

LOBATO, Monteiro. Fábulas e histórias diversas. In: _____. *Obras completas*. 4.ed. Ilustrações de J. U. Campos e André le Blanc. São Paulo: Brasiliense, 1952b. (Série Literatura Infantil, v.15)

_____. *A barca de Gleyre*. Quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. 9.ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1959. (Série Literatura Geral, t.I, v.11; t.II, v.12).

_____. Memórias da Emília e Peter Pan. In: _____. *Obras completas*. 10.ed. Ilustrações de J. U. Campos e André le Blanc. São Paulo: Brasiliense, 1960a. (Série Literatura Infantil, v.5)

_____. Histórias de Tia Nastácia. In: _____. *Obras completas*. 9.ed. Ilustrações de J. U. Campos e André le Blanc. São Paulo: Brasiliense, 1960b. (Série Literatura Infantil, v.11)

_____. D. Quixote das crianças. In: _____. *Obras completas*. 10.ed. Ilustrações de J. U. Campos e André le Blanc. São Paulo: Brasiliense, 1960c. (Série Literatura Infantil, v.9)

_____. *Reinações de Narizinho*. 30.ed. Ilustrações de Manoel Victor Filho. São Paulo: Brasiliense, 1979.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 1994.

SOUZA, Loide Nascimento de. *O processo estético de reescritura das fábulas por Monteiro Lobato*. Assis, 2004. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

VASCONCELOS, Zinda Maria Carvalho de. *O universo ideológico da obra infantil de Monteiro Lobato*. Santos: Traço Editora, 1982.

Sol de Maiakóvski

Luciano Barbosa Justino*

RESUMO: Num momento em que as relações entre as culturas e suas concomitantes formas de vida se tornaram uma das características ao mesmo tempo mais instigantes e problemáticas do presente, a tradução assume uma pertinência tal que a coloca como um dos assuntos centrais para o pensamento crítico. Objetiva-se aqui analisar como um videopoema de Augusto de Campos, *Sol de Maiakóvski*, pressupõe uma leitura problematizadora da grande tradição modernista da escrita a partir de sua intersemiose com a cultura de massa contemporânea, numa operação em que traduzir, antes de ser uma prática textual, é sobretudo uma forma de fazer cruzar complexas formas humanas de gerar sentido, pôr em confronto e diálogo diversas temporalidades, estágios mnemotécnicos e tradições discursivas.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução, intersemiose, poesia contemporânea.

ABSTRACT: At a time when the relations between cultures and their concomitant ways of life have become at the same time one of the most instigating and problematic characteristics of our time, translation assumes such pertinence which places it as a central subject for the critical thinking. This study aims at analyzing how the videopoem *Sol de Maiakóvski*, written by Augusto de Campos, presupposes a problematizing reading of the great modernist tradition of writing, starting from its intersemiosis with the contemporaneous mass culture, in a manoeuvre through which translating, instead of being only a textual practice, is above all a way of interrelating complex human ways of sense making, as well as confronting and establishing a dialogue with various temporalities, mnemotechnical stages and discursive traditions.

KEYWORDS: Translation, intersemiosis, contemporaneous poetry.

* Doutor pela Universidade Federal de Pernambuco, atualmente coordena o mestrado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, João Pessoa (PB).

Só se pode explicar o passado por aquilo que é mais poderoso no presente.

(Friedrich Nietzsche)

O objetivo deste trabalho é discorrer sobre os estatutos da tradução no contexto contemporâneo, tomando como objeto de instigação teórica *Sol de Maiakóvski*,¹ vídeopoema de Augusto de Campos feito a partir dos fragmentos finais de “A extraordinária aventura de Vladimir Maiakóvski no verão na datcha”, de Vladimir Maiakóvski. O objeto-signo em questão é um dos exemplos genuínos da prática tradutória do poeta paulista, o que ele tem chamado de Intradução. A Intradução difere da tradução habitual por consistir numa leitura singular que o sujeito do texto de chegada faz do texto de origem. A *intradução* é uma verdadeira intervenção criativa do homem contemporâneo na memória humana. Augusto de Campos (2002, p.191) assim define sua prática tradutória a partir da distinção entre tradução e paráfrase:

Acredito numa convivência da “historicidade” e da “a-historicidade” da poesia, esta sendo a marca de sua grandeza. São duas abordagens diferentes, contrariedades não antagônicas. Não desprezo o conhecimento e a contextualização histórica do poeta; ao contrário, interessa-me o seu contexto, a sua biografia, que muitas vezes contribuem para o entendimento do texto. Mas há tradução e há paráfrase. A primeira, quando criativa, “transcrição”, segundo Haroldo, busca reproduzir os mesmos recursos formais do original na língua de chegada. Já a paráfrase é mais livre. Pound chamava esse tipo de abordagem tradutória de “personae”. Os seus produtos eram tanto do poeta original quando do próprio Pound. As minhas “intraduções” (que são “in”, mas também “intra”, o que pode ser interpretado como não-traduções, mas versões em que me introjeito) estão nessa linha e buscam um diálogo-limite, no qual me concedo a liberdade de tratar o original como um poema escrito por mim. Coloco as “intraduções” à parte do “corpus” ortodoxo das minhas traduções, considerando-as uma experiência diferenciada. Há algo aí, sem dúvida, de apropriação du-

¹ Disponível em: <<http://www.uol.com.br/augustodecampos/>>. Além da versão em vídeo aqui tomada como objeto de análise, há também uma versão impressa em preto-e-branco em *Despoesia* (1994).

champiana. No jargão da música popular tecnológica, usa-se hoje a expressão “remix” para tratamentos sonoros de bombardeamento tecnológico que fazem o produto final, por vezes, distanciar-se do original.

Ou, como está em *Á margem da margem*:

A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é persona. Quase heterônimo. Entrar na pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Ou que minto que sinto, como diria ainda uma vez, Pessoa em sua persona. (Campos, 1998, p.7)

Em *Sol de Maiakóvski*, a tradução é 1) leitura e atualização crítica da tradição poética a partir de uma colocação inerradável do poeta, e de seu predecessor, no presente histórico do tradutor; 2) um trânsito entre dispositivos semióticos, da página papel para a tela do computador, o que implica uma outra institucionalidade, na medida em que um novo circuito reconfigura todos os papéis envolvidos na produção e no consumo; 3) redefinição dos conceitos de autoria e de original, em outras palavras, da própria ideia de origem e de tradição, em razão de uma expansão social da liricidade. Para alcançar o que propõe, o *intradutor* toma o poema original em sua dimensão semiótica, institucional e histórica. Nesse objeto-signo, o tempo sincrônico e o tempo diacrônico se habitam mutuamente, a historicidade embota sua teleologia para fazer cruzar uma temporalidade de múltiplos tempos e percursos. A *Intradução* é a transcrição polêmica em que o original consagrado aparece com uma centelha poética nova; em que um lugar e uma história aparecem entrelaçados com outro lugar e outra história. A *poiesis* não se permite aceitar passivamente um sentido e um uso pré-dado e único do objeto-signo; nada aqui está pronto, tudo ainda é *Afazer*. O sujeito narcísico não está pacificado no achamento ou na perda irreduzível do objeto; coloca uma metemiose, processo

de autocrítica e reinvenção, no âmago da relação sujeito-objeto. Por extensão, o tradutor problematiza as origens e a tradição ególatra na poesia brasileira pela antropofagia, em que o verbal, o visual e o sonoro se permeiam numa dialética de espaços semióticos e molduras sociais sob tensão, e pela introdução no hábito da poesia literária de objetos e práticas culturais não dominantes, fazendo interagir espaços institucionais, mnemotécnicos e “estéticos” anteriormente em franca oposição.

No seu livro instigante *Tradução intersemiótica*, Julio Plaza (2003, p.12) aponta para o pioneirismo da teoria da poesia concreta em sua defesa da necessidade “verbivoco-visual” das linguagens contemporâneas:

Já no campo da poesia concreta, as relações tradutoras entre ideograma e linguagem verbal, entre signos analógicos e signos lógicos nortearam os trabalhos do grupo Noigandres. A produção de Augusto de Campos, “Poetamenos” (1953), estabelece as relações precisas entre os códigos ideográficos, visual e musical weberiano, assim como o poético na oralização do poema. Por outro lado cumpre notar que o enraizamento de uma possível teoria da TI encontra-se na Teoria da Poesia Concreta. A Poesia Concreta, tomando a palavra como centro imantado de uma série de relações inter e intra-semióticas, parece conter o gérmen de uma teoria da TI, pois que, ao definir as qualidades do intraduzível de seu objeto imediato, na linguagem verbal, este se satura no seu Oriente – o Ideograma: trânsito de estruturas. Poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas.

Como já se disse, *Poetamenos* é um marco da *poiesis* contemporânea entendida como prática de relações inter-semióticas. Ao visar algo que consiga relacionar as três matrizes da linguagem (sonora, visual, verbal), o segundo livro de poemas de Augusto de Campos abre caminho para a fundamentação da natureza intersemiótica da tradução hoje, concebida como processo entre linguagens. Traduzir, nesse sentido, significa empreender uma utopia futura do original, sua disseminação por meio do, e em oposição ao,

tempo homogêneo e vazio. A sacada concreta é ter tentado restituir ao passado da poesia, à poesia do passado, sua centelha de futuro. Não há como não lembrar aqui das teses sobre o conceito de história de Walter Benjamin (1994), em que as centelhas das ruínas do passado projetam a memória para o futuro, transformando a interseção da Intradução num metalugar de prática crítica contemporânea.

Sol de Maiakóvski, além de aprofundar o debate sobre as linguagens, seus usos e suas relações, coloca questões mais amplas de natureza propriamente política sobre as apropriações, os desvios, os esvaziamentos e as memórias.

A tradução como crítica política

Preocupado com uma leitura da tradição viva e/ou com a construção de uma tradição de ruptura com os modelos literários e intelectuais brasileiros, a tradução de Augusto de Campos se torna uma ação de crítica sociocultural, a partir da literatura, de clara conotação política. A orientação de pesquisa e coleta de uma poesia de índole revolucionária no Brasil e no exterior em Augusto de Campos começa na década de 1960, quando a poesia concreta inicia um estudo comparativo entre autores brasileiros e autores das vanguardas europeias, mormente os de orientação construtivista, até então hostis aos modelos culturais dominantes no Brasil. Contra a superficialidade e o culto do trivial dos poetas contemporâneos, Augusto de Campos fará uma *poiesis* sempre crítica da tradição lírica brasileira, preocupada em fazer circular projetos capazes de aglutinar outras políticas de significação. Esta orientação culmina em uma 1) escrita minimalista, com uso acentuado do silêncio, oposto à tagarelice sentimental da poesia luso-brasileira; na 2) tradução de autores estrangeiros, como Mallarmé, Pound, Joyce e Maiakóvski, todos de parca circulação por aqui até então; e na 3) redescoberta de poetas nacionais marginalizados capazes de sacudir a tradição canônica, como o maranhense Joaquim de Sousa Andrade (Sousândrade) e o baiano Pedro Kilkerry.

Assim, não há como dissociar a poética de Augusto de Campos de uma política da poesia e da literatura, que implica uma atividade de pesquisa eivada de uma consciência que não entende a história como entidade monádica intocável, mas como processo em que várias setas se entrecruzam. Nunca é demais reiterar que não se trata simplesmente de uma poética dos seres ou dos objetos, como geralmente se diz, mas de uma poética dos circuitos. *Sol de Maiakóvski*, por ser um cruzamento dialético de políticas semióticas, institucionais e históricas, é um objeto privilegiado para se discutir espaços, tempos, vias e sujeitos. Se a consciência crítica da pesquisa não é condição última e suficiente para “a encarnação da poesia na história” (Octavio Paz, 2002), hoje parece ser modelo instigante de um gesto que considera a realidade dos objetos habitada por uma memória de onde se possa montar o tempo utópico que é o futuro, configuração da temporalidade ideal na qual história e sociedade se constelem.

Se toda tradução parece remeter às origens, o tradutor de hoje já não sonha o sonho romântico de um passado re-encontrável e pleno em sua totalidade. Como sugeriu Cristina Rodrigues (2000, p.183), “se os significados são produzidos pelas comunidades interpretativas e são dependentes das circunstâncias de leitura, não há neles uma essência que possa ser transferida ou transportada para outra língua”. O poeta-tradutor, intradutor, não rumina a dor da perda do poeta pós-romântico e agora grafa em seu texto a própria impossibilidade de retornar a qualquer hipótese de lugar adâmico. Ao remeter a uma anterioridade, aqui Maiakóvski, atesta sua incompletude como espaço-tempo diferencial. Na Intradução, evocar uma origem, um Maiakóvski-corpo situado no presente, só tem razão à existência se tiver com esse presente uma potência de futuro, se for capaz de entrelaçar a memória e o futuro. Por quê? Porque em momento algum o tradutor vai à origem sem colocar sua ação-presente. Os primeiros manifestos concretistas deram certa ênfase à autonomia do objeto poético (a tal autonomia que vai fundamentar boa parte

das críticas aos concretos), mas não se deve ir tão ao pé da letra no que foi dito, tampouco o analista deve dar ao autor a significação absoluta de sua própria poética. A autonomia propalada era de ordem estratégica no momento de travar uma briga contra uma outra autonomia, a do literário então em voga. Está claro que a autonomia do objeto poético explicitada nos primeiros manifestos de Noigandres só se dá à custa da perda total da autonomia da poesia literária, pois se aproxima da arquitetura, da pintura abstrata, da música de vanguarda e, como em *Sol de Maiakóvski*, da música popular urbana. Como constelação de tempos, sua poética os assume como incompletude atualizável, não na literatura e nos circuitos do literário, mas em outras signagens; autonomia relativa, e temporária.²

A origem não é um signo que se esgote em si mesmo, pode-se dizer, é um *contingente* construído pelos dispositivos simbólicos e pelas práticas sociais; Eric Hobsbawm (1997, p.9) dirá que toda tradição (tradução?) é invenção. Ao materializar uma origem, traduzir literalmente é transferência e condução, o tradutor abre a possibilidade de passado e presente tornarem-se temporalidades em copresença, em tensão dialética, intersemiótica e comparacional. Um signo, origem incompleta, só poderá alcançar a plenitude, sempre provisória, em uma tradução. A tradução é ao mesmo tempo a metáfora da incompletude das línguas e a única possibilidade de preenchimento, ainda que temporário, dessa incompletude (Gagnebin, 1994, p.12). Sob esse aspecto, a Intradução desbloqueia o estereótipo e funciona como crítica ao etnocentrismo, risco primeiro de toda origem essencializadora:

Os padrões tradutórios que venham a ser razoavelmente estabelecidos, fixam estereótipos para culturas estrangeiras, excluindo valores, debates e conflitos que não estejam a serviço de agendas domésticas. Ao criar estereótipos, a tradução pode vincular respeito ou estigma a grupos étnicos, raciais e nacionais específicos, gerando respeito pela diferença cultural ou aversão baseada no etnocentrismo, racismo ou patriotismo. (Venuti, 2002, p.130)

² Não esquecer que os “concretos”, durante toda a sua atividade intelectual, sempre ultrapassaram o campo rígido das disciplinas; escreveram sobre semiótica, teoria da informação, teoria da Gestalt, Webern, João Gilberto e o tropicalismo etc.

Noigandres dirá que o preenchimento nunca é de todo preenchido; o que a semiótica peirceana chamará de semiose absoluta do signo não pode ser dado pela origem em si mesma, com suas indissociáveis implicações ideológicas, política e sociais, mas unicamente por um presente que contenha, com a consciência crítica do que isso implica, as temporalidades que o precederam; conter no duplo sentido de possuir e de refrear. A origem não preexiste à história, num éden paradisíaco, mas *é/está* na densidade do presente histórico como possibilidade de redenção, dirá Walter Benjamin (1994), ou de invenção, dirá Noigandres. Em Augusto de Campos a origem nunca está dada como um peixinho querido que pode ser suspenso do aquário, nela tudo depende da inevitabilidade do presente para cada homem, o que exige da tradução um ato político de construção histórica em que traduzir é refazer. É o encontro entre uma origem e o presente do tradutor; origem que não pressupõe um tempo causal, uma anterioridade divina fundadora acima do acidente histórico. Esvaziada de todo platonismo, só pode ser uma diferença, e na prática do tradutor a acentuação dessa diferença, do espaço-tempo. Trata-se de, com a origem, como objeto feito, como ruína, resgatar a sua historicidade, a sua contingência, o seu presente também se fazendo como tempo da diferença. Resgatar os teores de verdade dos valores de coisa e, como consequência, dissecar os teores de coisa das verdades instituídas, para usar os termos de Walter Benjamin. Se não há ponto fixo no sujeito nem no objeto, não pode haver na origem e, por conseguinte, na tradução para o intradutor. Traduzir não é apenas apreender o que um passado envia; mais que isso, traduzir é entranhar-se nele e presentificá-lo. Como o poeta intradutor não traduz tudo ou qualquer um, esse ato político de escolha histórica é também um genuíno trabalho de crítica.

Além de Walter Benjamin, um interlocutor fecundo da poética de Noigandres é Ezra Pound. Em seus textos sobre tradução, o poeta norte-americano coloca o intercâmbio entre o trabalho do crítico literário e o do tradutor

como formas aprofundadas de leitura. Para Pound, as duas funções da crítica são 1) tentar teoricamente antecipar a criação; e 2) selecionar no passado o conhecimento ainda vivo para o homem do presente. Partindo das premissas benjaminianas e poundianas, Haroldo de Campos (1992, p.43) propõe uma prática tradutória que pode ser estendida a todos os seus colegas de Noigandres:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica.

Como o arquivista tão caro a Benjamin, mas em muitos aspectos distante dele, o poeta concreto cata nos entulhos da cultura o lixo vivo para o futuro, recolhe, separa, compila uma vivência, que as metáforas orgânicas de Haroldo de Campos acentuam, da qual nasce dialeticamente seu entranhamento e seu estranhamento. O homem que recolhe nota a secura do objeto recolhido, mas a secura se contradiz na umidade da mão que seleciona e separa. Entranhar-se e estranhar-se, reviver e reinventar o objeto recolhido e percebê-lo como diferença intransponível, inevitabilidade do atualizar, é a tarefa do intradutor.

Sol de Maiakóvski

O videopoema é uma videoimagem de três cores: vermelho, amarelo e branco, podendo aparecer como uma quarta cor, o preto da moldura. O fundo é composto por um branco-luz centralizado em profusão para um amarelo em processo de escurecimento, acentuado pela borda preta. Lê-se: "brilhar pra sempre/ brilhar como um farol /brilhar com brilho eterno/ gente é pra brilhar /que tudo mais/ vá pro inferno/ este/ é o meu slogan/ e o do sol".

Nove versos livres (nove retas desiguais) em vermelho estão quase planificados acima de todo o efeito-profusão criado pelo fundo. A exceção é a palavra “Tudo”, colocada simetricamente no centro dos versos e da luz do fundo; situada por cima do centro branco irradiante, a palavra (o verso, a linha), de um vermelho bem mais escuro que os demais versos, parece também estar já no fundo ou saindo, quebrando a aparente planificação das linhas vermelhas. A palavra “Tudo” faz implicar três movimentos a partir do centro: na vertical, superior, surge o verso “gente é pra brilhar”, e inferior, “vá pro inferno”; nas horizontais aparecem as palavras “que” e “mais”; nas diagonais, o contínuo escurecimento do amarelo sugere um tempo futuro da criação potencializada pelo intervalar e ainda/já enegrecido “Tudo”. As verticais formam duas espirais, círculos em profundidade que se encontram na palavra central. Nela se constelam a aurora e o poente, do centro às bordas superior e inferior, da borda ao centro; do branco ao preto, do preto ao branco, passando pelas gradações intensas do amarelo e do vermelho.

O “Tudo” em vermelho escurecendo sobre o fundo branco assume dupla função e implica duas posturas da relação texto-leitor: matriz e origem do sol que nasce, alvorada do que cega e se aproxima, como um raio, do leitor, sinestesia absoluta; ou, em movimento inverso, o espaço de chegada, o fim último da ação perceptiva e da prática poética da recepção: o nada, o adentrar no vazio das bordas da palavra. Nesse jogo duplo, o texto é ativo, violento; mas é também ativo o leitor, que mergulha no vazio-ventre. Duplo “Tudo” vermelho escurecendo sobre fundo branco: mãe e morte; estridência e silêncio.

A simbologia ancestral do sol reaparece no poema com o seu sinal mais típico, o círculo, com todas as suas conotações de eterno retorno e devir, além de criação e procura; Adrian Frutiger (1999, p.250) sugere que o culto ao sol seja o cerimonial mais antigo e mais difundido de todos que se tem notícia, imagem recorrente na literatura e da Arte. Contudo, o componente cerimonial (melhor seria

dizer performativo) e uma concisão plástica de natureza minimal são recorrentes em toda a poética de Augusto de Campos, logo, não é af que se pode encontrar a singularidade desse poema. Se parasse nisso, o poema sugeriria pouco, pois reintroduz uma figura geométrica não só várias vezes retomada na própria poética do autor, como um tema caro à poesia literária. O que mais interessa está na articulação de eixos que fazem o giro de significação do objeto-signo, funcionando como constelações dinâmicas de uma semiose ampla e plural: sol, Maiakóvski, pesquisa, contemporaneidade. As quatro matrizes de geração de sentido agem sincronicamente num plano plástico, num plano poético-literário do pastiche e da montagem, e na articulação do contemporâneo (os verbos estão todos no presente do indicativo e no infinitivo potencial) à poesia moderna e à música popular. Vladimir Maiakóvski é o poeta que por vários aspectos se transformou num dos pilares conceituais de Noigandres a partir da década de 1960, dois deles interessam ao poema em questão: sua práxis de *performer*, com experiências no rádio e nas praças públicas de sua Moscou revolucionária, e sua atividade contínua de reflexão sobre os pressupostos sociais, culturais e políticos de sua época. É na problemática do contemporâneo que se poderá articular melhor esses quatro vetores, para além do geometrismo recorrente, porque as demais questões que podem ser colocadas a respeito dessa Intradução, de uma forma ou de outra, terão que passar demoradamente pela problemática fundante que ele coloca do contemporâneo.

Em *Sol de Maiakóvski*, uma poética do contemporâneo se percebe na própria questão técnica pela transcrição atualizadora, que faz o poema de Maiakóvski migrar para um meio visual ainda mais potente para veicular a metáfora do sol, a cor-luz do vídeo; o poema, como é recorrente na poética de Augusto de Campos, coloca por um outro viés o tema da migração e do vídeo. A cor-luz se aprofunda no efeito aurora-cegante do centro até perder luminosidade e ganhar densidade rumo às bordas: geração/gestação/parto. Ainda em um plano estritamente semiótico, a poesia

fortemente oral do poeta russo se encarna na citação, como num chiste freudiano, dos cantores urbanos Caetano Veloso e Roberto Carlos; a espacialidade da escrita e da imagem se choca com os indícios de uma temporalidade do som, inerentes aos versos populares citados e à própria leitura dos versos em tom de discurso de praça de Maiakóvski. São muitos os semioticistas que na esteira de McLuhan têm enfatizado a natureza fortemente acústica da cultura contemporânea, pois mesmo em dispositivos como o vídeo, a formatividade que lhe é própria, o círculo expansivo, tem muito em comum com a esfera acústica. Os indícios acústicos se coadunam com as curvas expansivas para configurar um meio ambiente pulsante e gerativo. O fundo ondeado, do branco brilhante ao amarelo ruborescente, funciona como o espaço para um tempo da voz, situam e segregam o som no vestígio que a luz deixa no caminho ao diminuir seu brilho; numa outra frente, as marcas de um discurso altissonante nos versos são um tempo para o espacialismo plástico, um lugar fora de uma história imediata. Os indícios da voz são locais, trazem marcas de historicidade, e se contrapõem ao simbolismo “a-histórico” do círculo-expansivo-sol; estão presentes sobretudo nos versos – “gente é pra brilhar” e “que tudo mais vá pro inferno” – e no tom do discurso verbal repetível – “brilhar”, “brilhar”, “brilhar”.

Pensar Maiakóvski como a potência inscrita no centro profundo, fulgurante e auroral da tela; espaço de uma origem, temporalidade não contemporânea, tradição, mas tradição poética viva que rompe os limites de sua própria circunscrição temporal para conter em si a possibilidade do diálogo, o presente inevitável do intradutor: Tudo? Um novo Maiakóvski brota, habitado de outras vezes e prenhe de história, suas e porvir, objeto selecionado pelo arquivista-tradutor em meio ao entulho de agora. Mas é também e fundamentalmente ele mesmo, poeta contemporâneo: “o discurso em comício, a canção de front, o folheto de agitação, a leitura pelo rádio e a palavra de ordem são exemplos iguais e às vezes valiosos de poesia”

(Schnaiderman, 1971, p.58). Para atualizar, a nova textualidade aciona o pastiche e a montagem numa forma plástica extremamente simples, primordial, poderia ser dito. O objeto em questão pulula várias durações, que vão desde a imersão na língua do Outro até uma pesquisa dos “materiais” de agora capazes de dialetizar com um percurso não coetâneo que é o tempo da origem. O efeito-profusão remete a um tempo mítico em que há apenas “tudo”, pois nada ainda pode ser diviso, aglutinação da matéria inanimada; mas sua direção densificante para as bordas ou a expansão espiralar nas verticais transforma o lugar-farol num lugar quente, por isso mesmo da ordem do atual, corroborado pelo movimento-terra implícito tanto nas gradações dos círculos para o escurecimento quanto no vermelho enegrecido da palavra central. A retina e o ouvido são arrombados pela pregnância do espaço rumoroso, espaço-agora.

O que Teresa Cabañas (2000) viu na poesia concreta como uma vontade de criar um mundo paralelo ao mundo da realidade, um objectualismo funcional, não negativo e nada crítico em relação ao mundo circundante, se percebido dialeticamente, pode representar justamente o oposto: um projeto de crítica dos hábitos coloniais na cultura brasileira. Mais do que um puro funcionalismo, uma utopia de assunção de uma outra consciência, o que quer dizer uma outra política, do espaço de produção e recepção. Propor o poema concretista, e o projeto da poesia concreta de um modo geral, como objectual e reificador é fazer uma leitura muito próxima do fetiche do objeto, é praticar o que se tenta negar, o formalismo, e não perceber a emissão aos espaços institucionais da prática poética e a sua própria circulação enquanto signo; é, em última análise, paralisá-lo em uma inércia crítica. Existe um movimento do poema em direção à audiência que não há como abordá-lo fora de uma lógica das correlações. *Sol de Maiakóvski* remete para um fora ou além de si mesmo. Como objeto sempre em relação, como signo que remete a signo – Maiakóvski, Caetano Veloso, Roberto Carlos –, o objeto-

signo não pode tornar-se simples coisa pura, simples presença, mormente num caso agressivo e cegante como esse, o que uma leitura fetichista poderia supor, pois só existe na troca, no vazio que preenche com outros dizeres e outros lugares, intersemiose em que o puro objeto não pode existir, posto estar sempre relacionado a um sujeito que o apreende num tempo-espço atual. As leituras correntes do projeto concretismo que se tem feito no Brasil têm sido leituras tautológicas, leituras formalistas que têm como pano de fundo questionar um suposto formalismo (Didi-Huberman, 1998). Formalismo do analista e de sua análise imputados ao objeto. É nessa remissão inevitável ao outro que os projetos concretistas e construtivistas se tocam como projetos utópicos de intervenção na prática cotidiana. *Sol de Maiakóvski* diz respeito a uma questão de ordem semiótica. O *homo poéticus* aqui não está tanto no meio ou no suporte, mas no percurso do signo; *Sol de Maiakóvski* diz respeito a uma arqueologia do signo, narra as diversas profundidades e profusões das ordens simbólicas: simbolismo ancestral do rei-sol, forma plástica primeva aliada a um realismo pop, à grande poesia moderna, à música urbana dos jovens, a uma certa ironia em contraponto no vermelho ofegante dos versos tom de comício.

O videopoema é um verdadeiro *ready-made*, crítica do hábito, só que não mais pela indiferença, como muito queria Marcel Duchamp, mas pelo choque, por uma espécie de ritualização do objeto montado. A montagem implicada no poema não se presta unicamente a uma crítica do hábito artístico ou literário, mas a uma incorporação de outra ordem. O circuito que des-faz vai direto às memórias, aos mananciais simbólicos, e ideológicos, por sob o signo.

O objeto-signo-cartaz desmancha e refaz o sujeito do Um ao coletar no caminho seus próprios mitemas cotidianos. O lugar que se forma não define unitariamente nem se divide com total clareza subjetiva (o pronome que aponta não para um, mas para muitos: "Meu", do Sol? Do poema em si mesmo? Do autor-Maiakóvski? Das vozes incorpo-

radas? Do donador?). Se é hiperbólico o teor subjetivista, egocêntrico, de *Sol de Maiakóvski*, em que o sujeito do pronome "meu" se irmana com a pragmática cintilante do sol, tem-se um sujeito coletivo, múltiplo muitos. Como centelha publicitária, provoca um choque tanto pelo amarelo cegante quanto pelo excesso desse eu, que parece conter de um só golpe, feito um raio, a tradição personalista e subjetivista da poesia de língua portuguesa, e sua implosão. O "eu-lírico" se contradiz e perde sua potência inicial, de pendor romântico, na mesma medida em que expande o alcance de sua voz. O discurso citado ao ser discurso no discurso torna-se avaliativo, porque fruto de uma escolha. Constituído de uma presença que não se esgota em si mesma, o humano implicado ultrapassa o teor idioletal do que afirma, e abre a significação para a participação do/no outro. Do eu potente, individualista-burguês, o sujeito assume o constituinte social de sua liricidade. Maiakovski e o poeta-cantor de rua, ao se espelharem, se reconstruem. E o intradutor situa-se nessa inter-relação dinâmica assumindo a multiplicidade da consciência individual. A memória social contida na palavra brota e o signo, ao referir-se a uma situação semiótica passada, Maiakóvski ou a tradição poética da língua, a apropria ao presente. Evocar uma dimensão social da lírica aqui é chamar atenção para esse eu tão concentrado em si mesmo e ao mesmo tempo tão esvaziado, saído da reificação individualista do gênio romântico para a assunção coletiva de seu discurso. Em última análise, numa espiral dialética, o projeto do intradutor revigora e assume para si o projeto do original, Maiakóvski.

Por tudo isso, é inevitável situar o poema, pelo *ready-made* da música popular de massa que incorpora, em sua relação com Marcel Duchamp e com a *art pop* anglo-americana, tão duchampiana em certos aspectos. Duchamp, de quem Augusto de Campos tem se aproximado bastante recentemente e que talvez tenha sido o mais crítico e radical artista do último século, buscava um esvaziamento total dos objetos de seu valor de uso, tornava útil o objeto inútil levado ao museu, o *ready-made*, na mesma medida

em que esvaziava, no mesmo gesto, toda beleza do objeto artístico. Duchamp buscava uma beleza da indiferença (Paz, 2002, p.15), por isso seu gesto esteve sempre mais próximo do silêncio e da metáfora total a que submetia todas as coisas que o cercavam e que levou sua obra a uma quase aporia, a um abandono quase total da prática artística, como uma consequência lógica de seu projeto. A Intradução não endossa a tendência ao entulho, bastante comum no apelo visual dos artistas pop americanos e ingleses; seleciona nos materiais cotidianos o “objeto útil”, expressão cara tanto ao grupo construtivista russo quanto a Noigandres. O objeto útil como atuação e atualização histórica. Não do entulho, mas da coisa viva, porque habitada de historicidade. O intradutor recolhe a seiva dos outros.

Fora do espaço tradicional da poesia e bem próximo da publicidade, é o esquecimento, uma espécie de tensão com a morte da tradição poética, que faz surgir um imperativo da memória, que se atualiza na citação. E é dessa memória, radicalmente seletiva, que nasce a projeção ao futuro, ausente da ironia dadaísta e da permissividade da *pop art*. A autoria se dilui, parece sumir na dispersão de fragmentos, podemos dizer, elétricos que o objeto-signo carrega de presenças assumidas. A “função-autor” (Orlandi, 2001, p.80), de que fala a análise do discurso foucaultiana, é abalada em sua raiz pela forma “não institucional” da citação, ou melhor, da remessa de citações, de recontextualizações do discurso e da história alheia. Para além das críticas que vêm o contemporâneo como a amnésia da história, a *poiesis* vislumbra um estar na história com todo o seu peso de tempo das durações. O observador é invadido pelas ondas ruidosas do espaço e paradoxalmente incitado a adentrar no “Tudo”, do silêncio e da afasia, à potência e à invasão. *Sol de Maiakóvski* lembra as palavras de Voloshinov/Bakhtin (1995, p.108) a respeito da natureza dialógica da consciência: “toda a parte verbal de nosso comportamento (quer se trate de linguagem exterior ou interior) não pode, em nenhum caso, ser atribuída a um sujeito individual considerado isoladamente”. Nele, as

vozes constitutivas da consciência se cobatem em diferentes momentos históricos, sociais e linguísticos. O corte da subjetividade unificada satura o enunciado de outras presenças, que não criam um babelismo porque estão em uníssono, formando antes um coro, um cortejo, ou uma marcha. Atravessado pelas palavras do cantor popular de massa, o lirismo inicial do poema de Maiakóvski se afirma e se suspende, transforma-se em projeto coletivo. O *slogan* do eu todo poderoso irmanado com o sol critica seu próprio egocentrismo. O sujeito do pronome “meu” não pode ser rastreado a não ser pelo que não é: Maiakóvski, Caetano Veloso, Roberto Carlos. O intradutor é alguém que só se encontra fora de si mesmo. O lírico e o emocional saem da esfera do indivíduo e se propõem como demanda social. A postura que esse eu-textual assume, história potencial e memória objetiva, reacende o debate a respeito do pastiche e do espaço de encenação aberto pela referência indicial, no sentido peirceano do termo, a outros contextos na Intradução de Augusto de Campos. Indicial enquanto vestígio de uma outra fala que habita a consciência individual. Uma *ecopoiesis* (Justino, 2006) se assume indicio da dinâmica social e das outridades históricas que se corporificam no agora do intradutor.

Isso posto, é pertinente situar *Sol de Maiakóvski* no debate teórico contemporâneo para colocar em que medida ele, e por extensão a poética de Augusto de Campos, se situa fora e distante dos paradigmas teóricos em voga que tomam o equívoco termo/período pós-modernismo como objeto de análise. Na medida em que alguns pressupostos-chave, espontaneidade, idioleto, esquizofrenia, perda do sentido histórico etc., não se aplicam a *Sol de Maiakóvski* nem à poética de Augusto de Campos como um todo.

Em 1983, Fredric Jameson (1993) publica “O pós-modernismo e a sociedade de consumo”. Nesse texto influente e que suscitaria diversas polêmicas, Jameson pretende mapear o que chama de “a lógica cultural do capitalismo tardio”. Argumenta que o “pós-modernismo” tem como traços definidores o pastiche e a esquizofrenia.³ O pastiche

³ Jameson problematizou posteriormente seus próprios argumentos. No entanto, a influência desse texto, como texto pioneiro que num certo sentido foi, continua fortíssima mormente nos países de língua inglesa.

nasce para o crítico norte-americano de uma suposta impossibilidade de qualquer questionamento da ordem social, pois os modernistas já o teriam feito sem efetivos resultados práticos e, ademais, vive-se em um tempo de extrema fragmentação social em que o capital pós-industrial já não obedece a nenhuma ordem prévia, a não ser à de sua própria lógica interna. A paródia, figura típica dos modernistas, só seria possível quando uma ordem ou tradição sustivesse a ordem social contra a qual o gesto paródico se insurgiria; sem uma ordem que lhe sirva de contralegitimação, ao “sujeito pós-moderno” só é possível o pastiche, a mímica verbal de uma fala passada indiferente. Sobre a diferença do pastiche e da paródia, bem como do modernismo e do pós-modernismo, escreve Jameson (1993, p.29):

Tanto o pastiche quanto a paródia implicam a imitação, ou melhor, a mímica de outros estilos, particularmente dos maneirismos e contorções estilísticas de outros estilos. O pastiche, como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar ou único, o uso de uma máscara estilística, a fala numa língua morta: mas uma prática neutra dessa mímica, sem a motivação ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo normal, comparado ao qual aquilo que está sendo imitado é muito cômico. O pastiche é a paródia vazia, a paródia que perdeu seu senso de humor.

Sol de Maiakóvski diria que o argumento de Jameson é polêmico no mínimo três vezes: 1) por querer definir uma época por uma prática bastante recorrente na história, o pastiche; 2) por sugerir uma total falta de normalização e de condicionamento dominante no estágio contemporâneo do capitalismo; e 3) por postular a possibilidade de uma “neutralidade” do signo quando migra de um contexto para outro.

O pastiche é uma prática comum nas vanguardas modernistas, de que são exemplos Marcel Duchamp e as *personae* poundianas, num plano internacional, e a poesia Pau-

Brasil de Oswald de Andrade, no Brasil. Também não será difícil rastrear um hábito pasticheiro na história da arte e da literatura pré-modernista, nos exercícios poéticos orais tradicionais e nos padrões mnemotécnicos repetíveis e reapropriáveis próprias da poesia oral. Quanto à ausência de ordem dominante, a lista de filósofos e sociólogos que tentaram mostrar o quanto o capitalismo pós-industrial é totalizador seria um tanto vasta e mais do que suficiente para questionar o pressuposto jamesoniano do fim da velha Ordem e, por consequência, da impossibilidade da paródia. Não se quer aqui entender *Sol de Maiakóvski* como paródia, pois claramente não há nele nenhuma contradição aparente ou ruptura absoluta com o original, antes formam, como já foi dito, um unísono. Mas várias das características da paródia podem ser encontradas na Intradução de Augusto de Campos se forem investigadas em profundidade; há, por exemplo, uma explícita paródia de alguns sustentáculos da instituição literária, autoria, plágio, propaganda, cultura de massa etc. Além disso, e o que é mais importante, o pastiche, como remissão a um outro discurso, jamais será uma “prática neutra”. O deslocamento nunca se faz sem vestígio, sem marca tanto no sujeito que se desloca quanto no objeto que ele carrega. O discurso citado conserva ao menos rudimentos de sua integridade linguística, de sua autonomia estrutural primitiva e de seu outro contexto discursivo, e o sujeito de agora está imerso num contexto, institucional, técnico, cultural, histórico em toda amplitude:

A diluição da palavra citada não se efetua, e não poderia efetuar-se, completamente: não somente o conteúdo semântico, mas também a estrutura da enunciação citada permanecem relativamente estáveis, de tal forma que a substância do discurso do outro permanece palpável como um todo auto-suficiente. (Volochinov & Bakhtin, 1995, p.145)

e

O mecanismo desse processo não se situa na alma individual, mas na sociedade, que escolhe e gramaticaliza –

isto é, associa às estruturas gramaticais da língua – apenas os elementos da apreensão ativa, apreciativa da enunciação de outrem que são socialmente pertinentes e constantes. (ibidem, p.146)

Esses dois fragmentos de Volochinov/Bakhtin mostram o quanto de seletividade e de escolha social está contido no discurso citado. Os críticos que abordam o fenômeno da intertextualidade concordam que quanto mais forte for a hierarquia entre os textos, os contextos e os interlocutores, maior será o condicionamento do texto de chegada a delimitar com clareza as vozes citadas. No entanto, em *Sol de Maiakóvski* o que se tem é um processo de diluição das hierarquias possíveis entre as vozes citadas, que se imbricam parataticamente. Se for possível utilizar o termo pastiche para o que se dá no poema, seu sentido tem que redefinir qualquer ideia de esvaziamento dos textos e dos contextos. Se o que se tem aqui não é uma paródia, nem por isso a remissão a outros contextos discursivos pode ser encarada como semiose esvaziada ou neutralizada. Se as origens se problematizam, se alteram seu estatuto inicial, nem por isso deixam de carregar consigo os indícios de seu hábitat anterior, constelados em um presente que não recolhe a esmo, mas que monta sua relação dinâmica com os tempos e os lugares. Se o pastiche na acepção de Fredric Jameson se aplica coerentemente a boa parte dos produtos culturais contemporâneos, se não à sua maioria, nem por isso pode dar conta em um lance totalizador de todas as formas de remissão ao passado e aos discursos que o constituem na nossa época. Aplicável à macheia no contexto anglo-americano, os pressupostos de Jameson são inoperantes para a poética de Augusto de Campos e para o contexto brasileiro.

Para além do pastiche ou da paródia, a Intradução de Augusto de Campos está mais próxima da fecunda reflexão sobre a montagem, que as vanguardas, mormente o cubismo e o construtivismo russo, praticaram. A montagem construtivista teve no ideograma chinês um modelo e é sabida a relação entre o método ideográfico, bebido

pelos concretistas em Fenollosa-Pound, e a Poesia Concreta. O ideograma e a montagem requeridos pelo grupo Noigandres visam dar forma a “um complexo dialético de relações” (Campos, A de, 1994, p.84). A montagem, mormente a “montagem ideográfica” teorizada e praticada no teatro e no cinema por Eisenstein, é um dos pilares da crítica concretista ao linearismo-silogístico do poema tradicional. É matriz de uma lógica das correlações contra a lógica das identidades. Textura verbi-voco-visual, montagem.

Assim, *Sol de Maiakóvski* pode representar na *poiesis* de Campos um outro polo de sua prática. Se Mallarmé o instiga à pesquisa laborativa, a consciência da tactilidade dos suportes e dos sistemas semióticos; se João Cabral aprofunda a consciência contextual-recepcional brasileira, *Sol de Maiakóvski* e as Intraduções representam o dado político, ainda nada explorado, da *poiesis* de Augusto de Campos. As Intraduções são críticas políticas das origens que, não obstante um desejo obsessivo pelo passado, não o apreendem como objeto reificado na umidade lacrimal do luto. A história, latência durável na consciência, surge unicamente na sua relação com o presente em sua potência de futuro. A montagem em *Sol de Maiakóvski* implica uma “função signica”, pois agora se trata de explorar mais do que as potencialidades dos meios, sobretudo as interações dos circuitos, fazer cruzar e dialogar caminhos que desde a aurora romântica até o alto modernismo se excluíram ou foram marginalizados. A autonomia da obra literária, e poética, demorou muito a pensar as vias que davam suporte ao próprio discurso da autonomia. A montagem permitirá articular o que antes não importava ao poeta literário que labutava na construção do objeto único e belo, a pesquisa daquilo que só a partir da década de 1960 foi colocado: a batalha sangrenta da instituição para defender seus muros e o papel ancilar dado ao leitor em toda a sua história. No que diz respeito à *poiesis*, a audiência nunca pode ser abandonada. A montagem, poética das relações nasce da pesquisa genuína em busca das origens e de seus espaços institucionais de fundamentação e circulação.

Por fim, ironicamente, o problema da montagem e da pesquisa na *poiesis* de Campos faz lembrar o que escreveu em "As contradições da vanguarda" um dos mais contundentes opositores do concretismo, José Guilherme Merquior (1981, p.83): "vivendo sob o signo inverso, da prevalência da pesquisa sobre a obra, essa vanguarda padece de uma perturbadora esterilidade". Tomando como base *Sol de Maiakóvski*, o que Merquior vê como um defeito da poética concretista e um de seus impasses éticos deve ser percebido em sentido inverso, não como impasse, mas como atitude de contínua pesquisa histórica, de que esta Intradução de um poema de Maiakóvski é exemplar. De fato, o trabalho de pesquisa na *poiesis* de Campos é mais importante do que o acabamento reificado da Obra. Muito preso a um convencionalismo estético, como defender "as fronteiras naturais, que, como linguagem viva, nenhuma arte pode desprezar", Merquior (1981, p.80) atira no alvo errado, e acerta. As Intraduções questionam o conceito de obra acabada e a partir daí o ofício do tradutor se expõe em toda sua inteireza, pesquisador de uma história em movimento, antípoda da temporalidade a-histórica, platônica, implícita no conceito de Obra do crítico. O trabalho de pesquisa do tradutor não será estéril porque vem acompanhado por uma práxis poética, por uma verdadeira "guerrilha cultural".⁴ A pesquisa é indissociável do projeto e o projeto que se inicia com o *Poetamenos* de 1953 pode ser aproximado de uma utopia radicalmente contemporânea em Augusto de Campos muito próxima dos projetos, também utópicos, de Maiakóvski. Pesquisa e projeto são as duas faces da moeda concretista de onde é possível argumentar a favor de uma utopia contemporânea encarnada na vanguarda brasileira em seu diálogo constante com o projeto também utópico do construtivista russo.

Argumentar a favor de um projeto utópico em pleno deslumbre das pós-utopias (Perrone-Moisés, 1998) pode parecer anacrônico, mas é antes a constatação de que o contemporâneo não descarta os projetos de futuro, é a assunção de que no Brasil pós-64 e em plena globalização

⁴ A expressão é de Ana Cristina César (1999, p.403), utilizada pejorativamente para questionar o *Poetamenos* concretista.

econômica, a história não pode ser encarada como pura fatalidade, como um estar aí destituído de latência, é perceber e assumir os equívocos e as transformações da história enquanto projeto de crítica política rumo aos homens e à sociedade futura. Se as utopias convencionais tendem a ser totalitárias, idealizadoras de um espaço social fechado acima da ação da história, o projeto implícito em *Sol de Maiakóvski*, e em última análise em toda poética de Augusto de Campos, é de uma utopia não harmônica, contraditória, dissonante, como atesta esse objeto-signo de tantas vozes, contra o tempo estático das utopias místicas e/ou reacionárias, pois não nega o real, o assume para projetar na/pela *poiesis* o tempo advir. Os projetos de Maiakóvski e de Augusto de Campos se tocam: são utopias que assumem o tempo e o espaço das histórias contemporâneas, só a partir de onde as possibilidades objetivas do futuro podem se inscrever. Diferentes das "utopias imaginárias" (Nunes, 1976), pode-se dizer que em Campos/Maiakóvski existe uma utopia que não quer suprimir a história em favor de uma temporalidade mítica, mas que está encravada nela, na história, pois *Sol de Maiakóvski* contém "A força do movimento básico tradição/tradução, sabe que a sua linguagem não é senão um instante individual dos tempos da linguagem. Por isso mesmo, o seu espaço está infiltrado pela permanente passagem de outras linguagens" (Barbosa, 1986, p.36), e de outros tempos.

Referências

- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BENJAMIN, Walter. Tese sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CABANAS, Teresa. *A poética da inversão: representação e simulacro na poesia concreta*. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. *À margem da margem*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

- CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. Entrevista. *Revista Cacto*, São Paulo, n.1, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalíngua e outras metas*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa. In: _____. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 3.ed. São Paulo: Edusp, 1994.
- CÉSAR, Ana Cristina. Bastidores da tradução. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O evitamento do vazio: crença ou tautologia. In: _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FRUTIGER, Adrian. *Sinais e símbolos: desenho, projeto, significado*. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric.; RANGER, Terence. (Org.) *A invenção das tradições*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Origem, original, tradução. In: _____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, Ann. *O mal-estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- JUSTINO, Luciano Barbosa. Ecopoiesis. *Diadorim*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n.1, 2006.
- MERQUIOR, José Guilherme. As contradições da vanguarda. In: _____. *As idéias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- NUNES, Benedito. Das utopias. In: _____. *O dorso do tigre*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Discurso e leitura*. 6.ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A modernidade em ruínas. In: _____. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia. das letras, 1998.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

- RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Eitora Unesp, 2000.
- SCHENAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- VENUTI, Lawrence. A formação das identidades culturais. In: _____. *Os escândalos da tradução*. Bauru: Edusc, 2002.
- VOLOCHINOV, V. N.; BAKHTIN, Mikail. O discurso de outrem. In: _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.