

Intersecção entre tradução e performance no conceito haroldiano de transcriação

Intersection Between Translation and Performance in the Haroldian Concept of Transcreation

Intersección entre traducción y performance en el concepto haroldiano de transcreación

Fernanda Goya Setubal¹

Universidade Federal de Santa Catarina

E-mail: goya.fernanda.s@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-9939-7010>

Anderson Bogéa²

Universidade Estadual do Paraná

E-mail: andersonbogea@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8009-0250>

RESUMO

No presente artigo, investigou-se as relações entre os campos de estudos da performance e da tradução, considerando os conceitos de performance de Erika Fischer-Lichte (2017) e Paul Zumthor (2014), a partir da importância do corpo para a produção e recepção de obras de arte espetaculares ou literárias. Além disso, considerou-se a produção textual de Haroldo de Campos, cujas contribuições levaram a poesia aos museus, em especial por meio de sua transcriação, entendendo a poesia em suas dimensões verbal, visual e sonora. Nesse sentido, tais textos foram investigados com vistas a dar ênfase às relações entre corpo, performance e tradução como um caminho para compreender a dinâmica e a interdisciplinaridade nas artes.

Palavras-chave: *tradução; performance; transcriação; corpo; arte.*

ABSTRACT

This paper investigates the relationship between the fields of performance and translation studies, considering the concepts of performance by Erika Fischer-Lichte (2017) and Paul Zumthor (2014), based on the importance of the body in the production and reception of spectacular or literary works of art. In addition, it considered the textual production of Haroldo de Campos, whose contributions brought poetry to the museums, especially through its transcreation, understanding poetry in its verbal, visual and sound dimensions. In this sense, such texts were investigated, aiming to emphasize the relationship between the body, the performance, and the translation as a way of understanding dynamics and interdisciplinarity in the arts.

Keywords: *translation; performance; transcreation; body; art.*

RESUMEN

En el presente artículo se ha buscado investigar las conexiones que se pueden crear entre los campos de estudio de la performance y de la traducción. Para ello se han considerado los conceptos de performance desarrollados por Erika Fischer-Lichte (2017) y Paul Zumthor (2014), una vez que sus textos subrayan la importancia del cuerpo para la producción y recepción del arte, sean ellas espectaculares o literarias. Además, se llevó en cuenta la práctica y teoría de traducción de Haroldo de Campos, cuyas contribuciones teóricas y artísticas llevaron la poesía al espacio de los museos, en especial, por medio de su transcreación, que entiende la poesía en sus dimensiones verbal, espacial y visual. Así, los textos seleccionados fueron investigados con énfasis en las relaciones entre cuerpo, performance y traducción como un camino para comprender la dinámica y la interdisciplinaridad en las artes.

Palabras clave: *traducción; performance; transcreación; cuerpo; arte.*

Data de submissão: 08/11/2024

Data de aprovação: 10/03/2025

A tarefa do tradutor é redimir, na própria, a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação.
(Benjamin, 2013, p. 117).

Este artigo apresenta a análise de alguns textos do poeta e tradutor Haroldo de Campos sob a luz dos estudos da performance, com o objetivo de discorrer sobre a relevância do corpo tanto no processo de produção de arte e tradução quanto no instante da leitura de um texto ou da observação de uma proposição artística. Nos textos selecionados para este procedimento, Campos explicita os caminhos de suas decisões artísticas e tradutórias, além de comentar a respeito dos autores que lhe serviam de referência e propor, de maneira artística e teórica, uma aproximação entre as diferentes formas artísticas. Neste processo, ele descreve o que percebia como seu contexto artístico e social, por meio de comentários sobre as produções artísticas com as quais entrava em contato. Ademais, discorre sobre o lugar do corpo na recepção e produção de arte, ponderando o trabalho tradutório como um fazer criativo, de modo a suavizar a fronteira entre arte e tradução.

O campo de estudos da performance, por sua vez, segue na mesma direção de Campos, promovendo o estreitamento dos laços entre diferentes linguagens artísticas, seja por meio de proposições artísticas ou de pesquisas que se distribuem de maneira interdisciplinar, seguindo rumos metodológicos pela antropologia, história, sociologia, estudos da tradução, estética, literatura e muitos outros. Entre as bases teóricas que recorreremos para fundamentar a análise dos textos de Campos, contamos com a definição de performance proposta por Paul Zumthor (2014), que em suas áreas de atuação também reflete sobre o tipo de fluxo de área que estamos interessados neste texto, atuando como medievalista, linguista, crítico e historiador literário. A abordagem de Zumthor nos auxilia na tarefa de compreender quais ações acontecem no corpo do leitor durante a leitura de um texto, pensando no próprio ato de ler como uma performance. Já no que diz respeito ao contexto social de produção artística e tradutória de Haroldo de Campos, bem como aos seus vínculos com outros artistas, tradutores e autores de sua época, recorreremos ao conceito de “virada performativa nas artes”, sugerido por Erika Fischer-Lichte (2017), que elucida a proximidade entre as manifestações artísticas. Assim, através dessas análises, podemos reconhecer elementos nos

textos de Haroldo de Campos que são caros aos estudos da performance, de modo que as criações deste artista e tradutor destacam o lugar do corpo na produção e recepção da arte, e na aproximação entre as diferentes linguagens³ artísticas.

Virada

A partir da década de 1950 e, com mais ênfase ao longo dos anos 1960, no Brasil, aqueles que se interessavam pela arte de vanguarda estavam com os olhos voltados para a produção de arte concreta, movimento que teve início em São Paulo, por meio da criação e teoria poética de Décio Pignatari e dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Juntos, o trio fundou o grupo Noigandres, assim como uma revista de mesmo nome que circulou entre 1952 e 1962, e, em dezembro de 1956, organizaram a Exposição Nacional de Arte Concreta (MAM/SP).

Os poetas concretistas, além de uma produção intensa de poemas explorando a dimensão não apenas textual, mas também visual, desenvolveram textos teóricos acerca do verbal e do não verbal. Examinando as relações “verbivocovisuais”⁴ envolvendo ritmo, som, movimento e imagem, suas produções artísticas exploraram vários suportes, produzindo ainda prólogos, antologias e publicações que objetivavam apresentar outros artistas da época, de diferentes regiões do Brasil, cujas produções alinhavam-se ao movimento concreto. Na introdução de “Contexto de uma vanguarda” (1975), Haroldo de Campos comenta que:

O primeiro objetivo de qualquer antologia deve ser documentar. Da concreção do contexto em textos, de suas variantes pessoais e do resultado final do produto de todos e de cada um dos poetas enquanto *realizações estéticas* dirão esses mesmos textos, ao se completar, com o consumo, o circuito *comunicação estética*. A eles agora a palavra (Campos, 1975, p. 154-155, grifos do autor).

A autora Erika Fischer-Lichte (2017) contribui para a construção de uma perspectiva estética que atua na intenção de discorrer sobre a relevância do corpo para a produção e recepção da arte. A autora toma como exemplo, principalmente, criações artísticas que ganharam destaque na Europa dos anos 1960, e, também, no contexto das vanguardas históricas (Bürger, 2012), como o Dadaísmo, Surrealismo e Futurismo, cujas contribuições dão início a um movimento que inclui o

espectador/leitor como compositor de proposições artísticas, as quais entendem o espectador/leitor como compositor que cria o significado por meio da interpretação. O movimento artístico iniciado nesse período inspira o concretismo brasileiro. Nas palavras da autora:

A virada performativa nas artes dificilmente pode ser compreendida com a ajuda das teorias estéticas tradicionais. Mesmo quando podem ser úteis em alguns aspectos, são incapazes de compreender o aspecto crucial dessa virada: a transformação da obra de arte em acontecimento e das relações ligadas à obra – sujeito vs. objeto e estatuto material vs. sócio. E, precisamente, para poder dar conta desse fenômeno, para investigá-lo e elucidá-lo, é necessário o desenvolvimento de uma nova estética: uma estética do performativo (Fischer-Lichte, 2017, p. 46, tradução nossa).

A expressão “virada performativa nas artes”, citada anteriormente, é utilizada pela autora para se referir a um momento histórico em que a fronteira entre as artes se mostrou cada vez mais tênue. Segundo Fischer-Lichte (2017, p. 45, tradução nossa), situação “proclamada ou observada reiteradamente desde os anos sessenta por artistas, críticos de arte, estudiosos e filósofos”. Ou seja, o momento no qual tanto as artes visuais quanto a música, a literatura ou o teatro

[...] tendem, a partir de então, a efetivar-se em e como realizações cênicas. No lugar de criar obras, os artistas produzem cada vez mais acontecimentos nos quais não estão envolvidos apenas eles mesmos, mas também os receptores, os observadores, os ouvintes e os espectadores (Fischer-Lichte, 2017, p. 45, tradução nossa).

Para a autora, entre os elementos que caracterizam a “virada performativa” presente no tipo de produção artística que ela chama de *Aufführung* – e que podemos traduzir como *espetáculo* ou *performance*, ou ainda por *realización escénica*, no espanhol – estão a copresença física de espectadores e artistas e sua consequente troca de papéis, em uma espécie de circuito autopoiético, na produção de significado para além de binômios tradicionais, e na consequente produção performativa de materialidade (Fischer-Lichte, 2017). O objetivo seria um processo de transformação dos que participam do espetáculo por um reencantamento do mundo.

Nesse contexto, os(as) artistas buscavam destacar a dinâmica da produção de significados que acontece entre a proposição artística e o espectador, indicado anteriormente como uma das características da “virada”, não apenas em uma perspectiva de transmissão de sentidos, mas de coprodução, além de explorar a proximidade entre diferentes linguagens artísticas. Tais aspectos podem evidentemente ser notados na série de exemplos de performances e espetáculos citados por Erika

Fischer-Lichte ao longo de seu livro, como os trabalhos de Joseph Beuys, Richard Schechner, Coco Fusco e Guillermo Gómez Peña, Einar Schleef, com destaque para *Lips of Thomas*⁵ (Fig. 1), de Marina Abramovic. Contudo, esse mecanismo de produção de significado em uma coparticipação entre artista e espectador nos permite perceber tais características também em produções da arte concreta brasileira. No entanto, apesar de não podermos falar de uma presença física, a materialidade corpórea continua sendo fundamental na recepção da obra pelo leitor, como veremos com Paul Zumthor.

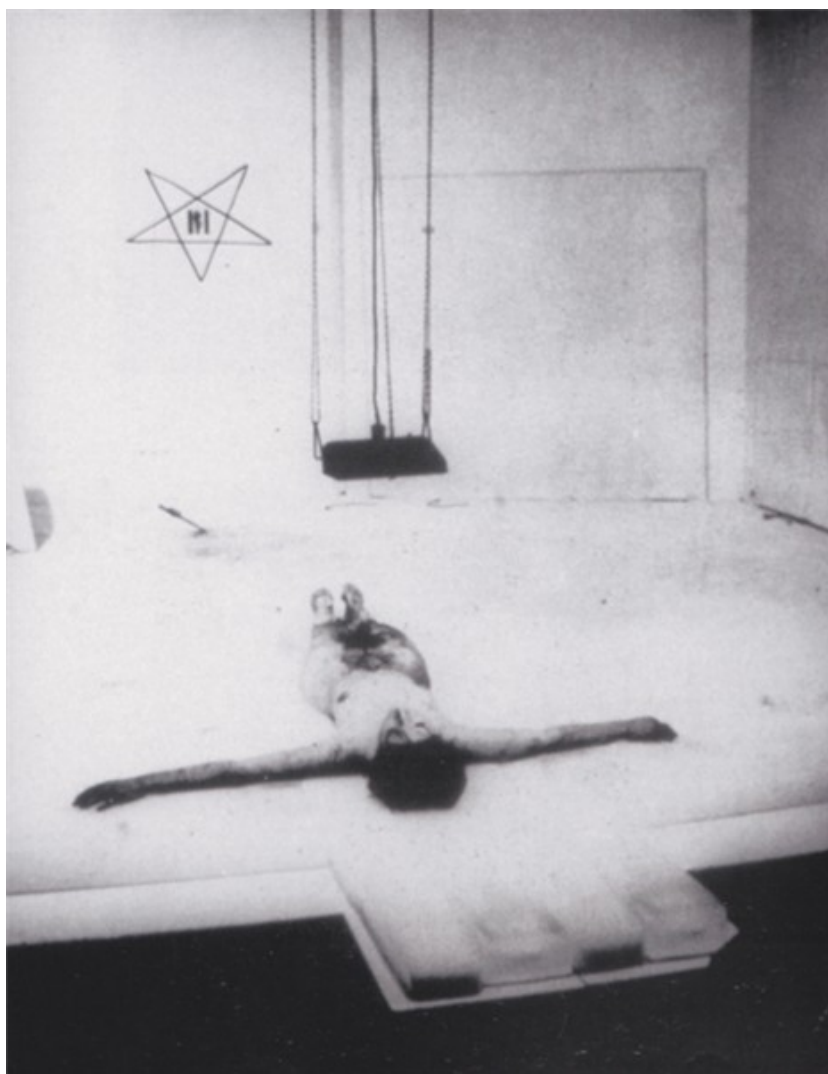


Figura 1. Marina Abramovic, *Lips of Thomas*, 1975. Fonte: <https://www.wikiart.org/en/marina-abramovic/lips-of-thomas>. Acesso em: 17 ago. 2025.

A experimentação em diferentes suportes, passando pela experiência com mais de uma expressão artística, está no cerne dessas produções que buscam dar destaque ao corpo no processo de criação. Tanto pelo aspecto da proposição que parte do artista quanto na recepção por parte do espectador. No caso dos poemas de Haroldo de Campos, por exemplo, a disposição da palavra sobre a página era resultado de uma escolha ativa do autor, fruto do seu interesse pelas artes visuais. Tal experimentação imprimia sobre o poema uma camada de significação que podia ser interpretada pelo leitor, que se via impactado pelo aspecto visual do poema antes mesmo de começar a decifrar suas palavras.

Uma vez que a noção de performance foi explorada transdisciplinarmente e por meio de muitas abordagens, estabelecendo um espaço de diálogo entre as diferentes expressões artísticas, ela pode ser entendida como uma espécie de “dispositivo transartístico”⁶ que permite conectar a abordagem de Fischer-Lichte à produção de Haroldo de Campos. O termo colabora ainda para a tarefa de compreender as relações que existem entre produção e recepção artística, já que a estética do performativo estabelece que o espectador/leitor atua na construção de significados de uma proposição artística por meio de suas interpretações. A esse respeito, Walter Benjamin sugere, em relação à tradução, o seguinte:

Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem encaixar-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (Benjamin, 2013, p. 115).

Nesse sentido, a maneira como a tradução é apresentada por Benjamin parece se assemelhar àquela ideia de um “dispositivo transartístico”, conectando-se com a noção de interpretação e de criação de uma outra coisa, que diverge do original, dialeticamente. De algum modo, a performance é entendida como um campo ou dispositivo que permite o trânsito livre entre as artes, uma zona franca. Assim, tal hipótese parece ir ao encontro das ideias propostas por Haroldo de Campos no que tange ao conceito de transcrição.

Transcrição

O conceito de transcrição é postulado por Campos no texto “Da tradução como criação e como crítica”, que veio a público pela primeira vez em formato de conferência, no ano de 1962, e foi publicado no ano seguinte na revista Tempo Brasileiro. A principal proposta com relação à tradução, cujos efeitos estendem-se também sobre a produção poética haroldiana, consiste na ideia de que o material próprio da produção textual é a palavra sobre a página, resultado talvez de uma marcante influência de Stéphane Mallarmé e o modo como este pensou a tridimensionalidade e dimensão formal do poema no papel, em seu *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, no final do século XIX. Nesse contexto, Haroldo de Campos diz que:

[...] não se traduz apenas significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele que é de certa maneira similar àquilo que denota). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal (Campos, 2006, p. 35).

A partir disso, o autor inaugura seu conceito de transcrição pautado na ideia de que, ao traduzir, o tradutor deve identificar os procedimentos desempenhados pelo escritor do texto na língua de partida, de modo a recriar tais ações na língua de chegada. Com isso, Campos buscava manter a multiplicidade semântica presente no texto inicial, preservando-a no novo contexto de chegada. Nesse sentido, a estratégia de Campos exprimia “uma insatisfação com a ideia ‘naturalizada’ de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido ‘significado transcendental’ do original)” (Campos, 2011, p. 10).

Um exemplo de transcrição, na qual o autor frisa suas intenções tradutórias com uma breve nota introdutória à edição, diz respeito ao livro *Escrito sobre jade*. Neste, Haroldo de Campos relata que suas “técnicas para traduzir – melhor dizendo, ‘transcriar’, ‘reimaginar’ – poesia clássica chinesa em português, com os recursos da poesia moderna, segue e radicalizam a lição pragmática de Ezra Pound” (Campos, 2009, p. 14). O texto segue citando trechos em que Campos descreve suas abordagens para a transcrição e, ao fim, ele diz o seguinte:

Procuro compensar os aspectos caligráfico-visuais de uma poesia monossilábica, escrita por meio de ideogramas, adotando técnicas de espacialização gráfica da poesia moderna para dispor o texto no branco da página e usando, quase exclusivamente, a composição em caixa-baixa. No plano fônico e prosódico, não sendo possível reproduzir os módulos sonoros de uma língua tonal e, conseqüentemente, os esquemas de rimas do original, compenso esses aspectos através da extrema concisão (característica do chinês clássico, língua isolante) e do minucioso trabalho de orquestração das figuras fônicas e rítmico-sintáticas, levando em conta, nesse sentido, a lição poética jakobsoniana. Exploro, ainda, sempre que gramaticalmente rentável, a etimologia metafórico-visual dos ideogramas (Campos, 2009, p. 14).

Assim, o autor ressalta os aspectos verbivocovisuais presentes na tradução desses poemas chineses, visto que elenca elementos do plano verbal – por meio do sentido da palavra e da diferenciação gramatical entre os idiomas –, vocal – com a ênfase nos aspectos fônicos, prosódicos, ritmo-sintáticos e a distinção entre língua tonal e isolante –, e visuais – pela exploração de letras em caixa-baixa e a distribuição do poema na página, como se nota em “Na montanha” (Fig. 2), exemplificada a seguir:

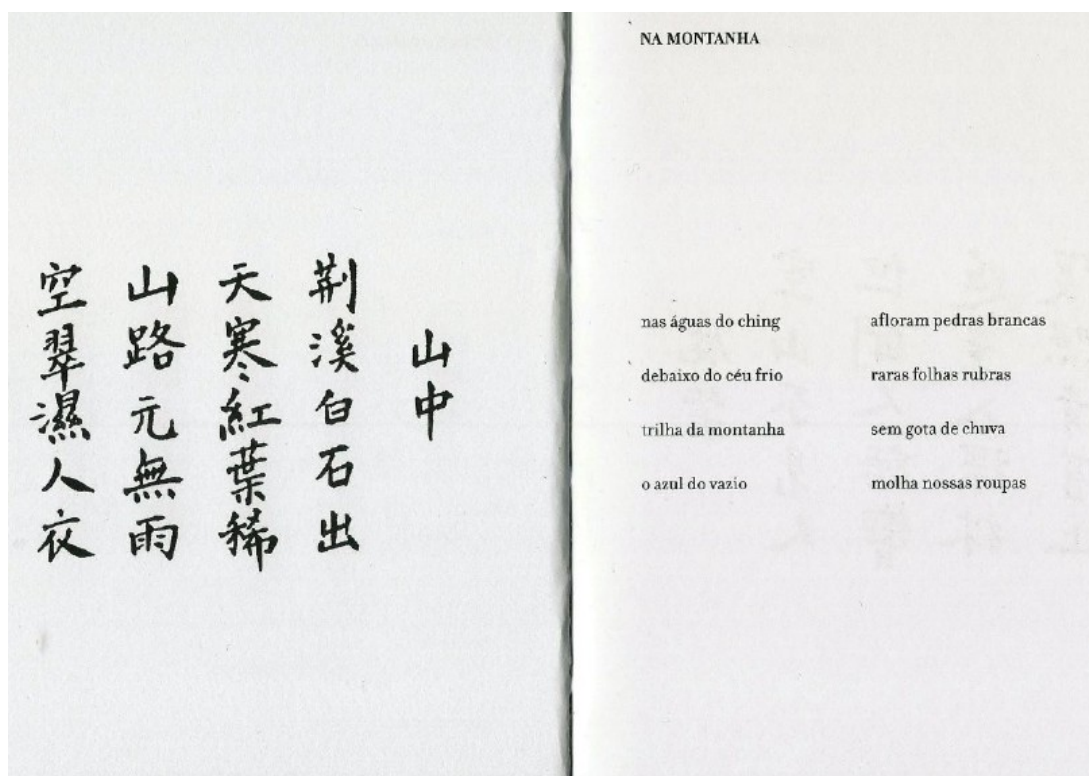


Figura 2. Haroldo de Campos, poema “Na montanha”. Fonte: printscreen do livro *Escrito sobre jade*, 2009, p. 49.

Como, segundo Paul Valéry (1999, p. 227), “não existe teoria científica que não seja um recorte muito específico de uma biografia”, cabe entender quais entre os percursos do mais velho dos irmãos Campos contribuíram para o desenvolvimento de sua noção de transcrição. Assim, em seu percurso biográfico, Haroldo Eurico Browne de Campos (1929-2003), além de uma atuação renomeada como tradutor, trabalhou também como poeta, artista, professor e crítico de arte. Aspectos fundamentais quando considerarmos qualquer sujeito que se coloca como tradutor, visto que este “se inscreve em um lugar e em um tempo (da tradução) que só podem ser seu lugar e seu tempo; isso significa que ele convoca [...] os lugares que lhe são comuns e os tempos que lhe são contemporâneos” (Cardozo, 2015, p. 260).

Campos, antes de tudo, foi um leitor assíduo que fundamentou sua prática tradutória em autores que se diluíram ao longo de diferentes períodos da história do país, a exemplo de seus comentários elogiosos à Odorico Mendes (1799-1864), cujas traduções criativas abrem “caminhos para uma poética do traduzir que vai se consolidar no século XX” (Guerini; Costa, 2022), como a transcrição de Haroldo de Campos. Outro tradutor relevante foi Rui Barbosa, que, ainda no século XIX, importou autores e obras assimiladas pela cultura brasileira, colocando “[...] em pauta a necessidade de se trazer para o sistema cultural brasileiro obras que possam contribuir para expandir, fortalecer e renovar a educação do país (Guerini; Costa, 2022).

Enquanto Odorico Mendes abria espaço para aproximar tradução e criação, Rui Barbosa destacava a tradução em seu contexto social, pontuando os possíveis impactos que uma tradução pode causar na cultura de chegada. Dessa forma,

[...] o início do século XX levou intelectuais ao resgate de certas tradições, de “traduções”, releituras e reinterpretações que culminaram no movimento modernista de 1922 [...]. Esse processo de “devoração” do que não é seu, do estranho, do estrangeiro, do outro, para digeri-lo, assimilá-lo, e devolvê-lo sob uma nova forma, está na base da tradução, em geral, e da história da tradução no Brasil, em particular (Guerini; Costa, 2022).

Já no período modernista, temos o nome de Manuel Bandeira (1886-1968) e Guilherme de Almeida (1890-1969) como importantes contribuidores para o campo da tradução brasileira. Enquanto o primeiro declarava o fazer tradutório como uma atividade criativa, sobre a qual tecia comentários e

reflexões, o segundo ganhou destaque por publicar suas traduções em edições bilíngues, atuando também como promotor da Semana de Arte Moderna de 1922. Com suas ações, ambos tiveram ideias que “antecedem parte das formulações sobre (trans)criação defendidas por Augusto e Haroldo de Campos” (Guerini; Costa, 2022).

Os textos haroldianos sublinham a importância de perceber os efeitos que as artes despertam em si e de estar em contato com outros artistas de sua época. Seus trabalhos incluíam a tradução de pessoas que ele considerava importantes de introduzir no contexto nacional, ou a atuação como orientador para tradutores estrangeiros, que se interessavam em levar produções brasileiras em direção a novos leitores internacionais. Em entrevista à Rodolfo Mata, Campos reconhece que sua “[...] proposta de introduzir novos autores, de assessorar traduções, era um projeto de cunho cultural” (Campos, 2000, p. 208-209, tradução nossa), e “obedeciam a um propósito planejado: exportar a literatura brasileira e, de alguma maneira, contribuir para sua integração no contexto latino-americano mais amplo” (Campos, 2000, p. 208-209, tradução nossa).

Em meio ao desenvolvimento da teoria e prática tradutória no Brasil, germinava também o movimento da poesia concreta, que estava fortemente ligado às vanguardas europeias, em especial ao Futurismo italiano e russo, ao Dadaísmo e ao Surrealismo. Com esse panorama, percebe-se que

[...] o diálogo constante com movimentos culturais internacionais reforça o fato de quanto a tradução esteve diretamente ligada à produção literária e o quanto a tradução alimentou a criação literária nacional. Contudo, não foi apenas na cena literária que esse intenso contato se deu. Há outros setores em que a tradução desempenha um papel importante, como é o caso das áreas técnicas, científicas e educacionais (Guerini; Costa, 2022).

Além de assumir as funções de poeta e tradutor citadas anteriormente, Campos também era professor. Em seus comentários de tradução notamos a sobreposição dessas tarefas, de modo que encontramos, nesses escritos, um nítido esforço de aproximação com seus leitores, por meio de suas explicações cuidadosas e dos comentários a respeito de outros artistas e teóricos lidos por ele. A produção de poesia concreta conectava-se com as percepções que o trio Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari tinha sobre a poesia e outras linguagens artísticas, como se nota no trecho a seguir, em que Haroldo de Campos comenta sobre as múltiplas produções do artista alemão Kurt Schwitters. Campos sublinha a presença de

[...] estreitas zonas de contato e permeabilidade entre as *collages* visuais de Schwitters e suas *collages* verbais, além da análoga técnica de expressão implícita nos dois processos. Observando-se reproduções de seus quadros do gênero, verifica-se que o dado meramente tipográfico sempre está presente nessas composições, metamorfoseado através de *decoupages*, inversões, propositados contrapontos de caracteres gráficos de tipos (gótico, itálico, caixa alta, caixa baixa etc.) e origens diversos, funcionando como um fator que se resolve gestalticamente no conjunto das partes do quadro, indelével delas [...]. Schwitters, pintor, era também o poeta preocupado com a invenção tipográfica, com a desarticulação da palavra, com o aspecto visual dos vocábulos, suas possíveis disposições no horizonte espacial e suas relações e transformações recíprocas quando postos em presença simultânea (Campos, 1969, p. 37).

Com comentários como esse, a respeito da materialidade dos textos, Campos destaca especial atenção à materialidade própria dos poemas, deixando transparecer aquilo que ele percebia da relação entre as diferentes linguagens artísticas, em especial, as artes visuais e a música. Assim, ao traduzir autores como James Joyce, Homero e Bertold Brecht, Haroldo de Campos demonstrava um especial interesse em traduzir textos nos quais as palavras eram entendidas como objeto, ou seja, eram fragmentadas e remontadas, re combinadas de modo a dar destaque aos sentidos despertados pelos seus sons e por sua visualidade, para além dos seus significados mais corriqueiros. Com isso, a atividade tradutória era, para Campos, também uma atividade criativa, coincidindo com a ideia de uma criação que diverge do original na tradução.

Tal perspectiva aproxima Haroldo de Campos de artistas que exploraram a performance, como Hélio Oiticica ou Lygia Clark, pois ambos buscavam explicitar a atividade interpretativa e criativa que era desempenhada por leitores, espectadores e, nessa esteira, por tradutores. Por identificar confluências entre as linguagens artísticas, que dizem respeito à materialidade do texto e à multiplicidade de sentidos presentes nele, Campos transpunha para a poesia concreta aspectos que são ressaltados por ele na noção de transcrição, como pode ser observado no poema *Klimt: tentativa de pintura (com modelo ausente)* (Fig. 3):

KLIMT: TENTATIVA DE PINTURA
(COM MODELO AUSENTE)

1.
lourovioleta: um monstro uma
figura em ouro cin
zelada das unhas à raiz (crin
a) metalizada dos cabelos pedi
curada em roxo um traço bis
(não de bistre) um risco de li
lãs as pálpebras dobradas
como mariposas (como mari
posas) sim pedicurada em roxo
e as pontiagudas unhas só li
lãs da mesma cor do pij
ama uma figura um monstro
sim (quimono): klimt.
2.
e sob isto tudo como sob
uma panóplia (armada) um pavilhão
de pedraria (um baldaquino) dra
pejantes panos (um azul turquino)
(caravelas ao largo) bandeiras de um
(impossível) impromptu ultra
(biombo grand'aberto gonfalon panóplia)
violeta

o corpo (a ci
catriz li
lãs)
o branco albino se diria
o corpo um cor
po de me
nina

Figura 3. Haroldo de Campos, *Klimt: tentativa de pintura (com modelo ausente)*, 1984. Fonte: printscreen do livro *Educação dos cinco sentidos*, 1985, p. 37.

Neste poema, percebemos uma organização das palavras no espaço da página empregando interrupções em suas estruturas, que podem ser percebidas tanto por sua temporalidade quanto por sua espacialidade, segundo Aguinaldo J. Gonçalves (1997, p. 63), e que “exige que o leitor ‘olhe’ para sua organização gráfica, observe o seu desenho, até mesmo para que possa aproximar-se um pouco mais de sua verdadeira entonação”. Essa quebra faz com que as estrofes iniciais tomem formas que nos remetem a retângulos, contrastando com a última estrofe, mais próxima do centro da página, cujos versos formam dois triângulos retângulos invertidos que apontam para a margem

direita da página. Não existe clareza sobre qual das obras do pintor austríaco Gustav Klimt (1862-1918) influenciou esse poema de Haroldo de Campos, e, dada a expressão “com modelo ausente” do subtítulo, somos levados a interpretar que o poema replica, na verdade, o próprio estilo klimtiano em sua variedade pictórica, como uma colagem de seus quadros, porém numa homologia estrutural de signos linguísticos (Gonçalves, 1997).



Figura 4. Gustav Klimt, *O Beijo*, 1907-1908. Fonte: <https://www.belvedere.at/en/kiss-gustav-klimt>. Acesso em: 17 ago. 2025.

No poema haroldiano, percebemos uma inclinação do poeta de simular a maneira que Klimt utilizava as cores, as formas geométricas, e folhas de ouro em suas telas, como em *O Beijo* (*Der Kuss*) (Fig. 4) – uma pintura a óleo cuja estrutura formal parte dos dois corpos que se inclinam em um abraço. Na imagem, que tinha em sua composição, além das folhas de ouro, prata e platina, vemos um casal com vestes compostas por elementos que remetem a retalhos quadrangulares, circulares e retangulares. Por sua vez, no poema de Campos, as pinturas de Gustav Klimt se traduzem por meio das palavras, obviamente, mas também vão além do recurso semântico, com “traços supra-segmentais e gráficos que evocam a apertada trama plástica. Mediante um jogo de interrupções e cortes abruptos das palavras e um intrincado estilo de reiterações e parênteses, o poeta ‘reconstrói’ a pintura em um objeto verbal que espelha o seu modelo” (Robayna, 1991, p. 139).

Podemos falar de estruturas homológicas entre poesia e pintura, de acordo com a análise de Agui-naldo Gonçalves, de modo a aproximar da nossa ideia de um “dispositivo transartístico”, visto que não se trata de mera analogia entre linguagens ou expressões artísticas – caso em que há uma evolução convergente apesar de não haver nenhum tipo de parentesco ou ancestral em comum. Na biologia, de onde tomamos de empréstimo os conceitos de analogia e homologia, este último determina características que possuem a mesma origem embrionária, com um desenvolvimento semelhante em espécies distintas, e, apesar de possuírem origem comum, não desempenham funções idênticas. Em linhas gerais, a homologia é um processo evolutivo que parte de uma ancestralidade comum, ainda que origine espécies diferentes. Na tese de Gonçalves (1997, p. 58), trata-se de ter como meta “as equivalências homológicas entre sistemas distintos” que se manifestam no poético e têm como resultado uma composição metafórica. Por “sistemas” o autor entende as diferentes linguagens ou expressões artísticas (pintura e poesia, em sua análise, mas também música, teatro, dança), que, apesar de buscarem suas essências idiossincráticas, a natureza própria de sua linguagem, passam a fazer isso observando os sistemas vizinhos.

Por isso voltamos a caracterizar a performance como um dispositivo que explicita a natureza homológica de estruturas distintas de maneira transversal às variadas linguagens, sendo que o ancestral comum dessa multiplicidade poética é o corpo. Na maneira como Haroldo de Campos elaborava suas traduções e seus poemas, ficava explícita a relevância do corpo para a performance do leitor. Ao proporcionar que sua transcrição avançasse para além da temporalidade caracte-

rística da poesia, Campos também explorava a espacialidade em suas composições, ao tratar de poemas em ressonância com diferentes obras de outros tantos artistas. Desse modo, reconhecendo que suas escolhas tradutórias dependiam dos efeitos corpóreos despertados em si mesmo, Campos encontra uma dinâmica própria em suas produções ao discorrer sobre as influências textuais e artísticas com as quais mantinha contato.

Corpo

Em seus comentários de tradução, Campos apresenta uma atenção especial ao momento da recepção da obra de arte, por meio do relato dos processos de significação que acontecem em si, como se nota em “Kurt Schwitters, ou o júbilo do objeto” (1969), quando, ao comentar sobre os fragmentos da Sonata Primordial⁷ – cujos fragmentos foram reproduzidos originalmente nas revistas *Nueva Visión* (n. 5), e *K - Revue de la poésie* (n. 3) –, diz tratar-se de

[...] blocos de som organizados por fatôres [sic] de timbre e duração, que, despidos da investidura léxica, traçam uma espécie de pré-história do auditivo, revelando a infra-estrutura fonética adormecida sob as cunhagens gastas tanto do idioma de comunicação utilitária, como do de conversão “belartística”; possibilitam um retôrno [sic] às matrizes do material poético, um puro júbilo do objeto verbal resgatado à grillheta dos hábitos semânticos e morfológicos e ativado por novos oxigênios (Campos, 1969, p. 44).

Nos textos voltados a comentar sua prática tradutória, Campos expressa seu interesse pelos processos que acontecem no corpo ao perceber uma proposição artística. Ele faz uso de descrições precisas, como no caso do exemplo supracitado, no qual elenca o timbre, a duração e a fonética. Além disso, ao comentar sobre as “cunhagens gastas tanto do idioma de comunicação utilitária” quanto da “convenção belartística”, opondo ambas as “matrizes do material poético”, ele atesta seu conhecimento a respeito de seu próprio trabalho. Com relação ao corpo – aquele afetado pela poesia e, também, aquele que a produz –, Campos destaca que a “pré-história do auditivo”, após entrar em contato com a Sonata Primordial, é “ativada por novos oxigênios” e, com isso, se move por algo diferente do que já se encontra nas belas-artes e no dia a dia.

De outro modo, mas ainda na mesma temática, no poema “Educação dos cinco sentidos” (1985), Campos elenca elementos e habilidades do corpo, de modo a chamar a atenção do leitor para si próprio. Ele diz:

Setubal, Fernanda Goya; Bogéa, Anderson. **Intersecção entre tradução e performance no conceito haroldiano de transcrição.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.55778> >

linguagem: minha
consciência (um paralelograma
de forças não uma simples
equação a uma
única
incógnita): esta
linguagem se faz de ar
e corda vocal
a mão que intrinca o fio da
treliça / o fôlego
que junta esta àquela
voz: o ponto
de torção
trabalho diáfano mas que
se faz (perfaz) com os cinco
sentidos
(Campos, 1985, p. 14).

Valendo-nos da etimologia apresentada pelo dicionário Houaiss ([2024]), observamos que o termo “perfazer” é composto do prefixo “per-” e do verbo “fazer” e pode ser utilizado como sinônimo para “concluir algo”, “executar” e “realizar”. Barbara Cassin (2010), em seu texto “A performance antes do performativo, ou, a terceira dimensão da linguagem”, explica que o prefixo “per-” de “performativo” e “performance” remete à realização de algo até o fim, deste modo, podemos aproximar tal explicação do sentido atribuído por Campos ao verbo “perfazer”. Cassin (2010) ainda explica que “performance” e “performativo” dizem respeito ao ato em si, e, portanto, seus usos em uma frase podem ser aproximados da preposição “em” + artigo definido (no/na). Segundo essa proposição, uma interpretação possível para esses versos de Campos seria “trabalho diáfano mas que se faz com os [nos] cinco sentidos” – substituindo a expressão “com os” por “nos”.

Percebemos também que o uso de “perfazer” adotado por Campos no poema aponta para a ação que acontece no corpo, seja em sua dimensão mental, quer dizer, a maneira como captamos as coisas ao nosso redor por meio de um ato da consciência, ou em sua perspectiva fisiológica, relativa à estrutura física desse mesmo corpo. Assim, o autor narra o processo de percepção da arte e demonstra conhecer intimamente o trabalho de produzir poemas, bem como seus materiais e seus efeitos corpóreos. Dessa forma, aproxima-se novamente da concepção de performance, desta vez, como concebida por Paul Zumthor, em seu livro *Performance, recepção e leitura*, dado que, para este último, na “[...] noção de performance, encontraremos sempre um elemento irredutível, a ideia da presença de um corpo” (Zumthor, 2014, p. 38).

Nesse sentido, pode-se dizer que o discurso poético valoriza e explora um fato central, no qual se fundamenta, sem o qual é inconcebível: em uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. [...] É por isso que o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível (Zumthor, 2014, p. 77-78).

Nessa toada de um empirismo poético, Zumthor apresenta uma investigação sobre a relação entre oralidade e poesia, ao traçar a história da recepção da poesia, pontuando que esta era, em muitas culturas, inicialmente, apreendida pelos ouvidos e de maneira coletiva – uma vez que as pessoas de uma comunidade se encontravam para ouvir as poesias sendo recitadas em um momento de socialização. É apenas com a invenção e popularização da prensa e da alfabetização que passam a existir, respectivamente, o livro e a possibilidade de ler poesia em isolamento, sem vozes externas que compunham aquele momento. Assim, com o desenvolvimento de tal pesquisa, o autor entrou em contato com diferentes praticantes da voz – cantores, cançonetistas ou recitantes repentistas –, o que o levou a concluir que:

Transmitida a obra pela voz ou pela escrita, produzem-se, entre ela [a poesia] e seu público, tantos encontros diferentes quantos diferentes ouvintes e leitores. A única dissimetria entre esses dois modos de comunicação se deve ao fato de que a oralidade permite a recepção coletiva. Pensemos nos cantos revolucionários. Os que cantam em público têm a intenção de provocar um movimento de multidão. Diversos meios retóricos, rítmicos, musicais contribuem para esse efeito unânime. Mas será que a unanimidade é verdadeiramente atingida? Se assim for, vai ser pelo viés de sensibilidades individuais necessariamente – e felizmente – bem diversas (Zumthor, 2014, p. 55).

Ao retomar o vínculo entre poesia e música explorando a interlocução com praticantes da voz, Zumthor evidencia os efeitos corpóreos que decorrem da recepção da poesia. Sublinha o fato de que, quando a poesia é recitada, há a possibilidade da recepção coletiva e, por consequência, de efeitos que são notados coletivamente, através da presença simultânea de muitas pessoas que estão diante de uma determinada produção artística. Ao contrário, quando a recepção de poesia é realizada em silêncio, os efeitos decorrentes da leitura são expressos de outro modo, comumente mais sutis no que diz respeito a uma percepção exterior àquele que lê. Dessa maneira, o autor ressalta a relevância do corpo para a apreciação de poesia.

De outro modo, porém, endereçando-se na mesma direção⁸, Haroldo de Campos destaca as ativações que a poesia desperta no corpo, pontuando que tal efeito acontece inclusive em textos cuja poeticidade pode ser colocada em questão. Diz ele que:

[...] não há dúvida de que o produto concreto – mesmo para aqueles que não o aceitam como poesia – já se comunica na própria medida em que se dá esse repúdio e nas próprias associações que provoca com o mundo de realidades cotidianas – cinema, televisão, técnicas de imprensa, propaganda, etc. – que nos cerca. Não importa de fato chamar poesia de poesia: importa consumi-lo, de uma ou de outra forma, como coisa. A informação estética prescinde de etiquetas normativas (Campos, 1975, p. 152).

Ou seja, ao entrar em contato com um poema (seja ele escrito ou recitado), há uma ativação corporal que acontece de maneira peculiar para cada pessoa e momento. Esta ativação, seja ela de qualquer natureza, desencadeia ações – em especial no caso da poesia recitada e com recepção coletiva – e associações que impactam na realidade cotidiana, pois alteram a recepção do cinema, da televisão, da propaganda (para manter-nos com os exemplos citados por Campos), e, também, da internet, das ruas, enfim, do mundo que nos cerca.

Em suas produções textuais, Campos fazia um convite que incitava o leitor, tradutor ou não, a perceber a si mesmo diante do texto, no sentido de levar em consideração as suas interpretações e sensações. Com relação especificamente à tradução, ele propunha que o tradutor consultasse seus conhecimentos sobre manifestações artísticas para além da poesia e refletisse a respeito do contexto de partida do texto. Isso permitiria ao tradutor identificar nuances relevantes para o autor, de modo que tais percepções pudessem ser consultadas no momento de encontrar soluções criativas para a tradução do texto, permitindo ainda, ao leitor da tradução, um leque de interpretações próximo da multiplicidade de sentidos presente no texto de partida, em seu contexto inicial. A partir disso, podem surgir estratégias para a tradução de textos, ou mesmo para a escrita de um novo texto.

Intersecção

Neste artigo, os escritos de Haroldo de Campos foram colocados em análise a partir de duas diferentes perspectivas a respeito da palavra performance. A primeira, de Erika Fischer-Lichte (2017), diz respeito a um movimento desempenhado por artistas e críticos de arte com o objetivo de expli-

Setubal, Fernanda Goya; Bogéa, Anderson. **Intersecção entre tradução e performance no conceito haroldiano de transcrição.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.55778> >

citar a relação entre as linguagens artísticas, diluindo a fronteira entre elas. Assim, pode-se compreender as transcrições e os poemas concretos de Campos como produções textuais que transitam entre as linguagens artísticas e que sublinham a coparticipação de autores e espectadores/leitores no processo de produção de significados de um texto.

A segunda concepção, por sua vez, é postulada por Paul Zumthor (2014) e ressalta a inescapável presença do corpo na recepção e produção artísticas. Em uma consonância curiosa, este último lança mão do termo “concreto” para tratar das mudanças ocorridas em um leitor ao desempenhar a ação de ler. Ele diz que o termo

[...] nos introduz na ordem da percepção sensorial. O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são, indissoluvelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica (Zumthor, 2014, p. 53).

Ao longo da análise, elencamos o corpo, a proximidade entre as linguagens artísticas e a ação conjunta de autores e leitores/espectadores como eixos de convergência entre as concepções de performance elaboradas por Fisher-Lichte (2017) e Zumthor (2014). Tais assuntos também são caros a Haroldo de Campos, que os destaca nos ensaios e poemas que escreveu, mas em especial por meio da sua prática artística que visava chamar a atenção para os sentidos do corpo não apenas no momento de ler poesia, mas como uma atenção ao corpo que se dilua na vida cotidiana.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susanna Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2013.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CAMPOS, Haroldo de. Kurt Schwitters, ou o júbilo do objeto. In: CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 35-54.
- CAMPOS, Haroldo de. Contexto de uma vanguarda. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975. p. 151-155.
- CAMPOS, Haroldo de. **Educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de. **De la razón antropofágica y otros ensayos**. Selección, traducción y prólogo de Rodolfo Mata. México: Ed. Siglo XXI, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 31-48.
- CAMPOS, Haroldo de. Na montanha. In: CAMPOS, Haroldo de. **Escrito sobre jade: poesia clássica chinesa reimaginada por Haroldo de Campos**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. p. 49.
- CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Pesquisa e organização dos textos de Sônia Queiroz. Belo Horizonte: Labeled Fale/UFGM, 2011.
- CARDOZO, Mauricio Mendonça. Tradução & os sentidos da crítica. In: AMORIM, Lauro Maia, RODRIGUES, Cristina Carneiro; STUPIELLO, Érika Nogueira de Andrade (org.). **Tradução & perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo: Editora Unesp: Cultura Acadêmica, 2015. p. 233-262.
- CASSIN, Bárbara. A performance antes do performativo, ou a terceira dimensão da linguagem. Tradução de Luana de Conto. **Revista Letras**, Curitiba, n. 82, p. 11-46, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/viewFile/20105/16774>. Acesso em: 20 set. 2024.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Tradução de Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2017.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Brasil, v. 2, n. 2, p. 56-68, 1997. Disponível em: <https://revistas.usp.br/l/article/view/13268>. Acesso em: 21 fev. 2025.
- GUERINI, Andréia; COSTA, Walter Carlos. Brasil – História da tradução. In: ASOCIACIÓN IBÉRICA DE ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN. **Enciclopédia de tradução e interpretação**.

Alicante: AIETI, 2022. Disponível em: https://www.aieti.eu/enti/brazil_POR/entrada.html. Acesso em: 16 ago. 2024.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2019, p. 118-162.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José Antonio Rodrigues. Recepções do pensamento bakhtiniano no Ocidente: a verbivocovisualidade no Brasil. In: BUTTURI Jr., Atilio; BRAGA, Sandro; SOARES, Thiago Barbosa (org.). **No campo discursivo: teoria e análise**. Campinas: Pontes, 2020. p. 133-166.

PERFAZER. In: HOUAISS dicionário online português. [2024]. Disponível em: <https://houaiss.online/houaission/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

POESIA CONCRETA: o projeto verbivocovisual. Palácio das Artes, Belo Horizonte, 4 a 28 out. 2007. Exposição. Disponível em: <https://poesiaconcreta.com.br/>. Acesso em: 19 set. 2024.

ROBAYNA, Andrés Sánchez. O barroco da leveza. **Revista USP**, São Paulo, n. 8, p. 135-140, 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/52152>. Acesso em: 21 fev. 2025.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: BARBOSA, João Alexandre. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 223-245.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET-UFSC). Licenciada em Letras-Espanhol (UFSC) e graduada em Dança (bacharelado e licenciatura) pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Trabalho realizado graças ao financiamento, via bolsa de pesquisa, oferecida pela Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina (FAPESC), Edital 18/2024.

2 Ministra as disciplinas de Estética, Filosofia, História e Teoria da Arte na UNESPAR, Campus Curitiba II (Faculdade de Artes do Paraná). Graduado pela UFMA, Mestre pela UFPB e Doutor pela UFPR, na área de Filosofia. Atualmente, é coordenador do GT de Estética da ANPOF, membro da Associação Brasileira de Estética (ABRE), membro do Núcleo de Artes Visuais (NAVIS), e coordenador do Núcleo de Filosofia do Corpo e do Movimento (PHI-COMOV).

3 É comum diferenciarmos na linguística as manifestações orais e gráficas da linguagem verbal, visto que essas possuem peculiaridades nas suas construções, definições e histórias sociais. A poesia, por sua vez, trata-se de uma manifestação da linguagem verbal no campo das artes, sobrepondo linguagem verbal e linguagem artística, sendo ela, então, uma linguagem artística verbal que tem por material a palavra escrita e/ou falada, geralmente com a intenção de aproximá-las. No entanto, há outras linguagens artísticas não verbais, tais como a dança, a pintura, a arquitetura e a gastronomia, as quais debruçam seus trabalhos sobre outras materialidades, como o espaço, o corpo, a cor, o movimento, a textura e o gosto – a química. Ao longo deste texto, o termo “linguagem artística” também pode ser entendido como “expressão artística” ou “manifestação artística”, de modo que estas palavras são utilizadas como sinônimo, preservando suas diferenças a depender do contexto de uso. Porém, com o objetivo de aproximar diferentes produções artísticas, além de flexibilizar a fronteira entre arte e tradução, mantém-se o uso de “linguagem” para designar a existência de um vasto conhecimento teórico, técnico e experimental, ainda em construção, a respeito dos modos de comunicação humana. Cf. Benjamin (2013, p. 49-73 e 101-119); Jakobson (2019, p. 118-162).

4 A verbivocovisualidade é um termo cunhado pelo movimento da poesia concreta para caracterizar a indissolubilidade entre as linguagens verbal, vocal/musical e visual na estrutura de um poema. “Ao seguir o que os poetas concretos denominam como uma tradição explorada por Joyce, E. Cummings, Mallarmé, Pound, os futuristas, entre outros, a poesia concreta organiza, em seu projeto arquitetônico material disponível (palavra, sílaba, fonema, som, fisionomia acústico-vocal-visual dos elementos linguísticos, campo gráfico etc.), a concretude verbivocovisual da linguagem” (Paula; Luciano, 2020, p. 153-154). Cf. Programa da exposição *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual* em <https://poesiaconcreta.com.br> e Campos, Pignatari e Campos (1975).

5 Performance na qual a artista coloca-se em cena desempenhando vários tipos de ação, como a ingestão vagarosa de 1 quilo de mel e 1 litro de vinho, o rompimento de uma taça de cristal com as próprias mãos e entalhe de uma estrela de cinco pontas em seu próprio ventre, com uma lâmina. Marina Abramovic ainda deita seu corpo sobre blocos de gelo organizados em forma de cruz onde, voltado para o seu abdome, encontra-se um aquecedor. A primeira vez que a artista executou esta performance foi na Galerie Krinzinger (Áustria), no ano de 1975.

6 O conceito de “dispositivo transartístico” foi apresentado pela primeira vez por Anderson Bogéa no Ciclo de Seminários Phicomov 2022, evento remoto promovido pelo Núcleo de Filosofia do Corpo e Movimento (PHICOMOV). Em 2023, entre os dias 6 e 10 de novembro, Bogéa voltou a tratar desse conceito durante a 16ª edição do Congresso Internacional de Estética Brasil, ocorrida na Universidade Federal Fluminense. Cf. <https://congresso2023.abrestetica.org.br/programacao/>. Ver também o artigo BOGÉA, “Notas preliminares sobre a performance como dispositivo transartístico”. *Investigações estéticas: palavra, imagem, ação* (no prelo).

7 No alemão “Ursonate”, trata-se de um poema sonoro desenvolvido entre os anos 1921 e 1932, no qual Schwitters desarticula as palavras de modo a descaracterizá-las. Disponível em: <https://iptv.usp.br/portal/transmission/video.action?sessionId=AE84CB2425C3FDD410C935E5FE374678?itemId=4464&idVideoVersion=37734>. “URSONATE também designada como SONATE IN URLAUTEN (títulos que poderiam ser traduzidos pelos seguintes equivalentes: SONATA PRIMORDIAL e SONATA FUNDAMENTAL DO SOM ou PRÉ-SILÁBICA), sem esquecer a já mencionada LAUTSONATE (SONATA FONÉTICA). A URSONATE, publicada por Schwitters em sua revista MERZ 24, constitui as 32 páginas desse [sic] caderno, e sua estrutura é assim sintetizada por Moholy-Nagy: ‘um poema de trinta e cinco minutos de duração, composto de 4 movimentos, um prelúdio e uma cadência no último deles’” (Campos, 1969, p. 44).

NOTAS

8 Quando faleceu, Haroldo de Campos e sua família destinaram os mais de 20 mil livros que compunham a sua biblioteca pessoal para o Estado de São Paulo. Neste acervo, sob gestão do Instituto Poeisis, há um exemplar do livro *Performance, Recepção e Leitura*, escrito por Paul Zumthor e publicado no Brasil em 2000. O exemplar em questão apresenta anotações de Campos e uma dedicatória da tradutora Jerusa Pires Ferreira. Apesar da distância temporal entre as concepções de Haroldo de Campos presentes neste artigo e a leitura do livro de Zumthor, são notáveis as convergências entre as ideias e os assuntos abordados por ambos. O site pode ser acessado por meio do link: <https://acervoharoldodecampos.phlnet.com.br/cgi-bin/wxis.exe?IisScript=phl84.xis&cipar=phl84.cip&lang=por>.