

## Crítica e tradução como poiesis: o projeto crítico-literário-antropofágico concretista

*Criticism and translation as poiesis: the critic-literary-anthropophagic concretist project*

Juliana Cristina SALVADORI\*  
José Carlos FELIX\*\*

**RESUMO:** Este texto discute a proposta crítico-pedagógica posta pelo movimento de poesia concreta ressaltando como esta dialoga com outras propostas que acabaram por convergir para uma concepção da feitura literária, crítica e tradutória como poiesis em que os limites entre texto literário e crítico, texto original e texto-tradução, poeta e crítico, poeta e tradutor se apagam, seja porque, o crítico e o tradutório se tornam textos criativos dotados de potencial do texto literário; seja porque, na proposta concretista, o texto literário acaba por se tornar no espaço da crítica e da teoria. Nesses movimento entre textos, discutirmos a noção de poiesis a partir de Agamben (2012), o papel da crítica e da tradução nas propostas modernas para atualização da potência significativa das obras literárias, bem como o projeto pedagógico-crítico-literário dos poetas concretos, articulado pelo conceito estruturante da antropofagia oswaldiana, concentrando-nos no projeto tradutório de Augusto de Campos relativo á obra de e.e. cummings.

**PALAVRAS-CHAVES:** Poiesis. Antropofagia. Tradução Literária. Poesia Concreta.

---

\* Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. Professora Assistente da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Departamento de Ciências Humanas, Campus IV - Colegiado de Letras/Inglês. Jacobina - BA, Brasil. Pesquisadora pelo grupo Desleitura em série: da tradução como transcrição, adaptação, refração, diáspora (UNEB).

\*\* Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. Professor Adjunto da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Departamento de Ciências Humanas, Campus IV - Colegiado de Letras/Inglês. Jacobina - BA, Brasil. Pesquisador pelo grupo Desleitura em série: da tradução como transcrição, adaptação, refração, diáspora (UNEB).

**ABSTRACT:** This essay discusses the critical-pedagogical proposal established by concretist poetry movement focusing on how such movement dialogues with other proposals, which in turn end up converging to a conception of literary production, criticism and translation as poiesis in which the limits between the antinomies such as literary text and critic, original text and translation, poet and critic, poet and translator blur - that could be either because both the critic and the translation turn into creative texts endowed with the potential of the literary text or, in the concretist poetry, the literary text ends up converging both into the locus of criticism and theory. It is within this ongoing movement of texts that the essay examines the notion of poiesis departing from Agamben (2012), the role of criticism and translation found in those modernist projects aiming up-to-date the meaningful potential of literary works, as well as the pedagogical-critical-literary project of concretist poets,

articulating by the oswaldian concept of anthropophagy to examine Augusto de Campos' translation project regarding e. e. cummings' oeuvre.

**KEYWORD:** *Poiesis*. Anthropophagy. Literary Translation. Concretist poetry.

Pensamos que a questão da *techné* – que ora é traduzida como técnica, ora como arte, no sentido latino de *ars*, que fundamenta, até hoje, parte das divisões entre as áreas de saber nas universidades (*Scientia et Ars*) – é central para a discussão posta: o de pensar a crítica e a tradução como *poiesis*, desdobramentos e atualizações das potências inscritas nos textos literários. Isso porque, podemos dizer, a literatura moderna, em especial em sua manifestação aguda, as ditas vanguardas e neovanguardas, põe em xeque a tríade aristotélica *poiesis* – *práxis* – *theoría*, tríade esta que, *grosso modo*, distinguiria entre as ações de produção/criação de algo, isto é, a ação do homem sobre a natureza por meio de um instrumento e uma técnica; a ação na qual o fim é, em si mesmo, objetivo desta ação – *práxis*; e a *theoría*, da qual advém a noção do pensamento como contemplação para se chegar ao conhecimento – abstrato, generalizável.

Agamben (2012) chama atenção em seu ensaio “Poiesis e práxis”, em *O homem sem conteúdo* (2012), para esta distinção entre *poiesis* e *práxis*, sendo a primeira produção, isto é, produção na/de presença, que ultrapassa e não se reduz a ação que visa apenas a si mesma, ou seja, a *práxis*. Nesse sentido, Agamben volta para a distinção aristotélica entre a tríade *theoría*, *poiesis* e *práxis/techné* para fundamentar o argumento que desenvolve ao longo do livro acerca da afirmação sobre a morte da arte. Segundo o autor, a arte, de fato, morreu na modernidade, se a entendemos a partir da tríade citada. A arte, a obra de arte, antes *poiesis*, produção de presença e, logo, irrepetível, foi identificada na modernidade à *práxis*, pura ação, e, logo empobrecida porque cooptada pela técnica/*techné*. Para fugir desta cooptação, a arte e os artistas se refugiam na reflexão do fazer e sua produção se recusa à observação/contemplação, acabando por se caracterizar pelo negativo, pelo “não conteúdo” – a obra se recusa a tornar energia (ato) e se refugia no *dýnamis* (potência). A obra, portanto, fecha-se sobre si mesma, preservando as suas possibilidades, a sua potência. Ao leitor/receptor/

espectador, é furtada a experiência catártica da arte pela contemplação. Contudo, e este é o pulo do gato – ou do tigre, diria Benjamin, do modernismo, herdeiro da proposta romântica: a obra, enclausurada em suas potencialidades pode e mesmo deve ser liberta, realizada, tornada energética, por meio da crítica e da tradução. Estas, portanto, tornam-se estratégias e narrativas que viriam a desdobrar e, em certo sentido, fazer atuar a potência da obra, enclausurada, forçando a produção, a *poiesis* – produção na/de presença, gesto irrepitível/irreprodutível.

Ao empobrecimento da *poiesis* reduzida a práxis, os românticos, e posteriormente os modernistas, propõe/opõe uma *poiesis* do desdobramento: texto criativo, crítica e tradução – convergem pelo domínio da *techné*, que é sempre a retomada e reelaboração de uma tradição, isto é, memória, para que a potencialidade latente da obra se transforme em energia. Para que tal proposta seja levado a cabo, contudo, é preciso que o leitor, tornado co-produtor, seja educado para tanto, e esta é a pedra de toque de proposta pedagógica romântica e modernista, lição aprendida pelos poetas do movimento de poesia concreta – o leitor modelo para esta nova arte precisa ser educado para que possa cumprir efetivamente seu papel – o de leitor crítico e tradutor, leitor/autor que capaz de desenclausurar a potencialidade da obra.

A crítica, como dito, assim como a tradução, desempenha o papel de desdobramento da obra e de sua potencialidade, trazendo consigo, também, a possibilidade de desdobramento *ad infinitum* – afinal, as controvérsias sobre as interpretações e superinterpretações críticas ocupam espaço privilegiado no desenho da historiografia literária moderna. Nesse sentido, a proposta pedagógica foi melhor levada a cabo pelo movimento de poesia concreta em seus textos menos programáticos e mais literários, incluindo-se aí sua poesia, particularmente nos projetos tradutórios, em que os poetas puderam ler e (super) interpretar outros poetas a partir de sua apropriação/deglutição da tradição literária e de sua proposta poética.

Este se tornaria, portanto, um dos critérios para avaliar as leituras – críticas e traduções – de uma obra: a abrangência, isto é, a liberação das possibilidades que a obra guarda. Uma boa leitura – seja via crítica, seja via tradução – desdobraria a obra, mesmo que apenas em uma

de suas possibilidades, sem, contudo, encobrir outros trajetos possíveis – daí mesmo a necessidade dessa arte com bula, com crítica, com tradução e com comentário para que sua potencialidade possa ser sempre e novamente explorada, desdobrada, expandida. É, portanto, a partir desta visada que abordamos o projeto tradutório de Augusto de Campos, projeto de longo prazo, a cobrir cerca de cinco décadas. As cinco edições organizadas pelo autor da poesia de cummings (*10 poemas* - 1960, *20 poemas* - 1979, *40 poemas* - 1980s e *Poem(a)s* - duas edições, sendo a última de 2011) mostram o desdobramento da potencialidade da obra cummingsiana, suas várias facetas e mesmo sua técnica: sem entender, por exemplo, a *tmese* – técnica de cisão/desmante da palavra em seus afixos e radicais que são deslocados e/ou re-inseridos – em que não é possível “ler” sua poesia: o poeta, aliás, acredita que sua *poiesis*, sua produção de presença, só pode ser levada a cabo pelo esforço do leitor – que, em seu caso, teria como modelo um leitor-tipógrafo – em produzir a poesia, poesia para fazedores, não para leitores apenas. Da *tortografia* a ironia cummingsiana, até as reelaborações da tradição poética formal e da lírica amorosa, as cinco edições se desdobram e desdobram o poeta, ampliando para o leitor brasileiro, leitor-tipógrafo/tradutor aprendiz, o leque das possibilidades da *poiesis* cummingsiana, uma das referências no *paideuma* concreto, *paideuma* antropofágico, devorador seletivo de certa tradição reelaborada no movimento de poesia concreta, levando-nos a “somewhere i [we] have never travelled gladly beyond any experience”. Só a experiência, a *práxis*, já nos alerta cummings, não é suficiente – é preciso que a técnica nos resgate e que a leitura seja esse ato/gesto irrepitível, irreprodutível, que cada leitor deve sempre e novamente empreender sozinho – como Orfeu a sair do Hades e vislumbrar a evanescente Eurídice.

À dimensão da experiência soma-se a dimensão pedagógica da arte: é preciso buscar o *paideuma* pessoal do artista se se quiser, de fato, compreender essa obra em meio a rede de relações/constelações que ela busca estabelecer com determinada tradição. Logo, a função pedagógica clara da arte: para apreender isso, essa obra, o leitor deverá aprender pelo caminho e parte do trabalho do artista que, por sua vez, está tanto na seleção deste *paideuma* quanto no modo, no como, ou seja, na forma, em que este figura na obra – sua charada.

“Aprender muito pelo caminho” é, portanto, poderíamos dizer, o objetivo final da prescrição poundiana para os que aspiram ser poetas: para que o lema “make it new” se concretize, é preciso que o poeta, via experiência – sua e do outro – percorra e compreenda certo repertório de técnicas e temas a sua disposição; para que não se perca ou perca tempo, é necessário que ele se concentre no que ainda está vivo ou pode alimentar, nutrir seu impulso criador – morto, estagnado, só gera putrefação. Esse é o papel, então, dos demais poetas, de sua atividade criativa e crítica – escolher, por em circulação, o que há de mais vivo/revivificante na tradição literária, via crítica, via tradução: o antropófago, afinal, só se alimenta do que está ainda vivo, pulsante, não do degradado. Não por acaso, em seu ensaio “Da tradução como criação e como crítica” (2006), de 1963, Haroldo de Campos, quando sistematiza e expõe a teorização – advinda de sua prática – do movimento de poesia concreta, recorre a Pound como referência: a dimensão de *poiesis*, de criação, que a atividade literária – seja na produção do texto criativo per se, seja via crítica e/ou tradução. Este é o ponto de convergência de inúmeros projetos culturais/literários, com pressupostos e alcance diversos, como o concretista.

Em outras palavras, os poetas-críticos do concretismo buscaram, à maneira do modernismo anglo e hispano-americano, rearranjar o cânone de autores consagrados por meio dos parâmetros modernistas que instauram, em termos estéticos, a tradição da invenção e da novidade – a compreensão de originalidade se deslocando da origem para a execução – a noção do *writer* as *arranger*. A reinvenção de uma tradição do novo, por meio da crítica e da tradução, funciona como contextualização para as inovações concretistas. Vistas a partir desta lógica, tais inovações fundam uma nova tradição, fato que por si atesta, portanto, a capacidade que uma obra realmente inovadora tem de ultrapassar/transcender o lugar de onde emerge – e neste ponto se revela a questão centro-margem que perpassa a produção concretista.

Tal lógica acena com a possibilidade de subverter esta hierarquia, pelo menos em termos culturais. Esta ânsia de superar a dicotomia centro-margem, de criar uma literatura autêntica e original, no sentido de não-derivada, marca o projeto concretista e a ambiguidade que o conceito de novo adquire dentro desta configuração. Pode-se dizer

que essa incessante busca por uma outra poesia, uma outra forma, essa abertura e mesmo aclamação do experimental, conjugada a uma proposta estético-cultural de intuito marcadamente didático-pedagógico é o que aproxima os concretistas da trajetória poundiana.

Para se pensar o lugar/tarefa da tradução no projeto concretista, é preciso ter em mente que o conceito de antropofagia é estruturante para a prática e reflexão tradutória dos Campos, uma das faces da empreitada pedagógico-literária dos concretistas. Ademais, é preciso se atentar para o fato de que o conceito de tradução se reconfigura ao longo da obra e da prática de ambos os irmãos citados, sendo que três textos são centrais para se mapear essa transformação do conceito de tradução no movimento de poesia concreta, sendo Haroldo de Campos o sistematizador desse pensar e fazer tradução: teorização e labor. Os três textos são “Da tradução como criação e como crítica”, publicado em 1963, já mencionado; “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, escrito em 1980 e publicado em 1981, em que a antropofagia como conceito operador e estruturante já está nitidamente colocada; e “*Post Scriptum*: transluciferação mefistofáustica”, tratado sobre Fausto – Deus e o diabo no Fausto de Goethe, também de 1980, em que o conceito de devoração, pensado quanto a questão historiográfica e crítica, é transmutado para tradução como vampirização – da transfusão de sangue de um texto a outro, trabalhando não mais com o conceito de tradução mas como de transtextualidade.

Iniciemos com o primeiro dos ensaios citados. “Da tradução como criação e como crítica”, apresentado em 1962 publicado em 1963. Neste, HC parte de Fabri e Bense para pensar a informação estética: segundo o primeiro, “a essência da arte é a tautologia, pois as obras artísticas não significam, mas são” (2006, p. 32), sentença absoluta, nomeação edênica, em que é apagado aquela distância entre representação e representado, daí a impossibilidade da tradução; Bense, por sua vez, distingue categorias de informação – documentária, semântica e estética – apontando a fragilidade desta última: afinal, o total de informação estética é o total de sua realização, onde, por consequência, realização diversa implica informação estética diversa – logo, a questão central – como traduzir informação estética? É possível? Ambas as teses, assim como Jakobson em seu texto clássico sobre tradução, apontam para a intraduzibilidade de textos criativos, a princípio, a não ser que consideremos a tradução como um texto criativo,

autônomo, que evoca o outro, em uma relação de alteridade em que se preserva a isomorfia na/da técnica: Admitida a tese de impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário de possibilidades, também em princípio, recriação desses textos. Teremos como quer Bense, em outra língua, uma informação estética, autônoma, mas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2006, p. 34).

A partir desta discussão inicial, afirma HC: “Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” (p. 34), pois não se traduz apenas o 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 ele denota’) (CAMPOS, 2006, p. 35). Esta concepção da tradução como operação literária que se debruça sobre o arranjo do material linguístico é central para que possamos compreender o horizonte tradutório – que encampa tanto o projeto quanto a posição tradutória – a definir e configurar o projeto pedagógico-cultural concretista, em que a tradução desempenha papel articulador entre teorização e técnica, criação e labor. Além dos filósofos acima mencionados, HC cita Pound e sua teoria/prática de tradução, o seu conceito de *criticism by translation*, enfatizando o aspecto crítico e pedagógico da tarefa tradutória para que o lema poundiano – *make it new* – se torne possível: re-inventar o passado, aproveitar o que este pode oferecer de melhor para revivificar o presente, via tradução e crítica que são, a princípio, escolhas de leitura – ler como eger, essa sendo a função e a implicação ética do poeta frente aos seus:

Quando os poetas concretos de São Paulo se propuseram uma tarefa de reformulação da poética brasileira vigente, em cujo mérito não nos cabe entrar, mas que referimos aqui como algo que se postulou e que procurou levar à prática, deram-se, ao longo de suas atividades de teorização e de criação, uma continuada tarefa de tradução. Fazendo-o, tinham presente justamente a didática decorrente da teoria e da prática poundiana da tradução e suas idéias quanto à função crítica – e da crítica via tradução – como “nutrimento

do impulso” criador. Dentro deste projeto, começaram por traduzir em equipe dezessete Cantares de Ezra Pound, procurando reverter ao mestre moderno da arte da tradução de poesia os critérios de tradução criativa que ele próprio defende em seus escritos. Em seguida, Augusto de Campos empreendeu a transposição para o português de dez dos mais complexos poemas de e. e. cummings, o grande poeta norte-americano recentemente falecido, poemas onde inclusive o dado “ótico” deveria ser como que traduzido, seja quanto à disposição tipográfica, seja quanto à fragmentação e às relações interlineares, o que implicava, por vezes, até mesmo a previsão do número de letras e das coincidências físicas (plásticas, acústicas) do material verbal a utilizar. (...) Deste ensaios, feitos antes de mais nada de *intellecto d'amore*, com devoção e amor, pudemos retirar, pelo menos, um prolongado trato com o assunto, que nos autoriza a ter ponto de vista firmado sobre ele. (CAMPOS, 2006, p. 42)

Este trecho assinala de forma indelével não somente o papel que a tradução desempenhou no projeto concretista de reformular a poética brasileira vigente, mas o próprio conceito de tradução como *poiesis*, como atividade – tarefa, para usar o termo empregado por HC e que nos remete a Benjamin – tanto criativa quanto crítica: daí a seleção dos textos poetas traduzidos – o tradutor, afinal, é o leitor ideal do texto, atento às suas nuances e movimentos. Ademais, não por acaso usa-se como exemplo a tradução tanto de Pound quanto de cummings, ressaltando-se, inclusive, o desafio da *poiesis* cummingsiana, um fazer/criar pautado pelo movimento das coisas, elevada pelo tradutor que escolhe traduzir “dez dos mais complexos poemas” do poeta norte-americano. Essa defesa das escolhas tradutórias – tanto em termos de *paideuma* (quem e o quê se traduz) como em termos de técnicas e operações linguísticas (como se traduz) – levadas a cabo tanto por si quanto por seu irmão Augusto de Campos e demais integrantes do movimento de poesia concreta e desta tarefa hercúlea de pôr em circulação estes textos e autores, culmina na seguinte formulação, poundiana, por sinal: “[t]radução de poesia é antes de tudo, uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido” (p. 43) e, por isso, só pode ser crítica. Esse papel crítico do tradutor como aquele que revivifica – tanto a



tradição quanto sua própria prática – e sua responsabilidade frente aos demais, fica claro neste trecho do ensaio:

Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação crítica ao vivo. Que disso tudo nasça uma pedagogia, não morta e obsoleta, em pose de contrição e de função, mas fecunda e estimulante em ação, é uma de suas mais importantes consequências. Ora, nenhum trabalho teórico sobre problemas de poesia, nenhuma estética da poesia será válida como pedagogia ativa se não exhibir imediatamente os materiais a que se refere, os padrões criativos (textos) que tem em mira. Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos. (CAMPOS, 2006, p. 43-44)

A função pedagógica é ressaltada como parte integrante do papel do poeta que tem para com seus contemporâneos, que desempenhar o papel de leitor ideal, ensinando-os a ler por meio da imbricação/interpolação de textos e gêneros, crítica/poesia, crítica/tradução, poesia/tradução/crítica. A interlocução entre textos e entre poetas, portanto é uma condição ideal, *sine qua non*, para que a tradução criativa de fato ocorra – preceito enfatizado tanto por Haroldo quanto por Augusto de Campos, especialmente no que tange às traduções feitas das obras de Cummings, extensivamente documentada em seu processo de transcrição por meio da correspondência entre poetas – fonte/alvo. Ademais, acresce HC, no final do ensaio, à guisa de conclusão, mesmo sendo literária, a tradução opera no linguístico e seria necessário um laboratório de textos, em que perspectivas diversas como a do poeta e a do linguista, do amante e do acadêmico se coadunassem para iluminar o texto fonte, concentrando-se, sobremaneira, no processo tradutório – via laboratório, seminários – em que o produto seria discutido – sempre – criticamente, criativamente, a partir das soluções que oferece para determinadas questões tradutórias. Essa concepção de tradução como tarefa crítica e criativa, intrinsecamente interlocutória/dialógica, com foco na informação estética como uma forma de transposição criativa.

“Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, ensaio apresentado em Lisboa em Colóquio de Letras organizado pela Fundação Gulbekian, é republicado em 1986 em espanhol e em língua inglesa, esta última na **Latin American Literary Review**, 14/27. O título desta versão posterior, reformulada, é extremamente revelador, pois há uma mudança de foco, do Brasil para a Europa, permanecendo a antropofagia, contudo, no cerne da questão: “The Rule of Anthropophagy: Europe under the Sign of Devoration”. Há uma ênfase dupla no título do tropos da antropofagia já metáfora estruturante/articuladora da *poiesis* do então diluído movimento de poesia concreta: há tanto antropofagia quanto devoração, que, podemos inferir, substitui no título primeiro diálogo e diferença – devoração por diálogo, uma troca na lógica do movimento. Essa ênfase na antropofagia, ademais, é reforçada pela epígrafe que abre o ensaio, mantida em todas as versões e tomada a mim a Benjamin, pensador que contribuirá sobremaneira para a reconfiguração do projeto crítico e tradutório dos Campos, particularmente de HC, nesta outra fase. A epígrafe: “A polêmica verdadeira apodera-se de um livro tão amorosamente quanto um canibal que prepara para si uma criancinha” (*apud* CAMPOS, 2006, p. 231). A polêmica é o tom, uma estratégia argumentativa, incorporada a *poiesis* concretista.

De saída, o autor aborda a questão do nacional *versus* universal. É interessante analisar o movimento argumentativo do texto que se volta a Oswald de Andrade e relê a antropofagia como o tropos do diálogo encetado, pela cultura brasileira, com esta dita literatura/cultura universal:

Creio que, no Brasil, com a “Antropofagia” de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de uma cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese de *A Crise da Filosofia Messiânica*), tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. A “Antropofagia” oswaldiana – já o formulei em outro lugar – é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo das virtudes europeias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por

exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um “polemista” (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um “antologista”: só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento de suas próprias forças naturais. (CAMPOS, 2004, p. 234-5)

Um polemista e um antologista: essas são as qualidades enfatizadas para o canibal, que se pode argumentar, passa a ser a representação, o tropos, do intelectual/artista brasileiro e mesmo latino-americano ou pós-colonial, desde sempre. Em Oswald e na antropofagia, temos já o que HC denomina de “um elemento crítico”: o riso oswaldiano, sua irreverência, melhor dizendo, é o que nos salva, digamos assim, de sermos resgatados/redescobertos, novamente, pelos europeus: O suíço [Cendrars] pensou que tinha redescoberto o Brasil e escaldado o amigo brasileiro numa panela de “fondu” cosmopolita. Oswald pediu-lhe emprestada a máquina fotográfica e retribuiu-lhe a gentileza comendo-a. Sutilezas do morubixaba Cunhambebe: “Lá vem a nossa comida pulando”, como diziam os tupinambás à vista do europeu Hans Staden (CAMPOS, 2004, p. 235).

Na segunda seção do artigo, intitulada “Nacionalismo modal versus nacionalismo ontológico”, HC já inicia por se opor ao que ele chama de “modelo organicista-biológico da evolução de uma planta”, modelo este que, segundo ele, fundamenta a noção de nacionalismo “ontológico”. A este modelo, ele propõe um “nacionalismo modal, diferencial”, nacionalismo como movimento dialógico da diferença: o des-caráter, ao invés do caráter; a ruptura, em lugar do traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes que como homologação do homogêneo.

O desenho historiográfico que tal concepção do nacional, bem como o objeto desta, é explicitado de forma ostensiva: “gráfico sísmico de fragmentação eversiva”

(p. 237), afinal, antecipa o desenho das constelações, a ser proposto logo em seguida. Como objeto, esse movimento dialógico em que a busca do nacional, dessa qualidade definidora, é sempre diferida – postergada e diferenciada, pois composta da dialética entre o mesmo e o outro, o nativo e o europeu. A esse primeiro desenho, da constelação a qual pertence à poesia concreta – “a poesia concreta representa o momento de sincronia absoluta da literatura brasileira”, afirma categoricamente HC – outros se seguem, em uma proliferação vertiginosa de nomes e diálogos, latino-americanos e europeus, modernos e contemporâneos, barrocos e concretos, a ilustrar que “a diferença podia agora pensar-se como fundadora”, a emular aquele gesto inicial do Romantismo de Iena rumo a uma “poesia universal progressiva” fundada em um “policulturalismo combinatório e lúdico, [n]a transmutação paródica de sentido e valores, [n]a hibridização aberta e multilíngue” para alimentar e realimentar esse “almagesto barroquista: transenciclopédia carnalizada dos novos bárbaros, onde tudo pode coexistir com tudo” (p. 254).

Nesse novo desenho, (des)ordenado pela dialética marxilar – palavra-valise Marx + maxilar – oswaldiana, como nos diz HC, os artistas e intelectuais, esses bárbaros alexandrinos, vivem a sombra da biblioteca de Babel, metáfora que justapõe os mitos fundadores da crítica e da tradução em um só corpo: a biblioteca de Babel, afinal, é esse mítico local da confluência e da divergência via linguagem: biblioteca universal, a guardar tudo; diferença dialógica de saída, no impedimento das línguas babélicas. Esse vertiginoso e tumultuoso – além de povoado – final de ensaio, em que enlaçam-se nomes e linhagens das mais diversas ordens, é finalizado em tom triunfal e ameaçador, como portas de castelo/torre a ser invadido:

Escrever, hoje, na América Latina, como na Europa, significará, cada vez mais, reescrever, remastigar. *Hoi bárbaroi*. Os vândalos, há muito, já cruzaram as fronteiras e tumultuam o senado e a ágora, como prenunciado no poema de Kaváfis. Que os escritores logocêntricos, que se imaginavam usufrutuários de uma orgulhosa *koiné* de mão única, preparem-se para a tarefa cada vez mais urgente de reconhecer e redevorar o tutano diferencial dos novos bárbaros da politópica e polifônica civilização planetária. Afinal, não custa repensar a advertência

atualíssima do velho Goethe: (...) (“Toda literatura, fechada em si mesma, acaba por definhar no tédio, se não se deixa, acaba por definhar no tédio, se não se deixa renovadamente, vivificar por meio da contribuição estrangeira”). A alteridade é, antes de mais nada, um necessário exercício de autocrítica. (CAMPOS, H; 2004, p. 255)

Delineamos, brevemente, o percurso que a *poiesis*/teoria tradutória haroldiana percorre até que se consolida. Ao longo deste artigo procuramos mostrar que Haroldo de Campos e seu conceito de tradução criativa, de transcrição, está no cerne do projeto concretista articulando crítica, poesia e tradução, borrando as delimitações de gênero entre o acadêmico, o literário e o da prática linguística. Ademais, é preciso entender como este conceito operador, o da tradução como criação – transcrição na palavra-valise de HC, tradução-arte, como a prefere denominar AC – se transfixa para poder empreender a leitura das traduções empreendidas pelos poetas concretos, particularmente em sua revista *Código*, em voga entre as décadas de 1970 e 1990.

A literatura, mais especificamente a poesia, constitui a fronteira na qual as teorias linguísticas e tradutórias esbarram, porque é seu papel não cercear ou circundar a ambiguidade, a polissemia, mas a de fomentá-la, multiplicando o ruído e ensurdecendo o leitor, que é obrigado a parar sua leitura, treinada para ser fluida, e a atentar para o próprio ato de ler, para a materialidade do signo que não vem cindido para a poesia, mas inteiro, palavra-coisa, nomeação absoluta, adâmica.

Finalidade dúplice, prática dialógica: a tradução refina, enriquece, vivifica a obra do autor-tradutor, que antropofagicamente – mas de modo seletivo – se apropria do que há de melhor, de mais criativo – inventivo – tornando sua própria obra totem, monumento – transubstanciação arquitetônica dessa confluência espaço-temporal de autores e obras, uma paideuma edificada; a tradução, também, no que tem de mais assustador em sua antropofagia – o apagamento da fronteira entre o eu e o outro por meio de uma violência/violação transgressora – engole a fronteira entre autor e tradutor, autor e leitor, original e tradução, original e cópia, literatura e não literatura (crítica, teoria, tradução): o espaço do texto é o espaço da devoração, do apagamento: o tradutor é um autor-leitor, leitor-crítico, leitor-autor – não há mais a diferença pensada como essencial entre o princípio criador,

ativo, e o recriador – seja via tradução, seja via leitura – tido como passivo. O tradutor é sempre um leitor que inscreve sua leitura no corpo do texto, transmutando-o, portanto, em Outro. Do leitor, pede-se a mesma reciprocidade: leitor-autor, que se inscreva no texto – via interpretação e crítica. Logo, a finalidade dupla: o refinamento desse autor-leitor, em sua obra, pela prática da escrita – a própria e a do outro – apagando as demarcações entre poesia, tradução, ensaio, e o refinamento do leitor-autor que precisa, então ser ensinado a ler estes outros textos, textos palimpsestos, para usar o conceito de Genette, textos-paideuma.

### Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?: e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BENJAMIN, W. “A tarefa do tradutor”. Tradução de Fernando Camacho. IN: BRANCO, Lucia Castello. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. p.25-50. Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2011.
- BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligman-Silva. São Paulo: EDUSP / Iluminuras, 1993.
- CAMPOS, A.; CAMPOS, H. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- CAMPOS, A. “Poesia concreta, memória e desmemória”. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978. p. 55-70.
- CAMPOS, H. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates; 247).
- \_\_\_\_\_. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Oswald de Andrade – Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1967 (Nossos Clássicos 90).
- \_\_\_\_\_. “Post-scriptum: Transluciferação mefistofáustica”. In: *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 179-209.

CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE, 2006.

POUND, E. *A Arte da Poesia – Ensaios Escolhidos*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. São Paulo: Antônio Alcantara Machado, 1928-1929. Mensal.