

**RUBEM FONSECA E IRMÃOS CAMPOS  
REFLEXÕES SOBRE LEITURA E TRADUÇÃO**

*Luciana de Mesquita Silva (UFJF)*

A tradução literária, notadamente no que diz respeito à tradução poética, é abordada de maneiras diferenciadas pelos autores que tratam da questão. Estudiosos como Emil Staiger, por exemplo, consideram sua impossibilidade, já que para ele “a poesia é singular e ir-reproduzível” (STAIGER, 1972: 51). Paul Valéry, por sua vez, defende que “quanto mais resistente for o texto ‘aparentemente’ poético ao ataque de qualquer transformação formal, menor será o seu grau de poesia” (VALÉRY, citado por ARROJO, 1992: 26). Essas visões remetem a uma postura logocêntrica por parte de Staiger e Valéry, pois de acordo com suas postulações a tradução de poesia se apresenta como uma atividade redutora, na medida em que o texto original estaria submetido às limitações da língua da tradução.

Em contrapartida, há teóricos e tradutores que, embora reconheçam que a impossibilidade é uma característica inerente à tradução poética, reivindicam a sua realização. Um deles é Roman Jakobson, para quem a poesia possui determinados elementos que expressam uma significação própria, e que, portanto, “só é possível a transposição criativa” (JAKOBSON, 1969: 72). Quanto ao contexto brasileiro, destaca-se o posicionamento de Augusto e Haroldo de Campos, os quais se direcionam à “arte de traduzir poesia sob o signo da criação” (CAMPOS, 1977: 21).

O fato de os Irmãos Campos relacionarem os vocábulos “tradução” e “criação” não se restringirá ao campo teórico. Isso porque tal relação ganhará espaço em seus trabalhos tradutórios, trabalhos esses que refletem a escolha de um corpo específico de autores. Entre eles se encontram Ezra Pound, Mallarmé, Goethe e trovadores provençais, os quais, à sua maneira, contribuíram para a renovação do estilo poético.

O nosso objetivo nesta monografia é verificar de que forma a leitura das obras dos poetas a serem traduzidos contribui para o processo de tradução-criação dos Irmãos Campos. Para tanto, tomamos como referência o conto “Nau Catrineta”, do escritor Rubem Fonse-

ca, no intuito de analisar como uma de suas personagens, Ermelinda Balsemão (Ermê), comporta-se como leitora. Em seguida, procuramos estabelecer um paralelo entre a postura de Ermê e a dos Irmãos Campos como tradutores. Nesse sentido, destacamos alguns pontos relativos tanto à sua teorização quanto à sua prática tradutória, utilizando textos como “Da Tradução como Criação e como Crítica” e “Transluciferação Mefistofáustica”, de Haroldo de Campos, e a obra *Verso, Reverso, Controverso*, de Augusto de Campos. Nas entrelinhas dessa análise estará o fato de tais tradutores proferirem suas vozes a partir do contexto latino-americano, o que revelará um modo particular de encararem a tradição universal.

#### A LEITURA DE ERMÊ EM “NAU CATRINETA”

O livro *Feliz Ano Novo*, do escritor Rubem Fonseca, foi publicado em 1975. Um ano mais tarde, teve sua circulação proibida pelo regime militar, sob a alegação de que fazia apologia à violência. *Feliz Ano Novo* trata-se de uma coleção de contos entre os quais se encontra “Nau Catrineta”.

“Nau Catrineta” apresenta uma família que foge aos padrões existentes na sociedade. Ela é composta por um rapaz, José, seu único varão, e cinco mulheres - quatro tias e uma empregada antiga. A história, que se inicia com a declamação de um trecho do poema “Nau Catrineta”, do escritor português Almeida Garret, focaliza o dia do vigésimo primeiro aniversário de José, data em que ele teria que cumprir uma missão para se tornar o novo chefe da família.

Durante o dia, há toda uma preparação para o jantar do qual também participaria Ermelinda Balsemão, moça especialmente escolhida por José e que se submeteria à aprovação das tias. No cair da noite, José recebe Ermê e esta lhe afirma que está assustada com o aspecto sombrio da casa. Após ser apresentada às tias, as quais a tratam com carinho e atenção, Ermê é envolvida em uma conversa sobre as tradições da família. Uma das particularidades citadas remonta ao fato de todos os primogênitos serem “artistas e carnívoros” (FONSECA, 1975: 105), características para as quais José estaria sendo preparado.

Nesse momento, surge uma discussão sobre questões referen-

tes ao episódio da Nau Catrineta. Ermê, estudante de Letras, diz que “entendia o poema como uma alegoria da luta entre o Mal e o Bem, acabando este por vencer, como é o uso em tantas homilias medievais” (FONSECA, 1975: 105). Tia Julieta, por sua vez, pergunta se Ermê acreditava que o anjo realmente salvou o capitão, e recebe como resposta: “É o que está escrito, não? De qualquer forma, são apenas versos saídos da imaginação do povo” (FONSECA, 1975: 106). Ao se deparar com a leitura ingênua de Ermê, ela continua a questioná-la ao dizer: “Então não acredita que ocorreu um episódio verdadeiro, semelhante ao poema, no navio que levava daqui para Portugal, em 1565, Jorge Albuquerque de Coelho?” (FONSECA, 1975: 106).

Nesse caso, Ermê opta por não responder e apenas sorri, de forma a não desagradar Tia Julieta.

As tias argumentam que a verdadeira história da Nau Catrineta estaria presente no Diário de Manuel de Matos, um avô antigo: para que os marinheiros não morressem de fome, quatro deles foram mortos e comidos pelos sobreviventes. Com o objetivo de abafar a questão, Albuquerque Coelho, cuja fama era a de cristão e disciplinador, proibiu que os marinheiros tocassem no assunto. A partir desse episódio foi criada a versão romântica de Garret.

Após escutar essa narrativa por parte das tias, Ermê é conduzida por José para o quarto-biblioteca. Nessa ocasião, José se vale de um frasco de cristal negro, cujo conteúdo é despejado, gota a gota, em cada taça. Ermê demonstra seu encantamento pelo frasco e acredita que ele contenha o filtro do amor, conforme afirma José. Ao sorver o primeiro gole, a moça morre de maneira fulminante e “seus olhos permanecem abertos, como se ela estivesse absorta em algum pensamento” (FONSECA, 1975: 110). As tias e a empregada aparecem e mencionam que Ermê serviria de alimento, sendo que nada seria dispensado. Assim, a família se reúne no Salão de Banquetes e, ao sabor do corpo esquartejado de Ermê, José recebe o título de novo chefe da família.

Nesse conto, Rubem Fonseca aborda a temática da violência, tão presente em suas histórias, ao expor um ato antropofágico em sua mais alta carga denotativa. O autor se apropria criticamente do poema de Garret e propõe, através das tias de José, uma nova versão pa-

ra o episódio da Nau Catrineta. Em contraposição, demonstra a leitura inocente realizada por Ermê, a qual termina por ser devorada uma família composta de “carnívoros conscientes e responsáveis” (FONSECA, 1975: 106).

A personagem Ermê conduz a uma reflexão sobre a postura do intelectual latino-americano. Este, ao se deixar conduzir por uma leitura ingênua do vem de fora, corre o risco de ter sua voz silenciada e suprimida. Por outro lado, ao se valer de uma atitude crítica, encarando o que é estrangeiro de forma irreverente, acaba trazendo à luz algo de novo. Tal é a escolha dos Irmãos Campos no que diz respeito à tradução.

### IRMÃOS CAMPOS: TRADUÇÃO COMO CRIAÇÃO

Os Irmãos Campos demonstram em sua teoria e prática tradutórias um distanciamento do modelo tradicional de tradução como tentativa de cópia do texto original. Ao contrário, diante da poesia e da prosa em que a palavra é vista como objeto, os tradutores-concretistas realizam uma leitura crítica e ativa do texto estrangeiro e o transformam por meio de um trabalho criativo.

### A TRANSLUCIFERAÇÃO DE HAROLDO DE CAMPOS

No texto “Da Tradução como Criação e como Crítica”, Haroldo de Campos tece comentários a respeito da tradução literária, destacando o princípio da recriação e reivindicando uma relação de isomorfia entre texto original e texto traduzido. Inspirado por Ezra Pound, cujo lema é “Make it New” (“Transforme-o em novo”), o tradutor-recriador defende a idéia de se trair a letra do texto estrangeiro e fazer prevalecer o seu espírito, ou seja, a sua tonalidade.

Um dos tradutores brasileiros que demonstram tal atitude é Manuel Odorico Mendes, poeta pré-romântico maranhense que trouxe a *Odisséia* para a língua portuguesa. Embora tenha sido depreciado pela crítica por suas composições vocabulares, Odorico Mendes é visto por Haroldo de Campos como um marco na história da tradução criativa no Brasil. Sua atitude perante a obra clássica de Homero se distancia de aspectos como reverência e passividade, o que pode

ser notado no seguinte comentário: “Se vertêssemos servilmente as repetições de Homero, deixaria a obra de ser apazível como a dele; a pior das infidelidades” (MENDES citado por CAMPOS, 1992: 39). Além disso, ele incorpora versos de poetas como Camões e Filinto Elísio e se serve do uso de neologismos e onomatopéias.

Para que a tradução criativa se desenvolva, faz-se necessária uma leitura atenta e crítica do texto original, cuja beleza se “revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo lingüístico diverso” (CAMPOS, 1992: 43).

Desse modo, é com uma postura ativa que o tradutor deixará de encarar o texto estrangeiro com determinadas ressalvas e marcará sua presença por meio de um trabalho de criação.

No intuito de viabilizar a aplicação de sua teorização em sua prática tradutória, Haroldo de Campos faz referência ao poema “Sierguiéiu Iessiêmiu”, de Maiakovski. Ao trazê-lo para a língua portuguesa, baseou-se na proposta de recriação e reconfigurou as especificidades formais do texto russo. Em suas palavras, “foi, para nós, a melhor *leitura* que poderíamos jamais ter feito do poema, colando-o à sua matriz teórica e revivendo a sua *praxis*, uma leitura verdadeiramente crítica “ (CAMPOS, 1992: 45).

Para exemplificar tal afirmativa, Haroldo de Campos seleciona uma passagem do poema em que a aliteração se evidencia: “Gdié on / bronze zvon / ili granita gran”. Em vez de realizar uma tradução literal, a qual seria “onde o ressoar do bronze ou a aresta de granito” (CAMPOS, 1992: 45), Haroldo de Campos opta por transcender o sentido do verso e substitui o substantivo “aresta” pelo adjetivo “grave”, o que resulta em: “Onde/ o som do bronze/ ou o grave granito” (CAMPOS, 1992: 45).

Ilustrações para sua teoria encontram espaço em outros textos. Um deles discorre a respeito de um trecho da tradução da segunda parte do *Fausto*, de Goethe. Trata-se de “Transluciferação Mefistofáustica”, presente no livro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Ao selecionar ambos os títulos, Haroldo de Campos se apropria criticamente de nomes já existentes.

No que tange a *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, pode-se

observar uma transfiguração de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme do diretor brasileiro Glauber Rocha, e sua aglutinação à obra alemã de Goethe. Tal processo se revela como uma tentativa de o tradutor em questão se desvencilhar de uma estrutura de hierarquização ao colocar um representante da arte advinda das margens em um mesmo patamar que um clássico da literatura universal.

Por outro lado, em “Transluciferação Mefistofáustica”, há uma referência a Walter Benjamin, para quem a tradução teria uma função angelical, já que a ela caberia “redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação” (BENJAMIN, 2001: 211). Além disso, Benjamin argumenta que a má tradução seria aquela que se submeteria a uma “transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (BENJAMIN, 2001: 191). Nesse sentido, Haroldo de Campos realiza uma leitura crítica desses postulados e conclui que, na verdade, a tradução teria um caráter luciferino, pois se recusaria a servir de forma submissa a um conteúdo pré-estabelecido. Daí a criação do vocábulo “transluciferação”, que vem a se somar a “transcrição”, “transparadisação”, “transluminação” (CAMPOS, 1987: 65). Quanto à palavra “mefistofáustica”, observa-se a aglutinação dos nomes de dois personagens da obra de Goethe: Mefistófeles e Fausto. Fausto é um cientista experiente que se vê atormentado ao concluir que deixou de aproveitar sua juventude, além de não ter encontrado um grande amor. Diante dessa situação, Mefistófeles lhe oferece a mocidade perdida, dinheiro e o amor de uma mulher. Todavia, o personagem luciferino só tomaria tal atitude caso Fausto optasse por lhe vender sua alma. O fato de Haroldo de Campos propor a junção desses vocábulos, na medida em que Mefisto anteceda Fausto, irá refletir sua própria teorização: uma vez que Haroldo de Campos considera a tradução como uma “empresa satânica” (termo cunhado por Jacques Derrida), ela se deslocaria ao texto original com o intuito de lhe oferecer nutrimento. Assim, ao se doar à tradução, “a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (BENJAMIN, 2001: 195).

Com relação ao desenvolvimento de sua tradução do segundo *Fausto*, de Goethe, Haroldo de Campos destaca, primeiramente, a importância da palavra para o escritor em questão. Destarte, na fala do personagem Grifo, em que a sonoridade de seu nome é recorrente

na maior parte dos vocábulos que compõem sua fala, o tradutor se desvia de uma leitura inocente, baseada apenas no sentido das palavras, e se propõe a “remobilizar, no texto traduzido, um análogo contraponto de séries fono-semânticas” (CAMPOS, 1981: 183). À sua ação, considerada radical, Haroldo de Campos contrapõe outras traduções que se concentram no conteúdo do texto ou em aspectos como rima e métrica. Segundo ele, tais projetos tradutórios levam ao obscurecimento da intrincada teia de som e sentido que percorre o texto como um todo, qual disseminado jogo paronomástico, só acessível à leitura partitural própria da tradução radicalmente criativa (CAMPOS, 1981: 184).

A seleção da fala do personagem Grifo como trecho a ser analisado não foi aleatória. Trata-se de uma passagem marcada por um tom de ironia. Segundo Haroldo de Campos, essa escolha só foi possível porque ele havia passado pela experiência de trazer para língua portuguesa a poesia alemã de vanguarda. Logo, o retorno ao passado se faz por intermédio da visão ligada ao presente, pois se a tradução é uma leitura da tradição, só aquela ingênua e não crítica - que se confine ao museológico (que se faça tributária do que Nietzsche chama ‘história antiquarial), recusar-se-á ao ‘salto tigrino’ (W. Benjamin) do sincrônico para o diacrônico (CAMPOS, 1981: 188).

Haroldo de Campos, no prosseguimento da análise de suas escolhas tradutórias, demonstra alguns aspectos que remontam a uma leitura ativa. Primeiramente, ele não se submete à rima e à métrica e nas duas cenas finais do *Fausto* opta pelo verso decassílabo como medida de base e pela rima imperfeita que incorpora a assonância. Além disso, no tocante à recriação do “Coro dos Lêmures”, o tradutor-transfigurador se vale da reprodução do efeito de toada presente em *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Após esse trecho, Haroldo de Campos se inspira nas composições vocabulares de *Taturema* e *O Inferno de Wall Street*, de Sousândrade, para criar versos como “conjugogesticulante como um fantásmeo cabeça-de-topra” (CAMPOS, 1981:193).

Nesse sentido, além de realizar uma leitura atenta do próprio material literário produzido no Brasil e conferir-lhe visibilidade, Haroldo de Campos se direciona ao texto original de forma antropofágica, de forma que a tradução “intenta, no limite, a rasura da origem:

a obliteração do original” (CAMPOS, 1981: 209).

### AUGUSTO DE CAMPOS: TRADUÇÃO COMO DEVORAÇÃO

A obra *Verso, Reverso, Controverso* reúne traduções de Augusto de Campos que abarcam textos de trovadores provençais, poetas metafísicos ingleses, entre outros, e apresenta em seu prefácio algumas considerações relativas ao modo de o tradutor-criador conceber a tradução.

Inicialmente, o título nos conduz a algumas reflexões. Else Vieira, no artigo “Fragmentos de uma História de Travessias: Tradução e (Re)criação na Pós-modernidade Brasileira e Hispano-americana” relaciona a palavra “reverso” a dois significados: ao mesmo tempo em que sugere oposição, ela pode ser subentendida como repetição no sentido de se construir o verso novamente, reescrever, recriar. A tais relações se soma a idéia de contestação indicada pelo vocábulo “controverso” (VIEIRA, 1996: 73). Nesse sentido, a reunião das três palavras em questão conduz à proposta de Augusto de Campos de traduzir “os que alargaram o verso e o fizeram controverso, para chegar ao reverso” (CAMPOS, 1988: 8).

Quanto a esses autores que buscaram trazer inovações poéticas a seu tempo, Augusto de Campos defende que “a minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu” (CAMPOS, 1988: 7).

Ao relacionar tradução e Antropofagia, Augusto de Campos demonstra ler o material estrangeiro de forma crítica, transfigurando-o e acrescentando-lhe novidades. Haroldo de Campos, no texto “Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira” comenta que

Ela [a Antropofagia] não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma ‘transvalorização’: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução (CAMPOS, 1992: 234-235).

Esses valores antropofágicos podem ser observados no próprio trabalho tradutório de Augusto de Campos em *Verso, Reverso*,

*Controverso*. Sua primeira tradução antecede ao prefácio e apresenta o título de “Intradução”. Trata-se da tradução de uma poesia provençal de Bernart de Ventadorn, de 1174. “Intradução” sugere um jogo entre as palavras “introdução” e “tradução”, remetendo à localização do texto na obra. Ademais, o prefixo “-in” propõe uma idéia de negação. Com isso, a palavra em questão também pode ter o sentido de recusa à tradução, idéia essa que perpassa a própria estruturação do texto. Isso porque em “Intradução”, Augusto de Campos mescla texto original e tradução, de forma que só se pode reconhecê-los pela diferença nas letras. Enquanto as letras relativas ao texto estrangeiro apresentam detalhes clássicos, as que formam palavras em língua portuguesa se delinham a partir de um caráter moderno. Logo, constrói-se um material textual a partir do que Nestor Garcia Canclini, em “Noticias Recientes sobre la Hibridación”, entende como hibridação: “processos sócio-culturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”<sup>30</sup> (CANCLINI, 2000: 62, nossa tradução).

A esse procedimento se adiciona o fato de o texto apresentar tanto a assinatura de Bernart de Ventadorn quanto a de Augusto de Campos.

A reunião de assinaturas do autor e do tradutor, que remete à idéia da tradução como recriação, também se faz presente em “A Rosa Doente”, transcrição de “The Sick Rose”, do poeta inglês William Blake. Nascido na Inglaterra do século XVIII, Blake gravou muitos de seus poemas em pratos de cobre, os quais eram seguidos de ilustrações e imagens decorativas. Na poesia em questão, Augusto de Campos se atenta para o fato de Blake ter sido gravador e, a partir de uma leitura ativa, oferece à tradução um formato de rosa. Mais do que isso, o texto se desenvolve de fora para dentro, reproduzindo um movimento contrário ao florescer. Tal disposição gráfica parece refletir o próprio conteúdo do poema em que se nota que a rosa é coróida por um verme e acaba perdendo sua vida.

---

<sup>30</sup> Texto original: “(...) procesos socioculturales em los que estructuras o prácticas discretas, que existían em forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”.

Esses dois exemplos de recriação de Augusto de Campos demonstram ser resultado de uma leitura que se distancia da ingenuidade e da reverência. Em contraposição a tal postura passiva, o trabalho tradutório do tradutor-concreto revela uma atitude de devoração do texto original e sua transformação em um produto renovado. A tradução, portanto, passa a se despir de um caráter de inferioridade, como o propõe a tradição logocêntrica, e alcança um patamar de visibilidade. Ao promover uma desierarquização entre as categorias texto original e texto traduzido, Augusto de Campos traz à tona sua maneira de considerar a tradução: “a tradução é crítica, como viu Pound melhor que ninguém. Uma das melhores formas de crítica. Ou pelo menos a única e verdadeiramente criativa, quando ela - a tradução - é criativa” (CAMPOS, 1988: 7).

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta tradutória dos Irmãos Campos confirma uma visão sem superstições dos textos estrangeiros selecionados. Nesse sentido, Haroldo de Campos transpassa o sentido de uma palavra na poesia de Maiakovski para reconfigurar aspectos relativos à sonoridade, característica relevante para o autor russo. Augusto de Campos, por sua vez, realiza uma leitura atenta de “The Sick Rose” e acrescenta à poesia um formato de rosa cujo movimento reproduz o estado em que a flor se apresenta.

Silviano Santiago, no texto “O Entre-Lugar do Discurso Latino-Americano”, argumenta que

O artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão. Daí, sem dúvida, o absurdo, o tormento, a beleza e o vigor do seu projeto visível. O invisível torna-se silêncio no seu texto, a presença do modelo, enquanto o visível é a mensagem, o que é ausência no modelo (SANTIAGO, 1978: 27).

Nesse sentido, os Irmãos Campos encaram serenamente (CANDIDO, 1989: 151) sua condição periférica e assinalam sua diferença por meio de uma leitura crítica do que é estrangeiro. Conseqüentemente, sua atividade criativa retira a figura do tradutor da função de transportador de conteúdo de uma língua para outra e lhe oferece o estatuto de co-autor do texto estrangeiro. Augusto de Campos ilustra esse aspecto ao dispor sua assinatura juntamente com a do au-

## DEPARTAMENTO DE LETRAS

tor do texto original na tradução. Ao entrar em cena, ele ganha visibilidade, aspecto que também é percebido na busca por trazer a diferença do texto estrangeiro. É o que faz Haroldo de Campos ao criar neologismos baseados em palavras alemãs presentes no segundo *Fausto*, alargando as fronteiras da língua portuguesa.

Portanto, os tradutores-transcriutores em questão se distanciam da personagem Ermê, de “Nau Catrineta”, uma estudante de Letras que lê de forma ingênua e inocente e, como leitores ativos e críticos, acabam se assemelhando aos membros da família de José, considerados “carnívoros conscientes e responsáveis” (FONSECA, 1975: 106).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1992.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampfflages. **In:** HEIDERMANN, Werner. (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, 2001, p. 188-215.

CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

———. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. **In:** ——. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 231-255.

———. Da tradução como criação e como crítica. **In:** ——. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.

———. Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excuro sobre a teoria da tradução do poeta mexicano. **In:** *1º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada*. Porto Alegre: UFRGS, 1987. p. 64-65.

———. Transluciferação mefistofáustica. **In:** ——. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 179-209.

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

CANCLINI, Nestor Garcia. Noticias recientes sobre la hibridación. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de & RESENDE, Beatriz (orgs.). *Artelatina*. Rio de Janeiro: Aeroplano-MAM, 2000, p. 60-81.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: —. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 140-162.

FONSECA, Rubem. Nau Catrineta. In: —. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: —. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 63-72.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: —. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 11-28.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

VIEIRA, Else. Fragmentos de uma história de travessias: tradução de (re)criação na pós-modernidade brasileira e hispano-americana. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: UFMG, v. 4, p. 61-80, out. 1996.