

Tradução, literatura e futebol nas entrelinhas da crítica

Translation, literature, and football between the lines of criticism

Mauricio Mendonça Cardozo

Universidade Federal do Paraná, Curitiba/PR, Brasil
Doutorado em Letras, USP/Universidade de Leipzig
maumeluco@gmail.com

RESUMO: No futebol, o jogo se joga a cada um dos 90 e tantos minutos de uma partida, o que também significa dizer que é no decurso desse tempo que o jogo vai se construindo como objeto crítico, estético, histórico, desportivo etc., ganhando novos ritmos e tensões, ensaiando reviravoltas, redesenhando hierarquias e se evidenciando, assim, como experiência intensamente efêmera e dinâmica. Ao apito final do árbitro, o jogo se encerra, os sujeitos de sua construção vão para os vestiários, o placar se torna definitivo; no entanto, a construção do jogo como objeto de leitura não cessa nesse mesmo instante, na medida em que sobrevive como objeto de debate e disputa da crítica e do comentário desportivo, ganhando suas mais diversas ressignificações. Partindo de um esforço de aproximação entre o objeto-jogo (de futebol) e o objeto-obra (literária), em sua condição comum de objetos de um processo contínuo de ressignificação por parte da crítica, este trabalho propõe uma reflexão sobre as noções de *futebol-arte* e de *tradução-arte*.

PALAVRAS-CHAVE: *Futebol-arte*; *Tradução-arte*; Crítica de tradução literária; Crítica de futebol.

ABSTRACT: During a football match, the game is played for about 90 minutes, and it is during this time that the game is constructed as a critical, aesthetic, historical object, acquiring new rhythms and tensions, creating twists and turns, reshaping hierarchies, and thus revealing itself to be an intensely ephemeral and dynamic experience. When the referee blows the final whistle, the game is over, the players go to the changing rooms, the final score is known, but the game remains in construction as an interpretive object, as it continues to be debated and contested by both ordinary people and soccer analysts, undergoing every possible re-signification. Starting from an attempt to relate the worlds of football and literature, since both produce objects which keep being reinterpreted by critics, this essay discusses the concepts of *football-art* and *translation-art*.

KEYWORDS: *Football-art*; *Translation-art*; Literary translation criticism; Football criticism.

INTRODUÇÃO

Futebol é mais arte do que ciência.
Quando encanta, fica para sempre.

Fernando Diniz.¹

Se mais risco corre, quem não corre risco algum – para começar este meu “jogo de risco” parafraseando Fernando Diniz –,² este ensaio se arrisca já pelo quanto aposta em uma relação aparentemente inusitada entre futebol e tradução literária, mas que se prova mais produtiva do que podemos suspeitar à primeira vista. A propósito da própria noção de “risco” – que surge circunstancialmente na referida fala de Diniz, mas que também está presente em seu pensamento sobre o futebol, associando-se frequentemente ao privilégio da força do improviso e impondo-se, nesse sentido, como forma de reação às convencionalidades de um futebol fundado exclusivamente no cálculo e em formas pré-definidas de organização tática e de posicionalidade –, poderíamos lembrar, por exemplo, que também o universo artístico, em geral, e o literário, em particular, faz dessa mesma noção uma questão de ordem crítica e estética.³ Nesse âmbito, o risco se associa, não raro, a um enfrentamento produtivo do acidental, do incidental, do erro, do equívoco e das mais diversas formas de limite da arte e da literatura, também constituindo, nesse sentido, uma reação a formas mais tradicionalmente estabelecidas de produção artística.

Na condição de objeto estético, o jogo de futebol já foi inúmeras vezes relacionado ao mundo da literatura, a exemplo da distinção paradigmática de Pier Paolo Pasolini entre *futebol de poesia* e *futebol de prosa*.⁴ Por sua vez, a literatura e suas formas particulares de tradução, na condição de objetos privilegiados de leitura e de um processo contínuo de ressignificação por parte da crítica, também

¹ MANSUR. Fernando Diniz, técnico do Atlético-PR: “Futebol é mais arte que ciência” (entrevista cedida por Fernando Diniz ao jornal *O Globo*, em 2018).

² Em resposta a Mano Menezes, que teria considerado “arriscada” a indicação para o cargo de treinador (interino) da seleção brasileira, Diniz, citando Guimarães Rosa, afirma: “Na vida, quem não corre risco nenhum, mais risco está correndo”. GZH. Fernando Diniz responde Mano sobre conciliar trabalho no Fluminense com Seleção Brasileira: “Viver é perigoso”.

³ Exemplo emblemático, nesse sentido, é – já no título, mas também na proposta – o CD *Poesia é risco*, de Augusto de Campos, com arranjos musicais e sonorização de Cid Campos, lançado em 1995 (Polygram).

⁴ Vide: PASOLINI. O gol fatal.

encontram seus pontos de aproximação com o universo do futebol. Neste ensaio, proponho uma reflexão sobre as manifestações críticas que têm o futebol, a literatura e a tradução literária como objeto, organizando-a em quatro momentos: no primeiro, de *transição defensiva* – uma vez que se trata, aqui, de discussão já em andamento –, esboço um modo particular de aproximação entre o jogo de futebol e a obra literária como objetos da crítica; no segundo momento, de *organização defensiva*, retomo, em síntese, a discussão em torno da ideia de *futebol-arte*; em seguida, fazendo uma *transição ofensiva*, apresento a ideia de *tradução-arte*, de Augusto de Campos, cunhada justamente a partir da noção de *futebol-arte*; e, para rematar o jogo deste ensaio em *organização ofensiva*, faço uma incursão por um caso *clássico* da crítica de tradução de poesia no Brasil, tentando pensá-lo a partir de distinções resultantes da aproximação com o universo da crítica de futebol.

**DO JOGO JOGADO AO OBJETO-JOGO, DO JOGO DE ESCRITA AO OBJETO-OBRA:
A CRÍTICA COMO SOBREVIDA**

No futebol, como sabemos, o jogo se joga ao longo de cada um dos 90 e tantos minutos de uma partida, o que também significa dizer que é no decurso desse tempo que o jogo começa a se construir como objeto (crítico, estético, histórico, desportivo ou de mero entretenimento), ganhando novos ritmos e tensões a cada instante, ensaiando reviravoltas, redesenhando hierarquias, mas também evidenciando aos poucos, dentre os vários personagens que integram a história do jogo, aqueles que figurarão como protagonistas e antagonistas, coadjuvantes ou meros figurantes. Ao apito final do árbitro, encerra-se o *jogo jogado*, os personagens-autores de sua construção vão para os vestiários, o placar se torna definitivo, as mais diversas estatísticas (número de cartões, posse de bola, passes errados, chutes ao gol etc.) são consolidadas; mas o jogo, como objeto de leitura e interpretação, comentário e discussão, este não cessa de se construir nesse mesmo instante. Ao contrário, na condição de objeto das mais variadas manifestações críticas, por vezes de elevado potencial de significação e longe de inequívoco, o jogo depois do jogo, esse *objeto-jogo* como forma de sobrevivida do *jogo jogado*, ganha ares de obra, quiçá mesmo no sentido de uma *obra aberta*, que convida o leitor-espectador a se instalar na

antessala da condição de inacabamento do objeto-jogo como obra e a participar ativamente na articulação de seus possíveis e (não raro) insuspeitáveis significados.⁵ Afinal, seja de modo mais casual e informal (como na conversa pública ou privada entre torcedores e simpatizantes de determinado time), seja de modo profissional e especializado (na crítica e no comentário desportivo), o *objeto-jogo* sobrevive como objeto de debate e disputa, transformando-se e ressignificando-se a partir de suas mais diversas perspectivas de interpretação.

É como se, no correr do relógio, o *jogo jogado* fosse se escrevendo diante de nós (a muitas mãos... e pés) feito obra literária, mas – à diferença desta – explicitasse, já no decorrer de sua própria construção, os mínimos detalhes de cada drible, cada passe, cada lance de seu processo e de sua história de escrita.⁶ Na experiência desse *jogo jogado*, do jogo propriamente dito, acompanhado e vivenciado (integral ou parcialmente) por amadores e profissionais do futebol na condição de espectadores, uma partida de futebol vale por tudo o que acontece e por tudo o que se associa ao que acontece ao longo dos 90 e tantos minutos de sua fruição – experiência impactada, *ça va sans dire*, pelos retrospectos históricos, pelas circunstâncias em que se inscreve cada jogo e por todo o conjunto de expectativas que se armam antes do início de qualquer partida. No entanto, é na condição de *objeto-jogo*, como sobrevida do *jogo jogado* – a partir das lembranças do jogo ouvido ou assistido (registradas na memória do espectador) ou do retorno a seus registros materiais (fonográficos, fotográficos e filmográficos) –, que o jogo de futebol se torna, por excelência, objeto de crítica – por mais que um gesto de leitura comece a se esboçar no decorrer do próprio jogo e a crítica já comece a reagir ao jogo no tempo real de sua escrita, ainda que deixando em suspenso seu juízo até o desfecho da partida.

⁵ Cf. CAMPOS, H. A obra de arte aberta. Vale lembrar que o texto de Haroldo de Campos, publicado originalmente no *Diário de São Paulo*, em julho de 1955, e republicado na primeira edição de *Teoria da Poesia Concreta (Textos críticos e manifestos 1950-1960)*, em 1961, antecipa a produtiva noção de “obra aberta” desenvolvida por Umberto Eco em seu *Opera Aperta*, publicado em 1962.

⁶ Como, aliás, também propõe o técnico escocês Jamie Hamilton: “football differs from other mediums of aesthetic experience in a crucial way: unlike the vast majority of music, film, theatre, literature etc., the direction of a football match is not written in advance. Rather, the action unfolds in front of us in real time. It’s not unusual to hear commentators proclaim ‘you just couldn’t write this script!’”. HAMILTON. Dice games. Fernando Diniz, aesthetics and the manipulation of chance.

No caso das obras literárias, para lembrar o óbvio, aquilo que poderíamos caracterizar, aqui, como o *jogo de escrita* não costuma se explicitar, senão *a posteriori* e, não raro, de modo dissimulado. Isso porque, em geral inexistindo para os leitores e para a crítica antes de sua publicação, é como se a obra literária se oferecesse ao leitor *in medias res*, depois do jogo jogado da escrita, já na condição de *objeto-obra*. À diferença do jogo de futebol, portanto, a obra literária só começa a se tornar objeto de leitura e fruição, para seus leitores e críticos, em uma condição de sobrevida de seu *jogo de escrita*, depois do apito final de seu autor, das intervenções de todo o processo de edição e de alguma forma de publicação. Em geral, identificaremos justamente nas forças e nos esforços de leitura do *objeto-obra* – fundadores de seu processo complexo e heterogêneo de recepção – o gesto constitutivo da chamada *vida da obra literária*, muito embora possamos supor, para efeito desta discussão, que essa *vida* da obra já se configura como uma espécie de *sobrevida* do jogo jogado da escrita da obra literária.

Nesse sentido, podemos considerar, em síntese, que é numa condição de sobrevida que o jogo de futebol e que a obra literária se tornam objeto de leitura e de crítica: o *objeto-jogo*, como sobrevida do *jogo jogado*, depois do apito final; e o *objeto-obra*, como sobrevida do *jogo de escrita*, a partir de sua publicação.

É oportuno lembrar, aqui, que essa aproximação evoca a discussão que o pensador Walter Benjamin realiza em seu famoso ensaio intitulado “A tarefa do tradutor”. Conhecido e reiteradamente citado como um dos mais importantes ensaios sobre o pensamento moderno e contemporâneo da tradução, cabe observar que, no corpo de sua reflexão, Benjamin também realiza um breve excursão sobre a noção de vida, em geral, e sobre a noção de vida das obras literárias, em particular. E é justamente nesse movimento do ensaio que o pensador alemão associa, àquela forma radical de leitura crítica de uma obra, a que chamamos de *tradução*, uma noção de *sobrevida*. Para Benjamin, nessa perspectiva, a tradução não derivaria tanto da vida da obra literária quanto de sua sobrevida [*Überleben*].⁷

Proponho, diante disso, uma aproximação do jogo de futebol e da obra literária a partir dessa condição muito particular de objetos de leitura e de crítica,

⁷ BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor, p. 104.

tomando, como eixo comum dessa aproximação, a percepção benjaminiana da *tradução* como sobrevida. Para tanto, permito-me nuançar a proposição de Benjamin, assumindo que a tradução (propriamente dita) não constituiria necessariamente a forma de sobrevida *par excellence* da obra literária, mas apenas seu caso mais paradigmático e radical de leitura e crítica. Em outras palavras, gostaria de pensar os esforços de leitura e de crítica do *objeto-jogo* como uma forma de tradução e, nesse exato sentido, como uma forma de sobrevida do *jogo jogado*. E, de modo análogo, gostaria de pensar também os esforços de leitura e de crítica do *objeto-obra* (a obra literária) a partir desse mesmo viés nuançado da noção benjaminiana de tradução e, portanto, como uma forma de sobrevida do *jogo de escrita*.

FUTEBOL-ARTE VERSUS FUTEBOL DE RESULTADO

Em julho de 2023, ao noticiar Fernando Diniz como o novo técnico da seleção brasileira – ainda que em condição interina, enquanto a CBF aguardava a então prometida (e jamais cumprida) vinda do técnico italiano Carlo Ancelotti –, o perfil da FIFA nas redes sociais parabenizava o novo técnico brasileiro, desejando-lhe sucesso e afirmando: “Chegou a hora do futebol arte!”.⁸

A repercussão foi imediata, colocando lenha na fogueira de uma discussão muito presente no cenário da crítica futebolística brasileira, no mínimo, desde a transição daquela geração que, embora sem conquistar títulos, encantaria o mundo na Copa de 1982 (sob a direção de Telê Santana) para a geração que, sem despertar maior encanto, voltaria a “erguer o caneco” na Copa de 1994 (sob a direção de Carlos Alberto Parreira): aquela, talvez como última expressão categórica do futebol brasileiro como *futebol-arte*, esta, como consolidação, no Brasil, de um modo, senão mais físico e solidamente defensivo, por certo mais reativo de jogar, a que me refiro, aqui, a partir da noção de *futebol de resultado*.⁹

⁸ REDAÇÃO DO GE. Perfil da Copa do Mundo dá boas-vindas a Fernando Diniz na Seleção: “Chegou a hora do futebol arte”.

⁹ Longe de se tratar de termo inequívoco, a noção (posterior à de *futebol-arte*, mas que se define frequentemente por contraste a ela) é corrente na crítica desportiva brasileira como síntese da tensão entre a dimensão estética (no horizonte do encanto) e a dimensão

Se esse *futebol de resultado* – na seleção brasileira, identificado mais recentemente com o trabalho da comissão técnica dirigida por Tite¹⁰ – costuma ser sintetizado na vaga ideia de que tudo o que acontece em campo se coloca a serviço de um bom resultado final do jogo, custe o que custar – e seja lá o que um tipo de futebol teleologicamente guiado, como este, possa significar do ponto de vista esportivo, tático e estético –, cabe lembrar, com Camila Pereira e Hugo Lovisolo,¹¹ que sua contraparte, a noção de *futebol-arte*, bem como sua construção como valor identitário, remonta mais precisamente à atuação da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1938, em que se destacava a atuação de Leônidas, jogador que encantaria o mundo e seria exaltado pelos jornais europeus como o “diamante negro”. Leônidas surgia, então, como o grande representante de um estilo modelar para a definição do que viria a se disseminar como o paradigma do “jogador brasileiro de futebol”. A esse estilo de jogar futebol, os jornais franceses da época se refeririam explicitamente nos termos de uma “forma de arte”, dizendo, então, que “os brasileiros são perfeitos artistas com a bola nos pés. Dribles não são segredos para eles. Seus movimentos são ágeis e sua sutileza é notável. Um time formidável”.¹²

No contexto brasileiro, como destacam Antonio Jorge G. Soares, Tiago L. Bartholo e Marco Salvador:

[...] a idealização do estilo de jogo do futebol-arte, representação que permanece muito forte até os dias atuais quando se refere à seleção brasileira [os autores afirmavam isso em 2007,], tem seu embrião em um artigo do intelectual Gilberto Freyre, escrito para o jornal *Diário Associados* de Pernambuco durante a Copa do Mundo de 1938 na França. “Foot-ball mulato” atribui características dionisíacas ao estilo de jogo brasileiro, que estariam diretamente relacionadas aos elementos culturais de um povo miscigenado. Criatividade, espontaneidade, malemolência seriam atributos do futebol brasileiro, oriundos da mistura das raças que formariam a Nação.¹³

competitiva (no horizonte do resultado final) do jogo de futebol, como aponta Jamie Hamilton. HAMILTON. Dice games. Fernando Diniz, aesthetics and the manipulation of chance.

¹⁰ Seria preciso lembrar, no entanto, que esse treinador passaria muito longe de alcançar *resultados* mais expressivos nas duas Copas do Mundo em que dirigiu o selecionado nacional.

¹¹ PEREIRA; LOVISOLO. 1938: o nascimento mítico do futebol-arte brasileiro.

¹² PEREIRA; LOVISOLO. 1938: o nascimento mítico do futebol-arte brasileiro, p. 42.

¹³ SOARES; BARTHOLO; SALVADOR *apud* MOSTARO. O futebol-arte na imprensa nacional: a construção de um estilo de jogo, p. 358.

Os autores se referem ao artigo “Foot-ball mulato”, de Gilberto Freyre, em que o ensaísta retratava o estilo brasileiro de jogar nos seguintes termos:

[...] O nosso estilo de jogar futebol me parece contrastar com o dos europeus por um conjunto de qualidades de surpresa, de manha, de astúcia, de ligeireza e ao mesmo tempo de espontaneidade individual em que se exprime o mesmo mulatismo de Nilo Peçanha que foi até hoje a melhor afirmação na arte política. Os nossos passes, os nossos pitu's, os nossos despistamentos, os nossos floreios com a bola, o alguma coisa de dança ou capoeiragem que marca o estilo brasileiro de jogar futebol, que arredonda e adoça o jogo inventado pelos ingleses e por eles e por outros europeus jogado tão angulosamente, tudo isso parece exprimir de modo interessantíssimo para psicólogos e sociólogos o mulatismo flamboyant e ao mesmo tempo malandro que está hoje em tudo que é afirmação verdadeira do Brasil.¹⁴

Como explica Filipe Fernandes Ribeiro Mostaro,¹⁵ a noção de *futebol-arte* acabaria se disseminando e se desenvolvendo amplamente nas décadas seguintes, sobretudo a partir do forte aporte mediático. E, elegendo a cada nova geração outros jogadores como protagonistas, a exemplo de Garrincha e Pelé, chegaria a sua consolidação definitiva na Copa de 1970.

Como contraponto a essa imagem ideal e idealizada de um *futebol-arte*, José Carlos Marques e Nathaly Barbieri M. César,¹⁶ reiterando o discurso crítico de vários outros estudiosos contemporâneos, propõem que o chamado *futebol-arte* seria mais um caso de exceção do que uma regra do futebol brasileiro. Além disso, os autores chamam a atenção para o forte viés ideológico dessa construção identitária, reforçada tanto durante o Estado Novo quanto durante a ditadura militar no Brasil.

Já para Simoni Guedes, expressões como futebol “à brasileira”, “futebol mulato”, ou ainda o *futebol-arte* não se refeririam a manifestações paradigmáticas do futebol brasileiro, mas, sim, a recortes de momentos pontuais do desempenho dos jogadores. Para a autora, portanto, a ideia de um “estilo de jogo”, como construção identitária, seria fundada tanto sobre um exercício da memória quanto sobre um esforço de silenciamento, tanto sobre aquilo que escolhemos destacar e

¹⁴ FREYRE. Foot-ball mulato, p. 4.

¹⁵ MOSTARO. O futebol-arte na imprensa nacional: a construção de um estilo de jogo.

¹⁶ MARQUES; CÉSAR. O futebol-arte brasileiro: uma tradição continuamente reinventada e contestada, p. 20.

exaltar quanto sobre aquilo que preferimos calar e esquecer. Ou ainda, nas palavras da própria autora:

No caso do futebol brasileiro, o que fazemos quando separamos e destacamos estes momentos, na verdade absolutamente raros, de “dribles” ou “pedaladas”, é reafirmar e reificar a forma como desejamos nos ver e, com isso, produzimos, reproduzimos e, eventualmente, reformamos e reinventamos essa forma em um processo contínuo.¹⁷

Não caberia aqui discutir em que medida Fernando Diniz representa (ou não) mais um capítulo dessa longa história de construção da imagem do *futebol-arte* brasileiro (ou mundial), muito menos caberia aqui enveredar pela discussão de sua concepção particular de jogo – por exemplo, nos termos de um futebol aposicional, como descrito por Jamie Hamilton¹⁸ –, do desenvolvimento de seu trabalho ao longo de sua carreira e de suas perspectivas de futuro no mundo do futebol. O fato é que, em um país contemporaneamente dominado pelo chamado *futebol de resultado*, uma figura como Fernando Diniz – pelo tanto quanto se esforça para resistir (teórica e praticamente) a essa tendência dominante – acaba surgindo como um caolho que é rei em terra de cegos.¹⁹ E ele próprio parece ter alguma consciência disso, já que não perde oportunidade de se valer dessa situação geral do futebol no Brasil para se projetar como ponto fora da curva, ou seja, para se construir como um treinador de perfil diferenciado, sensível à dimensão estética do futebol. Isso parece ficar muito claro na declaração que abre este texto como epígrafe, oriunda de uma entrevista cedida pelo treinador em 2018, quando estava à frente da comissão técnica do Clube Athletico Paranaense – àquela altura, a primeira equipe da elite do futebol brasileiro treinada por Diniz. Na ocasião, o treinador encerrava sua entrevista com a máxima: “Futebol é mais arte do que ciência. Quando encanta, fica para sempre”.

Além de reafirmar a relação fundadora do futebol com a arte, mesmo que não em termos absolutos – ou seja, sem excluir de todo a contribuição da ciência, o

¹⁷ GUEDES *apud* MARQUES; CÉSAR. O futebol-arte brasileiro: uma tradição continuamente reinventada e contestada, p. 15.

¹⁸ HAMILTON. Dice games. Fernando Diniz, aesthetics and the manipulation of chance.

¹⁹ Jamie Hamilton vai até mais longe do que isso em seu artigo, ao afirmar categoricamente: “There is probably no more misunderstood term in football than ‘aesthetics’. And make no mistake – to talk about Fernando Diniz is to talk about the aesthetics of football.”

que seria mesmo impensável, contemporaneamente, na prática profissional do futebol –, dois aspectos merecem maior atenção na segunda parte da máxima. Retomando a epígrafe, Diniz diz: “Quando [o futebol] encanta, fica para sempre”. Mais do que a tão almejada vitória [ou um bom empate], mais do que pretender ser fisicamente resistente e taticamente eficiente, esse tipo de futebol, a que se refere o treinador, tem por horizonte algo que se anuncia como sendo da ordem do “encantamento”. E isso significa dizer que esse tipo de futebol também precisa reunir qualidades encantatórias, seja por suas virtudes mágicas, que exercem uma espécie de fascínio sobre seus espectadores, seja por suas características estéticas, como no caso das obras de arte, em geral, ou da obra literária, em particular. Trata-se aqui, claramente, de uma subscrição do *futebol-arte*. Mas Diniz vai mais além, afirmando que, uma vez satisfeita essa condição – a de se configurar como um tipo de futebol que encanta –, o jogo “fica para sempre”, ou seja, o jogo transcende a própria condição de finitude do *jogo jogado*, perpetuando-se na memória, sobrevivendo como *objeto-jogo* ou – para me valer aqui da formulação que Benjamin usa para se referir à forma particular de vida que o interessa quando pensa a vida (ou melhor, a *sobrevida*) da obra literária – inscrevendo-se em outro plano, num plano além de sua simples manifestação vital, no plano que o pensador alemão identifica com o da própria história.²⁰

FUTEBOL-ARTE, TRADUÇÃO-ARTE

Se, como dimensão estética do jogo, independentemente de onde, como e com que frequência e abrangência ela ainda se prove válida hoje em dia, a noção de *futebol-arte* passa pela ideia de um jogo que não tem no horizonte apenas a vitória a qualquer custo e, portanto, não se organiza exclusivamente (nem prioritariamente) em torno dos resultados – é comum se dizer, nesse mesmo espírito, que não importa apenas vencer, que é preciso vencer jogando bonito, que é preciso vencer e convencer –, a ideia de *tradução-arte*, por sua vez, implica uma performance tradutória que não almeja apenas aquilo que mais convencionalmente se espera como o resultado final de uma tradução. A *tradução-*

²⁰ BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p. 105.

arte implica um tipo de jogo tradutório que vai além do horizonte mais imediato de se oferecer como um instrumento confiável e fidedigno de acesso ao original, que não se reduz a um esforço de conservação de sentidos e, portanto, que não se permite limitar nem por constrações de um pacto subserviente de fidelidade, nem pelos cálculos frios de uma inapetência essencialista.²¹

Diferentemente da ideia de *futebol-arte*, que nasce originalmente como uma espécie de mito fundador e, assim, traço paradigmático do futebol brasileiro, a expressão *tradução-arte* já surge como marca de um regime tradutório de exceção e, portanto, como esforço de ruptura com um contexto marcado por outro tipo de compreensão do jogo tradutório, aquele mais identificado com o horizonte convencional da prática tradutória. Enquanto o *futebol-arte* surge como rubrica da crítica, que assina um modo de leitura generalizante do *objeto-jogo* brasileiro desde a Copa de 38, a expressão *tradução-arte* é programática, na medida em que cumpre o fim de sintetizar o programa estético-crítico particular que instrui o trabalho de tradução do poeta e tradutor Augusto de Campos.²² Nesse sentido, representa uma particularização do modo de compreender a tradução, delineando a relação pessoal de um poeta-tradutor com seu *jogo de escrita* e com o *objeto-obra* que dele resulta.

Em seu livro *Invenção*, por exemplo, Augusto de Campos afirma o seguinte a respeito desse modo particular de entender seu trabalho de tradutor:

O meu trabalho, como o de Haroldo, segue os preceitos da tradução criativa – “tradução-arte”, como gosto de chamá-la, “transcrição”, como ele prefere. Isto é, uma tradução que procura transpor para a língua receptora não só o sentido mas a riqueza dos valores formais (ritmos, rimas, assonâncias, aliterações, paronomásias, metáforas, etc.) e a poeticidade do texto original.²³

²¹ Embora esses pressupostos valham de modo emblemático para a ideia de *tradução-arte* aqui em questão, cabe observar que, hoje em dia, ao menos no Brasil, boa parte desses pressupostos também são válidos, em alguma medida, para outras modalidades e perspectivas de tradução, sobretudo quando minimamente informadas por uma visão mais contemporânea do que seja (e do que possa ser) traduzir.

²² Em suas declarações, a exemplo do que se pode ver nas citações que se seguem, Augusto de Campos frequentemente estende sua compreensão de *tradução-arte* ao trabalho de seu irmão, o também poeta, tradutor e crítico Haroldo de Campos.

²³ CAMPOS. *Invenção*, p. 261.

Em entrevista datada de outubro de 2008, Augusto de Campos esclarece:

Entendo por “tradução-arte” o mesmo que Haroldo chamou de “transcrição”. Uma tradução que não se limite ao literal, mas recupere os achados artísticos do original e se transforme num belo poema em português e não num arremedo canhestro. É possível, sim, ser fiel aos experimentos do poema original sem “trair” seu conteúdo, mas isso exige duas condições básicas: a técnica artística (que é, segundo Pound, o teste da sinceridade, pois como ele acentua, se uma obra não merece boa técnica é porque lhe falta merecimento) e a identificação emocional com o texto de origem. Fácil não é. A maioria das traduções atuais do passado entre nós falha, desde logo, porque os tradutores carecem de conhecimentos de métrica. A regra é o pé-quebrado. Mas também não basta marchar com pé-de-chumbo metrificado, e colocar uma rima qualquer na ponta, invertendo e malversando a sintaxe. É preciso muita sensibilidade para recobrar a paixão concentrada do poema, aquela “espécie de matemática inspirada” para as nossas emoções, de que fala Pound.²⁴

Nessa mesma entrevista de outubro de 2008, Augusto de Campos destaca outro aspecto importante de sua noção de *tradução-arte*, a saber, o procedimento de seleção das experiências tradutórias que o poeta-tradutor julga mais bem sucedidas – um aspecto que, ao longo de toda sua carreira, marcaria de modo imperativo a opção pela publicação de sua poesia traduzida sempre na forma de antologias. Fazendo referência a sua experiência de tradução da poesia de Emily Dickinson, por exemplo, Augusto de Campos afirma o seguinte: “Deixei de traduzir muitos poemas dela, que me dizem muito, por não ter conseguido achar a chave, ‘acertar na veia’, como se diz no futebol; aí, preferi tirar o time de campo”.²⁵

Em entrevista publicada em novembro de 2008, Augusto de Campos explicita a matriz futebolística que dá origem ao termo:

²⁴ DICK. Augusto de Campos: em busca da “alma” e da “forma” (entrevista cedida por Augusto de Campos à revista *IHU online*, em 2008).

²⁵ DICK. Augusto de Campos: em busca da “alma” e da “forma”. Caberia observar que essa afirmação, reiterada pelo poeta-tradutor em várias outras entrevistas, lança luz de modo incisivo sobre a distinção, feita no primeiro momento deste ensaio, entre o *jogo de escrita* e o *objeto-obra*, explicitando o que, em geral, costuma ser dissimulado no jogo da literatura: que aquilo que se dá a público como obra é já uma forma de sobrevivência de um jogo anterior de escrita. E, nesse caso particular, Augusto de Campos faz questão de destacar que a passagem ao *objeto-obra* pressupõe também uma espécie de edição dos melhores momentos de seu *jogo de escrita* tradutório. No caso do futebol, analogamente, se podemos lembrar que o clássico gênero da edição de imagens dos melhores momentos de um *jogo jogado* é modo paradigmático de organizar a construção do *objeto-jogo*, talvez possamos pensar que, em alguma medida, é também de uma espécie de procedimento seletivo de edição que nossa memória se vale na construção daquilo que, *para nós* e *em nós*, sobrevive como *objeto-jogo*.

Quanto às minhas traduções [...], embora respeite e tenha até chegado a utilizar uma que outra vez, por mais técnico, o termo “transcrição”, cunhado por Haroldo, preferi sempre chamá-las de “tradução-arte”, em homenagem ao nosso “futebol-arte”, que tanto admiro.²⁶

Já em entrevista publicada em 2011, ao discutir a repercussão da obra poético-tradutória dos poetas concretos, Augusto de Campos reforça a primazia do caráter estético-crítico de sua compreensão de tradução como arte:

[...] hoje, como antes, somos muito mais apreciados pelas traduções do que pela poesia, ou só por elas. O que é compreensível, ante o caráter provocativo da nossa fase ortodoxa, e o tempo maior que a comunicação exige para a assimilação de novos repertórios. Entretanto, ainda há muita incompreensão em torno das traduções. Há os que insistem em que só traduzimos para buscar reforço para as nossas propostas poéticas – o que é ridículo, porque traduzimos Dante, Shakespeare, Goethe, Keats, Byron. O que fizemos foi traduzi-los com arte. Mostrar que o seu valor não estava só na pauta vivencial, mas também, e principalmente, na sua linguagem poética. E há, ainda, a inveja de outros, que se sentem atingidos, por não terem técnica apurada para traduzir poemas poeticamente. Mas acredito que alguns poetas, inclusive, assimilaram bem a proposta da tradução artística. Sem desmerecer outros colegas, citaria Nelson Ascher e André Vallias entre os que mais aprecio.²⁷

Em entrevista de setembro de 2012, Augusto de Campos destaca o regime de exceção da *tradução-arte* num contexto dominado pelo que poderíamos chamar, no espírito desta discussão, de uma *tradução de resultado*: “O mestre de todos foi Ezra Pound, cuja obra se opôs à tradução literal e firmou o conceito de crítica-via-tradução. Ainda assim, quando se trata de poesia, há poucos representantes da tradução-arte”.²⁸ E, mais recentemente, em entrevista de 2021, Augusto de Campos faz um movimento mais amplo de síntese e destaca sua compreensão da *tradução-arte* como um gesto criativo, capaz do dom da vida:

Com raras exceções [...], as traduções não eram vistas, em geral, como peças criativas, como o haviam sido em outras épocas. A partir das teorias e práticas poundianas, que constituíam o tradutor como “persona”, realçando a assimilação transmigatória de alguns textos vertidos para

²⁶ KASSAB; GOMES. Augusto de Campos. O “vocalista” da alma e da forma, p. 6 (entrevista cedida por Augusto de Campos ao *Jornal da Unicamp*, em 2008).

²⁷ PEREIRA. Entrevista com Augusto de Campos, p. 18 (entrevista cedida por Augusto de Campos à *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, em 2011).

²⁸ PRIKLADNICKI. Augusto de Campos: “As melhores traduções são aquelas que não parecem tradução” (entrevista cedida por Augusto de Campos à *GZH*, em 2012).

outras línguas, começamos a pensar na tradução como arte. Jakobson e Benjamin reforçaram teoricamente a proposta. Cujas premissas levam a uma concepção rigorosa da tradução. Só traduzir aquilo que se sustenta pelos próprios pés, como alta poesia na língua de chegada. O que permitiu se falar em “transcrição”, “tradução-arte”, “transdução”. Muito do que traduzimos partia da ideia de traduzir o aparentemente intraduzível, que era especialmente a poesia de invenção, a que trabalhava nas entranhas da linguagem, desde a poesia de um Arnaut Daniel até a poesia dos vanguardistas mais radicais como Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings, Stein, Schwitters. Depois, fomos abrindo para outros grandes criadores, os “mestres”, na categorização de Pound. Sugerindo pensar em poesia “sem repetir”, como queria Duchamp. Ou melhor. Sem repetir para pior. Não desmereço a tradução literal, especialmente a de teor analítico e crítico, que nos instrui sobre o idioma, a linguagem, o estilo e o contexto. Sem ela eu não poderia traduzir Arnaut. O que procuramos demonstrar é que sobre as literais, de evidente utilidade, há as que chegam a *reviver* o original em outro idioma. Podem-se ensinar as técnicas. Mas o resultado depende de algum dom imponderável que tem várias gradações. Máxima quando se tem Janis Joplin interpretando o clássico “Summertime” de Gershwin e levando a canção aos píncaros. Fitzgerald traduzindo Omar. Pound, Rihaku.²⁹

No horizonte da *tradução-arte*, como no do *futebol-arte*, portanto, não se trata apenas de jogar pelo resultado, de buscar o resultado convencionalmente programado para todo e qualquer texto traduzido. É preciso produzir um texto traduzido que, mesmo ao se servir rigorosamente do cálculo, da filologia e da linguística, seja sempre mais arte do que cálculo, mais arte do que filologia, mais arte do que linguística. É preciso produzir um texto traduzido que seja também poesia na língua de chegada, que se constitua também como uma forma de vida na cena contemporânea da poesia em que se inscreve – é preciso produzir um texto traduzido que, *quando encanta, fica para sempre*.

**AUGUSTO DE CAMPOS E PAULO VIZIOLI, TRADUTORES DE JOHN DONNE:
TRADUÇÃO-ARTE VERSUS TRADUÇÃO DE RESULTADO**

Tendo em vista a discussão realizada até aqui, gostaria de fazer, a esta altura, uma breve passagem por um famoso episódio – por sinal, talvez um dos mais famosos episódios – da crítica de tradução brasileira dos anos 80 do século XX: a polêmica em torno das traduções, para o português, do poeta inglês John Donne, realizadas

²⁹ MELLO. “Muito do que traduzíamos partia da ideia de traduzir o aparentemente intraduzível”. Augusto de Campos em entrevista (entrevista cedida por Augusto de Campos ao Programa TOLEDO, em 2021).

por Augusto de Campos e por Paulo Vizioli – uma polêmica revistada posteriormente por vários estudiosos da tradução, como Rosemary Arrojo,³⁰ Paulo Henriques Britto,³¹ José Ghirardi e John Milton,³² entre outros.³³ Interessa-me, aqui, menos a especificidade dos objetos que se colocam em questão nesse enfrentamento crítico do que o modo particular como os trabalhos tradutórios de Campos (*John Donne: dom e danação*)³⁴ e de Vizioli (*O poeta do amor e da morte*)³⁵ são caracterizados por Nelson Ascher em sua resenha para o jornal *Folha de São Paulo*, em 28 de abril de 1985.³⁶

A resenha tem por objeto a então nova tradução de Vizioli – que o crítico apresenta como um trabalho realizado “com cuidado e erudição”. Mas Ascher assume, como questão *sine qua non* de sua apreciação crítica, o imperativo do cotejo – que, em suas palavras, seria “obrigatório para qualquer crítico” – entre esta e sua antecessora, a tradução de John Donne elaborada por Augusto de Campos. E a primeira consideração do crítico, com foco no título das duas antologias, já caracteriza a proposta de Vizioli como uma jogada não tão feliz, uma vez que esta perderia de vista o que Ascher caracteriza como “a essência” da poesia de Donne. O título proposto por Augusto de Campos, diferentemente do de Vizioli, é referido pelo crítico como “mais apropriado” – portanto, como algo que poderíamos entender como mais próximo de uma jogada bem executada –,

³⁰ ARROJO. A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne.

³¹ BRITTO. Fidelidade em tradução poética: o caso Donne.

³² GHIRARDI; MILTON. John Donne no Brasil.

³³ Vide, por exemplo: CARDOZO. Espaço *versus* prática da crítica de tradução literária no Brasil; e DE MARTINI. A *authoritas* do traduzido e a legitimação do tradutor: ou o dia em que John Donne foi chamado para defender os sonetistas.

³⁴ Publicado pela primeira vez em livro no ano de 1978, pela editora Noa Noa (CAMPOS. *John Donne, o Dom e a Danação*) e republicado em 1986, na obra *O anticrítico* (CAMPOS. *O anticrítico*, p. 37-83). Alguns dos textos já haviam sido publicados antes em jornais (desde pelo menos 1972), assim como parte das traduções já havia saído em livro, também em 1978 (CAMPOS. *Verso reverso controverso*, p. 131-149 – Prêmio Jabuti de Tradução em 1979). Em dezembro de 2023, as obras *O anticrítico* (Companhia das Letras) e *Verso reverso controverso* (Perspectiva) não apenas continuavam em circulação como ainda estavam disponíveis nos catálogos de suas editoras. Além de várias outras distinções de mérito, a tradução da poesia de A. Rimbaud renderia a Augusto de Campos o Prêmio Jabuti de Tradução em 1993.

³⁵ Lançada em 1985 (VIZIOLI. *John Donne: o poeta do Amor e da Morte*) e com uma segunda edição logo em 1986, a obra foi publicada por editora que não se encontra mais em atividade (J. C. Ismael Editor). Até onde pude averiguar, não houve reedições posteriores; atualmente, a obra está fora de catálogo, disponível somente em sebos. A tradução da prosa e poesia de W. Blake renderia a Vizioli o Prêmio Jabuti de Tradução em 1994.

³⁶ ASCHER. Donne em tradução erudita.

especialmente pelo quanto seria capaz de “sublinhar um dos recursos favoritos do poeta, o jogo de palavras”.

Ascher segue apresentando algumas diferenças entre as duas edições, mas defende a hipótese de que o que de fato distingue as duas traduções é a “concepção de tradução que as norteia”. Quanto à tradução de Paulo Vizioli, de cuja concepção tradutória o crítico claramente se afasta, Ascher a caracteriza como: “obra empenhada de um erudito”, “um valioso subsídio para o estudo e apreciação do autor, correta e esclarecedora”, obra “útil e muito necessária” por sua “função didática e informativa”, mas sem “nenhum lance realmente inventivo”, carente de “criatividade poética”, “com uma linguagem conservadora e com uma dicção poeticamente ultrapassada”, já que resultado do “trabalho de um erudito profissional e competente, mas poeta amador”. Quanto à tradução de Augusto de Campos, com a qual o crítico claramente se identifica, Ascher a caracteriza como o “trabalho magistral de um poeta”, “de certa forma, o próprio Donne em português”, resultado da elaboração de “um poeta-tradutor e inventor de linguagens profissional”, constituindo-se como “obra criativa”, com “linguagem própria e uma dicção poética condizente”.

No dia 5 de maio do mesmo ano, Vizioli escreveria sua réplica³⁷ à crítica de Ascher, visivelmente contrariado com a apreciação de seu trabalho. Organizandose defensivamente, Vizioli lembra que o mesmo crítico que teria saudado “com entusiasmo” sua tradução de William Blake, publicada no ano anterior (1984), declarando-o, então, “experiente tradutor de poesia, responsável, inclusive, pela melhor versão de *The Waste Land* [de T. S. Eliot] em língua portuguesa”, passava a caracterizá-lo, na resenha de abril de 1985, como “poeta amador”. Em transição ofensiva, Vizioli afirma ter “a nítida impressão” de que Ascher havia se revoltado “menos com as pretendidas deficiências” de seu trabalho do que com sua “petulância em incursionar por terreno onde antes perambulava Augusto de Campos”. E, organizandose ofensivamente, Vizioli faz sua contra-apreciação de um dos exemplos apontados por Ascher como insuficiência de seu trabalho,

³⁷ VIZIOLI. Paulo Vizioli responde a Ascher.

justificando que não teria traduzido “o poema com base na versão de Augusto de Campos, mas diretamente do original em inglês”.

Na tréplica³⁸ de Ascher, publicada no dia 12 de maio, o crítico rebate ponto a ponto a réplica de Vizioli, mas seria mais interessante observar, aqui, como a discussão crítica nesse espaço de réplica e tréplica passa a adquirir um teor escancaradamente metacrítico – de que, aliás, as duas partes se valem como expediente de defesa de suas posições pessoais –, em que ganham o primeiro plano tanto uma caracterização epistemológica da poesia e da tradução como objetos quanto uma descrição dos limites e das possibilidades da prática crítica. É como se a própria prática crítica fosse tratada, nesse espaço, como uma forma de tradução, como sobrevida de uma relação com os *objetos-obra* em questão (as traduções de Donne), nos mesmos termos do que discuto no primeiro momento deste ensaio.

Em sua réplica, Vizioli evoca, por exemplo, a complexidade da linguagem da poesia, questionando a possibilidade de justificar juízos de valor tão cabais – ele se refere a “vereditos de tamanha gravidade” – com base em análises de um que outro elemento isolado. Vizioli chega a admitir o que ele chama de “soberania” do crítico: “Quando ele gosta, ótimo! Quando não, paciência!”. No entanto, tampouco deixa de dar seu cutucão em Ascher, tachando discretamente seu exercício crítico de impressionista.

De sua parte, ao rebater em sua tréplica a imputação de certo entusiasmo com a tradução de Blake e alguma irritação com a tradução de Donne, Ascher afirma não ter em vista as “emoções alheias”, pretendendo tão somente “contribuir para a reflexão crítica”. O crítico destaca, nesse sentido, que seu objetivo não teria sido, portanto, apenas o de “avaliar”, mas também o de “contribuir para o debate sobre a tradução de poesia”. Ascher relembra, em seu benefício, o traço subjetivo de todo o exercício crítico, embora destaque que, em seu caso, a subjetividade é “mediatizada por certa objetividade”, lembrando que a tradução tem em comum com a crítica “a virtude de poder apresentar vários pontos de vista” e reiterando, assim, a tradução como operação que oscila entre objetividade e subjetividade, o que contribuiria para que não existam versões únicas e definitivas de nenhum

³⁸ ASCHER. Nelson Ascher rebate críticas de Paulo Vizioli.

texto – embora o crítico admita que seja possível falar de versões melhores e piores. Em relação a sua apreciação anterior de trabalhos de Vizioli, Ascher afirma que nenhum de seus julgamentos teria caráter absoluto, seriam sempre comparativos, ressaltando que “uma resenha é um parecer, resultado de uma análise” e que, nesse sentido, não haveria “espaço para reproduzir todos os passos que levam a determinada conclusão”.

Cabe observar, no entanto, que, a despeito de reconhecer que se enfrentam, no campo de sua resenha crítica, duas concepções diferentes de tradução e apesar de chegar a elencar uma série de possíveis qualidades do tipo de trabalho resultante da concepção de tradução de Vizioli, Ascher não se mostra capaz de se dar por satisfeito com o objeto central de sua resenha. É como se, de fato, como parece sugerir Vizioli em sua réplica, Ascher não conseguisse evitar de sentir falta do jogo de tradução de Augusto de Campos (criativo, inventivo: *arte*) no jogo tradutório de Vizioli (correto, esclarecedor: *útil*) ou, dito de outro modo, é como se Ascher só fosse capaz de ler o trabalho de Vizioli sob o signo de uma certa falta (falta de criatividade), de uma negatividade (por não convencer enquanto *arte*) – quando, em princípio, não teríamos diante de nós, senão, dois modos reconhecidamente competentes, ainda que notoriamente diferentes, de jogar o jogo da tradução.

Como conclui Rosemary Arrojo em seu artigo “A que são fiéis tradutores e críticos de tradução: Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne”,³⁹ o que parece estar de fato em jogo, em toda essa discussão, é uma maior ou menor adesão dos críticos às concepções de poesia, tradução e crítica que eles próprios encarecem e não exclusivamente um juízo de valor sobre os trabalhos em questão⁴⁰ – o que podemos entender como um modo de chamar a atenção, não para uma suposta invalidação dos juízos críticos em questão, mas para o

³⁹ ARROJO. A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne, p. 24-25.

⁴⁰ Para além dessa questão da adesão às próprias concepções poéticas e tradutórias, Paulo Henrique Britto demonstrará, em seu artigo “Fidelidade em tradução poética: o caso Donne”, como uma avaliação fundada em uma série de critérios objetivos, estabelecidos por ele, também é capaz de justificar uma avaliação que favorece a tradução de Augusto de Campos em face da tradução de Paulo Vizioli. Concordando com Britto, caberia observar, no entanto – como ele próprio também o faz –, que uma série diferente de critérios “objetivos” poderia levar a apreciação crítica desses mesmos poemas traduzidos em outra direção.

inexorável atravessamento destes pelas diferentes concepções que instauram determinado ponto de vista sobre aquilo que se recorta como objeto da crítica. Afinal, no mesmo gesto em que diz algo sobre determinado objeto, a crítica sempre fala também dos pressupostos e dos valores que fundam o lugar de onde o olhar crítico se articula. E esse traço, cabe lembrar aqui, é igualmente determinante de outras manifestações críticas, a exemplo do que ocorre na crítica e na crônica futebolística, invariavelmente atravessadas pelo confronto constante de diferentes visões não apenas de futebol, mas também do que deva e do que possa ser a própria crítica no mundo do futebol.

Talvez se possa dizer que nisso se evidencia a tão conhecida dificuldade de separar o que os críticos caracterizam por objetividade e subjetividade no exercício crítico. Mas ao invés de essa percepção contribuir como forma de modalização do exercício crítico, a naturalização dessa dificuldade – diante da qual, como críticos, seríamos, portanto, incapazes de performar um corte mais preciso entre sujeito e objeto –, não raro, produz o efeito oposto, tendendo a uma absolutização do ponto de vista particular do crítico. É como se, nesses casos, as condicionantes epistemológicas de inseparabilidade entre sujeito e objeto e toda a dificuldade envolvida no respectivo esforço de distanciamento – responsáveis por construir as chamadas condições de objetividade – não servissem, senão, de mero pretexto para justificar o caráter categórico dos *próprios* valores e da *própria* perspectiva crítica, o que se traduz, muito frequentemente, tanto em uma falta de abertura às diferenças que fundam outras perspectivas críticas quanto em uma espécie de regime de indistinção do outro – em prejuízo, é claro, da apreciação desse outro tomado como objeto.

Contudo, independentemente das preferências e adesões de cada parte, que fazem pender em diferentes direções os juízos críticos dos projetos tradutórios em questão, é interessante notar como os trabalhos de Paulo Vizioli e Augusto de Campos são caracterizados como representativos de modos diferentes de compreender o jogo da tradução no Brasil. No conjunto de sua apreciação crítica, Ascher descreve a tradução de Vizioli como um trabalho pautado pela correção e utilidade, realizado num horizonte mais tradicional e convencional da tradução, que, no espírito da reflexão desenvolvida neste ensaio, poderíamos considerar

como representativo de uma *tradução de resultado*. Ao mesmo tempo, justamente por se inscrever programaticamente como forma de arte e, nesse exato sentido, transcender as expectativas de resultados tradicionalmente almejados por uma tradução mais convencional, o trabalho de Augusto de Campos é caracterizado como “criativo”, “inventivo”, “trabalho magistral de um poeta”, uma escolha de atributos que reforça a descrição do jogo tradutório de Augusto de Campos como *tradução-arte*.

Aqui, trata-se tão somente de destacar como as diferenças entre essas modalidades de jogo são descritas: ora designando um tipo de jogo mais *reativo*, que *responde* a expectativas mais convencionais de um trabalho de tradução e, não raro com certa dose de resignação, projeta-se no horizonte do *melhor resultado possível*;⁴¹ ora designando um tipo de jogo mais inventivo e criativo, que assume abertamente o risco de enfrentar desafios tidos como impossíveis e, na exata medida em que cria modos não convencionais de fazê-lo, projeta-se como uma *forma de arte*. Portanto, diferentemente do que parece fazer Nelson Ascher em sua crítica à tradução de Vizioli, não se trata, aqui, de identificar com o atributo “arte” e o “campo estético da criação” um jogo supostamente melhor ou pior do que aquele que se caracteriza a partir de uma preocupação mais central com o “resultado” e o “campo prático da utilidade”. No campo específico da tradução literária, como tão bem exemplifica esse embate crítico já antigo (mas ainda tão atual) em torno das traduções de John Donne para o português, as traduções podem ser sempre muito diferentes, mas traduções diferentes também podem ser diferentemente *bem ou mal sucedidas*, de tradutor para tradutor, de jogo para jogo de escrita de um mesmo tradutor. Isso para não entrar no mérito da própria discussão daquilo que se poderia entender por “bem” ou por “mal” sucedido em uma tradução, medida que talvez funcione melhor como valor avaliativo do jogo presumivelmente mais

⁴¹ É nesse sentido exato que entendo traduções como a de Vizioli nos termos de uma *tradução de resultado*. Não porque o tradutor despreza a dimensão estética em seu trabalho de tradução poética, tampouco porque não se possa identificar em seu trabalho qualquer valor artístico, muito pelo contrário. Apenas porque esse trabalho não se apresenta programaticamente como forma de arte, nos termos do que faz Augusto de Campos, aderindo, antes, a uma perspectiva em que, não raro como espécie de atestado compulsório de humildade e franqueza, o tradutor funda o horizonte de sua prática no discurso das limitações e da negatividade de toda tradução, propondo-se, diante disso, a fazer “o melhor possível” ou, como se diz no mundo dos esportes, em geral, e do futebol, em particular: propondo-se a “dar o melhor de si”.

calculado e calculável de uma *tradução de resultado* do que como valor estético-crítico de um jogo que se projeta programaticamente para além dos horizontes do provável, como no caso da *tradução-arte*.⁴²

UM MINUTO DE ACRÉSCIMO

“Quando encanta, fica para sempre”: a temporalidade implicada na máxima de Diniz nos faz lembrar que aquele tipo de jogo designado como *futebol de resultado* pode até se perpetuar na memória do torcedor como a lembrança de uma grande vitória ou da conquista de um campeonato, mas, não raro, isso se dá muito mais pela excepcionalidade do resultado alcançado do que pelo objeto-jogo, propriamente dito – do qual, às vezes, os torcedores prefeririam se esquecer. Em contrapartida, alguns exemplos paradigmáticos daquele tipo de jogo designado como *futebol-arte* acabam ganhando uma sobrevida como objeto-jogo mesmo quando completamente malogrados do ponto de vista do resultado mais imediato – a exemplo da chamada *Tragédia do Sarriá*, a derrota do Brasil para a Itália, na Copa de 1982. Não é de se estranhar, portanto, que o *futebol de resultado* e o *futebol-arte* produzam modos muitos distintos de sobrevida de seus respectivos objetos-jogo.

Talvez isso possa nos ajudar a pensar também as diferentes formas de sobrevida das traduções de Augusto de Campos e de Paulo Vizioli. Afinal, quase quatro décadas depois desse embate crítico sobre as traduções de John Donne, caberia lembrar que – seja por força e mérito dos próprios textos traduzidos, seja em razão de circunstâncias não problematizadas aqui, mas que tampouco poderiam ser desconsideradas⁴³ – não é a *tradução de resultado* de Paulo Vizioli,

⁴² Não se trata de afirmar, com isso, que não possamos nos referir ao produto da *tradução-arte* em termos de um jogo bem ou mal sucedido de escrita tradutória; trata-se apenas de destacar, aqui, que “bem ou mal sucedido” são termos mais propriamente avaliativos (de uma avaliação em termos de valores judicativos) do que críticos (num sentido mais forte de Crítica) e que, nessa mesma medida, esses termos não só não esgotam como ainda contribuem muito discretamente para uma discussão dos valores estético-críticos de uma tradução produzida como forma de arte.

⁴³ Por exemplo, o fato de Vizioli ter falecido em 1999, enquanto Augusto de Campos continuaria produzindo ativamente por décadas, intervindo diretamente na condução das reedições de sua obra; mas também o fato, nada desprezível, de que a recepção da tradução de Augusto de Campos seria alavancada pela gravação de Caetano Veloso de *Elegia*, música

mas, sim, a *tradução-arte* de Augusto de Campos que continua hoje em ampla circulação, que, por força do quanto ainda encanta, continua resistindo à passagem do tempo: como sobrevida do jogo de escrita tradutória da poesia de John Donne em português.

Para além disso, arriscando um último lance deste jogo, caberia ainda observar e reconhecer que, diferentemente de seu contexto de origem, em que surgia como traço programático do trabalho individual de Augusto de Campos e de alguns poucos poetas concretos, a *tradução-arte*, ao longo das últimas décadas, passaria a ter um papel fundador como modo de jogar o jogo da tradução de poesia, impactando de maneira decisiva o modo de traduzir das gerações seguintes, ao ponto de podermos dizer, hoje em dia, que o horizonte mais paradigmático da tradução de poesia no Brasil é exatamente aquele que tem em vista a tradução de poesia como poesia, ou seja, a tradução de poesia como uma forma de arte. Assim, se a noção de *futebol-arte* descreve um arco que vai da generalização mistificadora (a partir da Copa de 38) à caracterização de alguns casos de exceção no futebol brasileiro e internacional (nos dias de hoje), perdendo espaço para o *futebol de resultado*, seria perfeitamente razoável admitir que, impondo-se como horizonte concreto de possibilidade da tradução poética e, diante disso, ocupando amplamente um espaço antes dominado pela *tradução de resultado*, a *tradução-arte* vem se aproximando cada vez mais de um traço coletivo e paradigmático do jogo tradutório da poesia no Brasil.

* * *

REFERÊNCIAS

ARROJO, Rosemary. A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne. In: ARROJO, Rosemary. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p.15-26.

de Péricles Cavalcanti para um poema de Donne traduzido por Augusto de Campos. E caberia lembrar, igualmente, que o próprio contexto de recepção da poesia de Donne em língua portuguesa se transformaria nessas últimas décadas, com a produção de novos estudos críticos e traduções de José Garcez Ghirardi, Fabio Cyrino, Lavínia Silveiras, Marcus de Martini, entre outros.

ASCHER, Nelson. Donne em tradução erudita. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 abr. 1985.

ASCHER, Nelson. Nelson Ascher rebate críticas de Paulo Vizioli. **Folha de São Paulo**, 12 mai. 1985.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor, tradução de Susana Kampff Lages. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marei Gagnebin; tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.

BRITTO, Paulo Henriques. Fidelidade em tradução poética: o caso Donne. **Terceira Margem**. Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, Rio de Janeiro, ano X, número 15, p. 239-254, 2006.

CAMPOS, Augusto de. **Verso Reverso Controverso**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Augusto de. **John Donne, o Dom e a Danação**. Florianópolis: Noa Noa, 1978.

CAMPOS, Augusto de. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMPOS, Augusto de. **Invenção**. De Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti. São Paulo: Arx, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. A obra de arte aberta. In: CAMPOS, Haroldo. **Teoria da Poesia Concreta** (Textos críticos e manifestos 1950-1960). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 30-33.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. Espaço *versus* prática da crítica de tradução literária no Brasil. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 19, p. 205-234, 2007.

DE MARTINI, Marcus. A *authoritas* do traduzido e a legitimação do tradutor: ou o dia em que John Donne foi chamado para defender os sonetistas. **eLyra**: revista da rede internacional lyracompoetics, Porto, Universidade do Porto, n. 9, 2017, p. 259-283.

DICK, André. Augusto de Campos: em busca da “alma” e da “forma”. **IHU online**, São Leopoldo, 6 out. 2008. Disponível em: <https://bit.ly/49MVMtj>. Acesso em: 19 abr. 2024.

FREYRE, Gilberto. Foot-ball mulato. **Diário de Pernambuco**, Recife, 17 jun. 1938, p. 4.

GHIRARDI, José; MILTON, John. John Donne no Brasil. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 45, p. 77-101, 2003.

GZH. Fernando Diniz responde Mano sobre conciliar trabalho no Fluminense com Seleção Brasileira: “Viver é perigoso”. **GZH**, Porto Alegre, 9 jul. 2023, Esportes. Disponível em: <https://bit.ly/3Uq4ORF>. Acesso em: 19 abr. 2024.

HAMILTON, Jamie. Dice games. Fernando Diniz, aesthetics and the manipulation of chance. **Medium**, EUA, 13 jul. 2023. Disponível em: <https://bit.ly/3JrnHgR>. Acesso em: 19 abr. 2024.

KASSAB, Álvaro; GOMES, Eustáquio. Augusto de Campos. O “vocalista” da alma e da forma. **Jornal da Unicamp**, Campinas, 24 a 30 nov. 2008, p. 5-8. Disponível em: <https://bit.ly/4d8Pq3F>. Acesso em: 19 abr. 2024.

MANSUR, Carlos Eduardo. Fernando Diniz, técnico do Atlético-PR: “Futebol é mais arte que ciência”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 fev. 2018, Esportes. Disponível em: <https://bit.ly/44eG427>. Acesso em: 19 abr. 2024.

MARQUES, José Carlos; CÉSAR, Nathaly Barbieri Marcondes. O futebol-arte brasileiro: uma tradição continuamente reinventada e contestada. **FuLiA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 3, n. 2, 2018, p. 1-22. Acesso em: 15. set. 2023.

MELLO, Simone Homem de. “Muito do que traduzíamos partia da ideia de traduzir o aparentemente intraduzível”. Augusto de Campos em entrevista. **TOLEDO**, Alemanha, jan. 2021, Cities of Translators – São Paulo. Disponível em: <https://bit.ly/4b2UZyB>. Acesso em 19 abr. 2024.

MOSTARO, Filipe Fernandes Ribeiro. O futebol-arte na imprensa nacional: a construção de um estilo de jogo. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, v. 11, n. 2, 2014, p. 354-366.

PASOLINI, Pier Paolo. O gol fatal, tradução de Mauricio Santana Dias. **Folha de S. Paulo**, Caderno Mais!, São Paulo, 6 mar. 2005.

PEREIRA, Camila; LOVISOLO, Hugo. 1938: o nascimento mítico do futebol-arte brasileiro. In: HELAL, Ronaldo; CABO, Álvaro. (Orgs.). **Copas do Mundo: comunicação e identidade cultural no país do futebol**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro. Entrevista com Augusto de Campos. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, ABRALIC, São Paulo, número 19, p.13-23, 2011.

PRIKLADNICKI, Fábio. Augusto de Campos: “As melhores traduções são aquelas que não parecem tradução”. **GZH**, Porto Alegre, 17 set. 2012, Cultura e Lazer. Disponível em: <https://bit.ly/3Qbr1Rb>. Acesso em 19 abr. 2024.

REDAÇÃO DO GE. Perfil da Copa do Mundo dá boas-vindas a Fernando Diniz na Seleção: “Chegou a hora do futebol arte”. **GE**, Rio de Janeiro, 4 jul. 2023, Seleção Brasileira. Disponível em: <https://bit.ly/3Q8pzPa>. Acesso em: 19 abr. 2024.

VIZIOLI, Paulo. **John Donne: o poeta do Amor e da Morte**. São Paulo: J. C. Ismael, 1985.

VIZIOLI, Paulo. Paulo Vizioli responde a Ascher. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 maio 1985.

* * *

Recebido em: 16 dez. 2023.
Aprovado em: 19 abr. 2024.