*
V₁₄ - *Ó! Ômega, o sol violeta dos Seus olhos!*

O poema *Voyelles* e sua transcrição, também versados em alexandrinos, estão estruturados em quatro estrofes sendo duas de quatro versos e duas de três versos. O poeta francês e o tradutor colocam em evidência a associação como princípio de escrita. Em francês ou em português, cada letra evoca múltiplas imagens de percepções visuais como *noir/negro*, *blanc/branco*; sonoras, tais como: *rire/rir*; *bombinent/zumbem*; e olfativas: *vapeurs/vapores*. As metáforas são dispostas de acordo com as associações que seguem o caminho das sinestésias. A estratégia de utilizar essas metáforas possibilita a iconização sonora e visual das imagens advindas de objetos despertados pelas cores. O termo *bombinent* no V₄ iconiza o barulho das moscas amontoadas. Acreditamos que

tal iconização imprime no leitor a sensação de ouvir o zoar das moscas bem próximo de si. Enfim, a descrição de Rimbaud cria, ao nosso ver, a imagem concreta do movimento em zig-zag das moscas. Eis, pois, em *Voyelles* um texto rimbaudiano e sua respectiva transcrição que oferecem uma pluralidade de leituras.

Rimbaud procura criar com suas vogais coloridas, um verbo poético que possa suscitar uma imensidão de sentidos em liberdade total. O tradutor, por sua vez, transcreva as associações francesas em português, possibilitando a todos os leitores de poesia em língua portuguesa acessar os sentidos de um poema ícone do Simbolismo francês. O tradutor, além de permitir-se transcrever influenciado pelo Simbolismo francês, certamente, deixou-se também ser possuído pela poética rimbaudiana. Esta permissão revela a alma poética do tradutor que soube captar o sensível, as cores e os sons inusitados do original. Gostaríamos de frisar que, ao recriar a metáfora *corset velu* o tradutor não privilegiou a imagem concreta; não trouxe também alusão ao feminino. Razão pela qual defendemos que Augusto de Campos foi mais poético ao usar “velado voar” e, a imagem concreta do original não apareceu. Os próprios sons fricativos já evocam o som de algum inseto voador, ou seja, iconizam o vôo da mosca.

Considerando os resultados da análise que ora procedemos nos textos rimbaudianos bem como nas transcrições augustianas, podemos, dentro de uma perspectiva da literatura comparada fazer uma análise a partir das escolhas do tradutor. Isso nos leva a indagar: teria Augusto de Campos, ainda que de forma inconsciente, selecionado os poemas de *Rimbaud Livre* em função da recepção das traduções ou transcrições pelo público da cultura de chegada – a brasileira? Ou teria escolhido os poemas rimbaudianos porque são obras de um cânone do Simbolismo francês que, se traduzidos crítica e criativamente, isto é, transcritos para leitores brasileiros, valorizariam o seu próprio fazer poético de tradutor. Ou seria um caso de afinidade poética com Rimbaud, seja no sentido puramente literário ou lúdico?

Iniciemos nossas argumentações lembrando que o próprio Augusto de Campos comentara que Pound percebera nos poemas rimbaudianos o poeta visualista, de “imagens concretas” e “precisas”, “clareza de expressão” e “objetividade”. Verlaine afirmara que, em Rimbaud, “a língua é clara, e se mantém límpida, mesmo quando a idéia se turva ou o sentido se torna obscuro” (CAMPOS, 1993, p. 13). Ora, é natural acreditar que, entre o poeta Rimbaud e o poeta-tradutor Augusto de Campos, há uma sintonia no campo literário, e que para além da língua francesa. Acreditamos que, no ato de decisão de traduzir Rimbaud para os brasileiros, Augusto de Campos escolheu um poeta que lhe é predileto. Uma predileção que se dá em encontro do poeta e seu leitor-tradutor, ou seja, com um outro poeta.

Neste encontro de dois poetas, visualizamos uma relação de empatia no plano poético-literário, em que o tradutor, de certa forma, se identifica com a voz poética do texto que traduz. Nisso, acreditamos em virtude de ao ler os poemas originais e suas respectivas traduções, temos a sensação de que Augusto de Campos partilhou do mesmo espírito poético do autor. Na verdade, assim como Rimbaud adotou uma atitude de liberdade ruptura com a tradição, também Augusto de Campos, em sua estética poética – Concretismo Brasileiro – adotou um caminho de rupturas com a tradição, manifestando uma forte reação ao formalismo literário a que a poesia de sua época estava submetida. Cânone do Concretismo nacional, nosso poeta-tradutor objetivava encerrar de vez o discurso tradicional e suas formas.

Deste modo, podemos dizer que, em épocas diferentes, Rimbaud, autor de *Le Bateau Ivre* e *Voyelles*, e Augusto de Campos, o poeta-tradutor desses poemas, cultivaram uma poesia inovadora, decantando o poema em versos alexandrinos, o que implica um retorno formal à poesia clássica. Portanto, acreditamos que, provavelmente, Augusto de Campos tenha escolhido Rimbaud, não somente por ser um cânone do Simbolismo francês, mas também por um caso de afinidade poética entre ambos, seja no sentido puramente literário ou lúdico.

Na verdade, não poderíamos também descartar a possibilidade de que a tradução realizada de forma crítica e criativa – a transcrição – de Rimbaud em português, valorizaria o próprio fazer poético de Augusto de Campos no cenário da Literatura Brasileira. Assim sendo, a partir das traduções de um cânone por outro cânone, sem dúvida, a cultura literária brasileira teria ganho expressivos, seja para influenciar no sistema das criações poéticas com novos modos de expressar, seja para descobrir e redescobrir novas realidades estéticas. É inegável que como tradutor, Augusto de Campos cria um amplo repertório para os jovens que se interessam pela poesia, sobretudo que a sua forma de escolha se dá muito radicalmente, ou seja, suas escolhas são estabelecidas em um cânone e centradas a alguns autores. Esta escolha se torna importante para os leitores brasileiros, porque mediante a tradução Augusto de Campos resgata um poeta cânone para a língua portuguesa e para a cultura brasileira.

Conclusão

Vimos, pois, que sob o olhar da Literatura Comparada mediado pela trilha da tradução, pudemos identificar nas análises dos poemas originais e de suas respectivas recriações, uma possível relação de proximidade poética entre o autor e o tradutor. Além disso, concluímos que a leitura destas reescritas podem agir como um fomento que incitará a invenção e a descoberta e redescoberta literária na cultura brasileira dos dois cânones envolvidos, Rimbaud e Augusto de Campos. E, conseqüentemente, pelo Simbolismo francês e pelo Concretismo nacional e suas respectivas ressonâncias na Literatura Brasileira.

Referências Bibliográficas

1. BORER, Alain. **Rimbaud l'heure de La fuite**. Gallimard 1991, France.
2. CAMPOS, Augusto de. **Rimbaud livre**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
3. CAMPOS, Augusto de; PIGNATÁRI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
4. CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
5. CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada no mundo: questões e métodos**. Porto Alegre: L&PM, 1997.
6. CARVALHAL, Tânia Franco; RABELLO, Lúcia Sá; FERREIRA, Eliana Cunha. **Transcrições: teoria e prática**. Porto Alegre: Evangraf, 2004.
7. FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curione (texto) Dora F. da Silva (poemas). 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991
8. LAGES, Susana Kampff; BENJAMIN, Walter. **Tradução e melancholia**. São Paulo: Edusp, 2002.
9. LEFEVERE, André. **Traslation rewriting and the manipulation of literary fame-routledge**, London/New York: Routledge, 1992.
10. VIEIRA, Else R.P. (org.). **Teorizando e contextualizando a tradução**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

¹ **Maria das Neves A. A. de SOUSA, Mestranda**

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Mestrado Lingüística Aplicada

E-mail: nevinha@baydenet.com.br