

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Letras

Juliana Cristina Salvadori

CRÍTICA E TRADUÇÃO ENQUANTO *POIESIS*:
o projeto literário-pedagógico-antropofágico concretista

Belo Horizonte
2013

Juliana Cristina Salvadori

**CRÍTICA E TRADUÇÃO ENQUANTO *POIESIS*:
o projeto literário-pedagógico-antropofágico concretista**

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação
em Letras da Pontifícia Universidade Católica de
Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção
do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Melânia Silva de Aguiar

Belo Horizonte
2013

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S182c Salvadori, Juliana Cristina
Crítica e tradução enquanto poiesis: o projeto literário-pedagógico-
antropofágico concretista / Juliana Cristina Salvadori. Belo Horizonte, 2013.
171f.: il.

Orientador: Melânia Silva de Aguiar
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Poesia brasileira – Tradução. 2. Literatura brasileira – Crítica e
interpretação. 3. Antropofagia. I. Aguiar, Melânia Silva de II. Pontifícia
Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras.
III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(81)-1.09

Juliana Cristina Salvadori

**CRÍTICA E TRADUÇÃO ENQUANTO *POIESIS*: o projeto literário-pedagógico-
antropofágico concretista**

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação
em Letras da Pontifícia Universidade Católica de
Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção
do título de Doutor em Letras.

Profa. Dra. Melânia Silva de Aguiar (Orientadora) – PUC Minas

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques – FALE/UFMG

Prof. Dr. José Carlos Félix – UNEB

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart – PUC Minas

Profa. Dra. Márcia Marques de Moraes – PUC Minas

Belo Horizonte, 19 de dezembro de 2013.

A todos que por seu muito amor e confiança me trouxeram – empurraram, levantaram, deram a mão, o ombro, os ouvidos, os olhos – até esse momento, mas especialmente à minha mãe, que pelo seu muito desejar e perseverar criou, against all the odds, esse lugar – discursivo, social, educacional – para mim, e a meus filhos, dois faróis.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe. Que me ensinou, antes de tudo, que a adversidade não pode figurar como impedimento, mas, e apenas, como desvio;

Aos meus professores de ensino fundamental e médio, em especial aos de língua portuguesa que, se não me ensinaram o amor pela língua e pela literatura posto que o amor, acredito, não se ensina, alimentaram-no com todo cuidado e carinho. Meu agradecimento especial à Jussara Maria Conrado, minha professora de primário na Vila Urupês – um nome significativo para aquele universo a parte, tão pequeno e tão imenso ao mesmo tempo; aos professores da minha segunda e última escola, Unidade Polo, em especial à Celina Ostrowski Viana, minha professora nas sexta e sétima séries, que me deixou descobrir Camões e apresentar meu maravilhamento à sala; e a Adão Porto, de quem recentemente me informaram o falecimento: entre o choque e o pesar pela notícia emergiram os risos pelos infames ditados de conjugação verbal;

Aos meus professores da graduação na antiga Faculdade de Ciências e Letras de Campo Mourão (FECILCAM), hoje UFPR – campus de Campo Mourão. Em especial a Antônio Carlos Aleixo, que me ensinou, além dos meus parcos rudimentos de latim e linguística textual, o papel do prazer e da sedução na arte de ensinar e aprender;

À professora Zueleide Casagrande de Paula que, pela sua imensa capacidade de sonhar e por seu esforço e dedicação implantou, durante o período em que cursava minha graduação, o Programa de Iniciação Científica que serviu de norte, a mim e a muitos amigos e colegas, em nossa carreira acadêmica;

Aos meus professores de Língua Inglesa e Literatura de Língua Inglesa, Roberto Bueno e José Carlos Félix, com quem compartilhei, entre graduação, mestrado e, agora, UNEB, além de risadas, alguns meios lanches, muitas leituras, brigas, livros e memórias – a dúvida eterna e o doloroso processo de se tornar professora;

Aos órgãos de fomento CAPES e CNPq que, pelas bolsas concedidas respectivamente nos cursos de Mestrado e Doutorado, possibilitaram-me, de fato, ler, estudar, aprender;

Ao professor Sérgio Prado Bellei, que me ensinou, durante o Mestrado no Programa de Pós – Graduação em Inglês da Universidade Federal de Santa Catarina, a ler. Porque, ler, é, também – com ele aprendi – um ato de humildade, é reconhecer a sua impossibilidade, como leitor empírico – histórica e espacialmente limitado – de cobrir o texto todo: ler é, sempre, interpretar, escolher, eger. É se por em evidência e bancar suas escolhas ou delas recuar, quando preciso;

À minha orientadora de mestrado, Maria Lúcia Milleo Martins, sem a qual a primeira etapa nesse acidentado percurso da Pós-graduação não teria sido levada ao fim e ao cabo;

Aos meus professores do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, pela acolhida, generosidade, respeito e excelência em todos os momentos: os preciosos, em sala de aula, e os preciosíssimos, pelos corredores e caixas de e-mail da vida. Em especial à professora Márcia Marques de Moraes, com quem sempre aprendo o encantamento de ler e de ouvir, pessoa generosa e inteira em todas as situações; e à professora Jane Quintiliano Guimarães, com quem, por meio das inúmeras conversas, as vezes com pizza e vinho, reaprendi a pensar os processos de leitura e escrita, por meio de tudo que me mostrou, me contou, me explicou e compartilhou de seu trabalho. Generosidade é um dos muitos dons, digamos assim, com que fui presenteada ao longo do meu percurso acadêmico, especialmente na PUC Minas; ao professor Audemaro Taranto, pelas palavras de conforto e encorajamento, sempre;

À minha orientadora de doutorado, professora Melânia Silva Aguiar, pela sua infinita doçura e paciência nesse processo longo e acidentado;

Aos meus amigos-irmãos, Elisangela Aparecida Rocha e Antonio Marcos Roseira, com quem troquei olhares, e-mails, telefonemas, impressões, textos e aprendi que *philia*, além de afinidade, eleição e reciprocidade, é, acima de tudo e, simplesmente, uma forma de amor. Aos mais novos amigos / eleitos – Mariana Clark, Aline Braga, Dênia Moreira Andrade, Heloísa Braga, Kelen Daher, Felipe de Souza Brandão, Marcos Antonio Oliveira – com quem, em noites insones no *facebook*, discutia e discuto teoria, crítica, psicanálise, filosofia, arte e muitas outras “besteiras”, todas tão produtivas e tão bem aproveitadas na escrita de nossas dissertações, teses, vidas. Porque nos ouvir e rir conosco são dois dos dons mais preciosos que se pode oferecer a alguém;

A Onofre dos Santos Filho, com quem, mais do que tudo e todos, aprendi. Sobre mim, meus limites e minha força. Sobre ser professor e o quanto essa profissão implica vontade, gosto, escolha, inclinação, devoção, cuidado e renúncia;

Aos meus filhos Jimmy Salvadori Vicente e Felipe Salvadori dos Santos, com quem aprendo, todos os dias, sobre amor, paciência e o difícil exercício de acolher, respeitar e alimentar a alteridade, a diferença, exercício de empatia fundamental para se acessar o que há de humano em nós e nos demais, exercício de amor fundamental para quem está a tentar ser gente e trabalhar com gente;

A todos os meus colegas professores, de antes, de sempre e de UNEB, com quem sempre me espanto/encanto – não pela dimensão de seu conhecimento técnico, tão sólido, mas pela dimensão de seu conhecimento do humano, demasiadamente humano, que nos caracteriza a nós e a nossos alunos. Um agradecimento especial à Hito Henrique Reis, Wilson Pereira, José Carlos Silva, Venétia Braga Rios, pelo carinho e respeito, pelas conversas e discordâncias, pelo tempo nunca perdido;

A todos os meus alunos que durante esses mais de 10 anos tem sempre me levado a pensar, a mudar, a tentar, a refazer – percurso, aulas, modos de ensinar, falar, conhecer, pensar – enfim, que continuamente, por meio de suas tão diferentes demandas, me tem levado ao constante

exercício do aprendizado de ouvir e, por meio deste, de me constituir como pessoa e, principalmente, como professora, lugar difícil porque reflexivo. Em especial à minha turma de tradução das Ciências Sociais da PUC Minas, aos meus queridos de História e Pedagogia que me fizeram sentir, além de respeitada, amada. Aos meus beletristas unebianos que me acolheram – Lourdes Modesto, Davi Alves, Cássio Cerqueira, Naylane Matos, Valquíria Rodrigues, Jailda Alves Passos, Lucione Oliveira Dias, Jonathas Martins, dentre outros. Porque, professor, apesar dos pesares, também é gente e, para além do pensar, sente.

A poesia transforma radicalmente a linguagem e em direção contrária à da prosa. Em um caso, à mobilidade dos signos corresponde a tendência de fixar um só significado; no outro, outro, à pluralidade de significados corresponde à fixidez dos signos. No entanto, a linguagem é um sistema de signos que, até certo ponto, podem ser intercambiáveis: uma palavra pode ser substituída por outra e cada frase pode ser dita (traduzida) por outra. (...) Pois bem, apenas penetramos nos domínios da poesia, as palavras perdem sua mobilidade e sua intercambialidade. Os sentidos de um poema são múltiplos e variáveis: as palavras dele são únicas e insubstituíveis. Trocá-las seria destruir o poema. A poesia, sem deixar de ser linguagem, é algo mais que linguagem. (...) O ponto de partida do tradutor não é a linguagem em movimento, matéria-prima do poeta, mas a linguagem fixa do poema. Linguagem congelada, mas perfeitamente viva. Sua operação é inversa à do poeta: não se trata de construir com signos móveis um texto móvel, mas de desmontar os elementos deste texto, pôr de novo em circulação os signos e devolvê-los à linguagem. Até aqui, a atividade do tradutor é parecida com a do leitor e a do crítico: cada leitura é uma tradução, e cada crítica é, ou começa a ser, uma interpretação. Entretanto, a leitura é uma tradução dentro do mesmo idioma, e a crítica é uma versão livre do poema, ou, mais exatamente, uma transposição. Para o crítico, o poema é um ponto de partida para outro texto, o seu, enquanto que o tradutor, em outra linguagem e com signos diferentes, deve compor um poema análogo ao original. Assim, em um segundo momento, a atividade do tradutor é paralela à do poeta, com esta diferença marcante: ao escrever, o poeta não sabe como será seu poema; ao traduzir, o tradutor sabe que seu poema deverá reproduzir o poema que tem diante dos olhos. Em seus dois momentos a tradução é uma operação paralela, ainda que em sentido inverso, à criação poética. O poema traduzido deverá reproduzir o poema original, que, como já foi dito, não é sua cópia e sim sua transmutação. O ideal da tradução poética, conforme certa vez o definiu Valéry de maneira insuperável, consiste em produzir por meios diferentes efeitos análogos. Tradução e criação são operações gêmeas. (PAZ, 2009)

RESUMO

Este texto procurou partir da discussão acerca das propostas crítico-pedagógicas postas pela modernidade, à luz de diversos autores, ressaltando como estas acabam por convergir para uma concepção da feitura literária, crítica e tradutória como *poiesis*, isto é, como *téchne/ars* em que os limites entre texto literário e crítico/texto-tradução, leitura e escrita, poeta e crítico, poeta e tradutor acabam por se apagar, seja porque, como concebem os românticos alemães via interpretação benjaminiana, o crítico e o tradutório se tornam textos criativos que desdobram o potencial – estético e de significação – do texto literário *per se*; seja porque, como na proposta concretista, em movimento contrário, o texto literário – e o texto-tradução – acaba por se tornar o espaço da crítica e da teoria, desdobramento da crítica. O primeiro capítulo se questiona acerca de questões relativas ao campo dos estudos literários e a possibilidade de se constituir uma *literatur wissenschaft* – pergunta feita e respondida, mas ainda intrigante justamente pela infinidade de respostas que suscitou e suscita em termos de *poiesis*, particularmente a do movimento de poesia concreta, nosso foco, que busca essa resposta por meio da constituição de um paideuma de autores com propostas e poéticas convergentes. O segundo capítulo aborda a estratégia discursivo-pedagógica da crítica literária polêmica no projeto concretista, enfatizando por meio da re-emergência da disputa entre Gullar e Augusto de Campos seu projeto de reescrita da historiografia literária nacional. No terceiro e último capítulo, analisamos as traduções, parte central, como argumentamos, do projeto literário-pedagógico-antropofágico do movimento de poesia concreta, prática articuladora e estruturante, concentrando-nos nas traduções efetuadas por Augusto de Campos da obra de E. E. Cummings, tarefa tradutória que se inicia em 1956, passa por 4 edições – **10 poemas, 20 poem(a)s, 40 poem(a)s, Poem(a)s** e tem sua última edição, **Poem(a)s**, em 2011, edição base dos textos aqui analisados.

Palavras-chave: *Poiesis*; Literatura brasileira; Movimento de poesia concreta; Antropofagia; Tradução; Crítica; E. E. Cummings.

ABSTRACT

This text departs from the debate regarding the critical-pedagogical projects posed by modernity, under the light of selected authors, highlighting how these diverse proposals converge in their view of literary, critical and translation practices, conceived as *poiesis*, i.e., as *téchne/ars*, in which the limits between literary and critical/translation texts, reading and writing, poet and critic, poet and translator are erased, due to, as the German romantics believe, via Benjamin's interpretation, the critical and translation-texts unfold the literary/creative text's aesthetic and signifying potential; or, on the other hand, as the concrete poetry movement proposes, the literary text – and the translation-text – become the space for criticism and theoretical elaboration, space in which the critique unfolds. The first chapter raises questions regarding the field of literary studies and the possibility of constituting a *literatur wissenschaft* – a question that has been asked and triggered a variety of answers in terms of *poiesis*. What interests most here is the answer provided by the concrete poetry movement, who had answered this question by gathering a *paideuma* of writers whose critical and poetic projects are convergent. In the second chapter, the discursive-pedagogical strategy adopted by the concrete poets in terms of a polemical literary criticism is approached. This polemic feature of concrete criticism is put in evidence by the reemergence of a dispute between Gullar and Augusto de Campos regarding their projects of rewriting Brazilian literary historiography. The third and last chapter analyses the translations, a vital part, as we will argue along the text, of the anthropophagic-pedagogical-literary project of concrete poetry movement, i.e., a structuring practice. The focus is on the translations of E. E. Cummings carried out by Augusto de Campos in the period ranging from 1956 to 2011, covering 5 editions: **10 poems**, **20 poem(a)s**, **40 poem(a)s**, **Poem(a)s** and an edited version of **Poem(a)s**, published in 2011, edition from which the texts here analyzed were taken.

Key-words: *Poiesis*; Brazilian Literature; Concrete poetry movement; Anthropophagia; Translation; Criticism; E. E. Cummings.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: Áreas do Conhecimento – Lingüística, Letras e Artes.....	17
--	----

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Índice do livro E. E. Cummings – 10 poemas	113
FIGURA 2 – Capa do livro E. E. Cummings – 10 poemas	113
FIGURA 3 – Poema 21 brIght.....	114
FIGURA 4 – Capa do livro E. E. Cummings – 20 poem(a)s	117
FIGURA 5 – Poema 9 oDE.....	121
FIGURA 6 – Poema 29 pity this busy monster,manunkind.....	125
FIGURA 7 – Poema 35 when serpents bargain for the right to squirm.....	126
FIGURA 8 – Capa do livro E. E. Cummings – 40 poem(a)s	130
FIGURA 9 – Poema 2 the cambridge ladies who live in furnished souls.....	132
FIGURA 10 – Poema no 56: you no.....	138
FIGURA 11 – Poema 4 i like my body when it is with your.....	144
FIGURA 12 – Poema 12 since feeling is first.....	148
FIGURA 13 – Poema 15 somewhere i have never travelled, gladly beyond.....	150

SUMÁRIO

1 PROLEGÔMENOS, PRÓLOGO OU A LÓGICA DO SUPLEMENTO: À GUIA DE INTRODUÇÃO	14
2 UMA <i>LITERATUR WISSENSCHAFT</i>?	27
2.1 Literatura e crítica, <i>ars e technē</i>: a <i>poiesis</i> moderna	29
2.1.1 <i>A (super)interpretação beinjaminiana do Frühromantik: o papel da crítica na modernidade</i>	32
2.1.2 <i>Uma (?) poiesis latino-hispano-anglo-americana: junções e disjunções poiéticas</i>	35
3 CRÍTICA COMO DISSENSO: O PAPEL DA POLÊMICA	54
3.1 A guerra das bengalas	68
4 “DA TRADUÇÃO COMO CRIAÇÃO E COMO CRÍTICA”	90
4.1 Cummings: Um <i>study case</i>	104
4.1.1 <i>As edições iniciais: 10 poemas e 20 poem(a)s</i>	110
4.1.2 <i>A terceira edição: 40 Poem(a)s</i>	122
4.1.3 <i>Poem(a)s</i>	133
5 MAIS ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	159
REFERÊNCIAS	163

1 PROLEGÔMENOS, PRÓLOGO OU A LÓGICA DO SUPLEMENTO: À GUIA DE INTRODUÇÃO

Vocábulo formado com o prefixo pré – preliminar, preâmbulo, prefácio – ou ainda prolegômenos e prólogo, deveriam ser evitados como título desta seção, pois expressam de maneira incorreta a relação deste pequeno texto com o que se “segue” – o que se segue em termos físicos: afinal, há um modo de se escrever e ler (da direita para esquerda, seguindo página a página, de cima para baixo), uma configuração material/espacial. A noção/conceito derridiano de suplemento apontaria de forma mais exata como essa digressão se relaciona ao resto, ou melhor, ao todo deste trabalho: uma relação não de soma ou acréscimo, mas de subversão das relações e nexos causais e lógicos. Afinal, como bem aponta Derrida em sua **Gramatologia**, a lógica do suplemento é outra. De mesmo modo, esse prólogo busca dizer daquilo que, exatamente por não ser o centro dessa escrita, por estar longe desse centro – tão móvel – acaba por voltar e assombrar-nos. Esse não nomeado que assombra a escrita remete àquelas questões ontológicas e metodológicas: o quê? como?.

Penso que esse prólogo diz da necessidade de se perguntar sobre “isso”, constante e ininterruptamente, mesmo que – e, aliás, principalmente porque – essas perguntas já foram feitas e respondidas, inúmeras vezes, mas as respostas encontradas, mesmo que satisfatórias, é preciso ter em mente, são sempre precárias porque contingentes – porque dizem daquele sujeito, naquele momento. A própria repetição da pergunta já nos diz que ela não é mais a mesma: repete-se o gesto, mas não o evento, aquela configuração singular e evanescente como Eurídice, essa metáfora-texto/metáfora do texto, do vislumbre. Em outras palavras, é preciso se perguntar sempre, e de novo, e tentar responder, sobre o “que” e o “como”, especialmente em uma área de saber tão pouco propensa a uma lógica sistematizadora e/ou totalizadora quanto o é a de Letras, mais especificamente no que tange à(s) literatura(s) – crítica e teoria (é ainda possível a distinção entre texto literário e crítico? Crítico e teórico?).

Essa discussão acerca de áreas de saber e/ou conhecimento, a propósito, curiosamente espacializa, loteia, demarca e distingue o que sabemos e como o fazemos – ou deveríamos fazê-lo – de uma maneira propriamente feudal. Além de área, há ainda os conceitos correlatos de grande área e subárea, tentativa de manter essas fronteiras às claras. Segundo o CNPq,

[p]or área do conhecimento entende-se o conjunto de conhecimentos interrelacionados, coletivamente construído, reunido segundo a natureza do objeto de investigação com finalidades de ensino, pesquisa e aplicações práticas. A grande

área é a aglomeração de diversas áreas do conhecimento em virtude da afinidade de seus objetos, métodos cognitivos e recursos instrumentais refletindo contextos sociopolíticos específicos. Por subárea entende-se uma segmentação da área do conhecimento estabelecida em função do objeto de estudo e de procedimentos metodológicos reconhecidos e amplamente utilizados. (CNPq, 2012)

O conceito de área articula as demais definições em função do objeto, de “sua natureza”, bem como da contiguidade de diversos conhecimentos empregados para um mesmo fim: afinidade e vizinhança a partir de um ponto comum. Uma relação de boa vizinhança, aparentemente não conflituosa. Ledo engano? Abstração proposital? Engano proposital? Cinismo? Nas definições de “grande área” e “subárea” essa configuração espacial do conhecimento se adensa: aglomeração e segmentação. Há, também, um movimento do objeto para o método, para os “procedimentos metodológicos, reconhecidos e amplamente utilizados”: a subárea é, sempre, a confirmação da área, do critério.

De acordo com os órgãos de fomento do governo federal (CAPES e CNPq), responsáveis entre outras coisas pela alocação de recursos para a pesquisa, há oito “grandes áreas” – 1. Ciências Exatas e da Terra; 2. Ciências Biológicas; 3. Engenharias; 4. Ciências da Saúde; 5. Ciências Agrárias; 6. Ciências Sociais Aplicadas; 7. Ciências Humanas; 8. Linguística, Letras e Artes – além de uma nona opção para acolher uma possível diferença (9. Outros).

É interessante notar que a nomeação frisa uma distinção básica: algumas áreas encampam aquilo que se pode, se não de modo inequívoco pelo menos com menor chance de disputa, chamar ciência – suspeito que tal certeza se deva menos à relativa certeza quanto ao objeto de estudo e mais à certeza de aquilo se configurar, de fato como um objeto, isto é, esse algo fora de mim, que justamente me dá, ao mesmo tempo, a configuração de mim como sujeito do saber e não-sujeito no perverso jogo ilusório da busca por uma pura objetividade. Em outras palavras, há uma lógica classificatória que me diz o que pode ser considerado o *hard core* da universidade em relação ao famoso (por vezes manco) tripé – ensino, pesquisa e extensão – e o tal *soft core*, essa massa informe (*soft*) de conhecimentos e saberes com limites pouco claros que continuamente se contaminam e reconfiguram, uma propriedade monstruosa no julgamento da híbrida lógica, tanto feudal quanto iluminista, que rege a academia, a universidade: essa entidade que se propõe a organizar não somente o nosso saber mas, também, e, principalmente, regular via legitimação o que e como algo pode ser conhecido, sabido, experimentado.

Essa dimensão da experiência, aliás, é outro dos grandes problemas postos a uma tentativa de sistematização porque diz que certos saberes não podem ser elencados e

classificados a partir dos mesmos critérios: certos saberes não são ciência, no sentido estrito, não conseguem continuamente, metodicamente, interrogar-se e testar seus procedimentos porque seguem outra lógica, a de guildas, das corporações: o elemento que as aglutina é o da passagem da técnica/tecnologia, por parte dos “mestres”, a fundamentar suas práticas discursivas e didáticas. Há nessa classificação a cisão já anunciada por Aristóteles (outro presente de grego): *theoría* e *poiesis*, *scientia* e *ars*. Esse “e” não funciona nesses pares como uma conjunção aditiva, mas sim disjuntiva: esse “e” me diz do que não pode ser subsumido, desse um que se mantém como ponto de referência em relação a esse outro, contraponto perturbador que precisa ser contido e classificado como o oposto. Tal cisão diz não somente dessa diferença dos saberes mas da sua desigualdade: essa divisão entre *theoría* e *poiesis*, essa nomeação, diz do prestígio que cada uma dessas áreas goza – prestígio que se traduz em números das mais diversas ordens (números de matrículas; números de professores; números de dissertações e teses; números de bolsas; números das mais variadas ordens).

Contudo, o substantivo “ciências” precisa ser devidamente adjetivado: “biológicas”, “exatas e da terra” tem peso diferente de “sociais aplicadas”. Aliás, intrigante essa distinção “sociais aplicadas”. Essa dupla distinção é enganadora porque nos faz pensar e esperar pelas ciências sociais “não aplicadas”, isto é, pelas ciências sociais “teóricas”. Expectativa parcialmente frustrada: às “sociais aplicadas” seguem-se as “humanas”, qualificador vago que simplesmente nos informa sobre o fato de, aqui, essa dupla condição – do homem como sujeito e objeto de seu conhecimento – ser aceita, pois, pelo menos aparentemente, regulada. Aparentemente, digo, porque todos sabem a fama que as ditas “humanas” desfrutam nesse ambiente: esse algo de informe carrega algo de feminino, traço depreciativo em meio a uma lógica de arestas e ângulos agudos.

Mas esse, ainda, não é o nosso ponto final. Há, ainda, um elemento que desestabiliza essa tão bem conhecida dicotomia entre *ars et scientia*: há a grande área que nos interessa, o oitavo item, Linguística, Letras e Artes. A questão salta aos olhos: não se conseguiu – ou mesmo se tentou – subsumir esses três campos/áreas sob um denominador comum: permanecem, as três, alinhadas e distintas, por dois conetivos: uma vírgula e um “e” pretensamente aditivos. Mais interessante ainda é o fato de termos Letras entre Linguística e Artes, uma denúncia da contiguidade daquela em relação a essas, um entrelugar, exemplaridade máxima do que não pode ser tomado como exemplo, situação de exceção, área de descarte – sótão ou porão – daquilo que não se sabe muito bem onde mais colocar: as gramáticas, as literaturas e sua(s) teoria(s), como se pode perceber na tabela abaixo, elaborada pelo CNPq:.

Quadro 1: Áreas do Conhecimento – Lingüística, Letras e Artes

Número	Área
8.00.00.00-2	Lingüística, Letras e Artes
8.01.00.00-7	Lingüística
8.01.01.00-3	Teoria e Análise Lingüística
8.01.02.00-0	Fisiologia da Linguagem
8.01.03.00-6	Lingüística Histórica
8.01.04.00-2	Sociolingüística e Dialectologia
8.01.05.00-9	Psicolingüística
8.01.06.00-5	Lingüística Aplicada
8.02.00.00-1	Letras
8.02.01.00-8	Língua Portuguesa
8.02.02.00-4	Línguas Estrangeiras Modernas
8.02.03.00-0	Línguas Clássicas
8.02.04.00-7	Línguas Indígenas
8.02.05.00-3	Teoria Literária
8.02.06.00-0	Literatura Brasileira
8.02.07.00-6	Outras Literaturas Vernáculas
8.02.08.00-2	Literaturas Estrangeiras Modernas
8.02.09.00-9	Literaturas Clássicas
8.02.10.00-7	Literatura Comparada
8.03.00.00-6	Artes

Fonte: CNPq, 2012

Exemplaridade máxima de como a lógica do *hard versus soft* entranha-se e se reproduz mesmo nas margens, no contraponto, no grito da Linguística “sou mais ciência do que você”. Letras. Literatura. Área de colapso entre *poiesis* e *theoria*. Letras e literatura: o não lugar por excelência na universidade. Como não se perguntar, sempre e de novo, pelo ontológico e pelo metodológico? Como não se situar justamente a partir do que nos configura, desse repertório de textos – técnicas, estratégias, temas, figurações – literário-crítico-teóricos, desse saber que excede a delimitação e subterraneamente mina os limites? Essa subversão do literário, essa aversão pelo deslocamento que a metáfora, que o literário, enseja é apontada por Paul De Man, em seu texto “A epistemologia da metáfora”:

As metáforas, os tropos e a linguagem figurada de modo geral têm sido **um problema perene** e, às vezes, uma fonte reconhecida de dificuldades para o discurso filosófico e, por extensão, para todos os usos discursivos da linguagem, inclusive a historiografia e a análise literária. Parece que a Filosofia precisaria renunciar à sua própria exigência constitutiva de rigor para reconhecer a figuralidade de sua linguagem ou se livrar totalmente da figuração. Se a última alternativa fosse considerada impossível, a Filosofia teria ao menos de aprender a controlar a figuração mantendo-a em seu lugar, por assim dizer, delimitando as fronteiras de sua influência e assim restringindo o **dano epistemológico** que é capaz de causar. Esta tentativa está por trás dos contínuos esforços para **traçar os limites entre os discursos** filosófico, científico, teológico e poético, e determina questões

institucionais como a estrutura departamental de escolas e universidades. (DE MAN, 1992, p.19)

Traçar os limites. Conter o dano. Tentativa frustrada em sua própria base, visto que, e essa será uma das conclusões de De Man, a metáfora, esse tropos exemplar do literário, como alguns já sabiam e anunciavam, não se (de)limita ao superficial, ao ornamento, mas diz de um modo de conhecer, de saber – isto é, tem valor e função epistemológicos. Para De Man, a retórica, figurada nos tropos, reside no coração da tentativa epistemológica de purificação do pensamento dos abusos/transgressões da/na linguagem. Seu ensaio promove um “passeio pelo bosque da epistemologia” para nos mostrar como essa episteme moderna passa da desconfiança total dos tropos e da linguagem figurada (como mostra o **Essay Concerning Human Understanding**, de John Locke (1988; 2010)–, publicado em 1690; ao papel do eu que reflete sobre e nessa disjunção entre ideia e linguagem, ou seja, por meio desse processamento levado a cabo por um “sujeito” que é, em si, a metáfora das metáforas criada pela epistemologia: do sujeito como mente (como mostra o ensaio de Étienne Bonnot de Condillac – **Ensaio Sobre a Origem dos Conhecimentos Humanos** (1979)., de 1746; até a distinção entre tropos que “podem ser epistemologicamente confiáveis” (p.31) segundo Immanuel Kant em sua **Crítica da faculdade do juízo** (1995), originalmente publicado em 1790. Esse percurso de De Man aponta a emergência de diversos tratados e ensaios (*essays*) sobre as faculdades do conhecimento e entendimento humano que emergem no séc. XVII e XVIII – tais como o “Tratado sobre os princípios do conhecimento humano” (Berkeley, 1710) e a “Investigação sobre o entendimento humano” (HUME, 1748; 1998) – sintomas do que M. Foucault (1987) apontou como a ruptura da episteme clássica (conhecimento pela semelhança) e a configuração de uma episteme moderna (conhecimento pela diferença). Mas não somente isso. Esse percurso de De Man mostra como

(...) a relação e a distinção entre literatura e filosofia não podem ser feitas em termos de uma distinção entre categorias estéticas e epistemológicas. Toda filosofia está condenada, na medida em que é dependente da figuração, a ser literária e, como foco desse mesmo problema, toda literatura é, até certo ponto, filosófica. A aparente simetria dessas afirmações não é tão tranquilizadora como pode parecer, pois o que parece aproximar a literatura da filosofia é (...) uma ausência recíproca de identidade ou especificidade. (DE MAN, 1992, p. 34).

Essa preocupante ausência recíproca de uma identidade ou especificidade que distinga o literário do filosófico/científico, esse (des)limite é justamente o que nos leva a sempre reformular as mesmas questões, questões que, obviamente, não são as mesmas, pois deslocadas, temporal e espacialmente. Se a pergunta não pode ser a mesma, tampouco o são

as respostas, sempre diversas, sempre contingentes, sempre emergentes a partir do próprio processo de configuração daqueles móveis limites em que operamos.

Este não capítulo é parte do percurso acidentado e labiríntico que a feitura dessa tese tem me levado a percorrer. Parte deste se inicia com a experiência extremamente desconfortável pela qual passei durante a escrita da dissertação de mestrado devido: à sentida irrelevância do trabalho quando analisado sob o parâmetro empírico da “contribuição efetiva” para a academia – angústia que, acredito, acomete as áreas de humanas em geral, visto ocuparmos, de modo geral, o interregno entre o quantificável e o não quantificável; ao despropósito da argumentação por autoridade – da qual nunca se pode discordar, mas, apenas, tomar como fundamento da própria argumentação, isto é, de uma argumentação que cada vez mais se torna versão acadêmica do homem cordial do que da prática romântico-moderna de se (re)apresentar somente o exemplar no que tem de melhor; ao uso de uma outra língua; e, não menos perturbador e, de fato, amarrando todas essas objeções internas que o meu “advogado do diabo” sempre alerta me colocava, ao desconforto de escrever sobre um autor como se se empreendesse um estudo de caso, usando-o como exemplo e exemplar de originalidade¹.

Tal desconforto foi-me “revelado”, digamos assim – porque até então eu não havia conseguido, de modo discursivo, fazer-me ciente dele – pelo ensaio de J. Derrida a propósito de Antonin Artaud, a saber “A palavra soprada” (1995). Derrida inicia o artigo por apontar a contiguidade metodológica do comentário clínico e do crítico em termos de “uso” do autor como caso/exemplo. Tomo a liberdade de citar integralmente a passagem:

A crítica (estética, literária, filosófica, etc.), no instante em que pretende proteger o sentido de um pensamento ou o valor de uma obra contra as reduções psicomédicas, chega por um caminho oposto ao mesmo resultado: faz um exemplo. Isto é, um caso. A obra ou a aventura de pensamento vêm testemunhar, em exemplo, em martírio, de uma estrutura cuja permanência essencial se procura em primeiro lugar decifrar. Levar a sério, para a crítica, e fazer caso do sentido ou do valor, é ler a essência no exemplo que cai nos parênteses fenomenológicos. Isto segundo o gesto mais irreprimível do comentário mais respeitador da singularidade selvagem do seu tema. Embora se oponham de maneira radical e pelas razões válidas que conhecemos, aqui, perante o problema da obra e da loucura, a redução psicológica e a redução eidética funcionam da mesma maneira, têm, contra vontade, o mesmo fim. (DERRIDA, 1995, p. 109).

¹ Isso porque, como área de conhecimento participante disto que entendemos por academia, não podemos nos esquecer que tomamos parte para a construção e manutenção de um modo de conhecer o conhecimento que, como M. Foucault nos chamou a atenção em *As palavras e as coisas* (1984), emerge a partir do século XVII, com a ruptura da episteme clássica, na qual o modo de conhecer baseava-se na semelhança. Essa nova configuração do conhecimento, *grosso modo*, o que distinguiria o que chamamos por modernidade, é uma nova episteme na qual se valoriza a dessemelhança, o descontínuo, ou, o que os românticos e os ultrarromânticos vanguardistas denominaram, o gênio, a criatividade, a invenção, o novo, a ruptura.

Com o intuito de tentar burlar essa exigência acadêmica do estudo de caso, optei, no doutorado, por apresentar um projeto que abordasse um projeto crítico-literário e não privilegiasse apenas um autor em si. Minha pretensão maior, que poderíamos chamar de objetivo geral, seria a de tentar situar o movimento de poesia concreta, o concretismo, em meio aos difusos conceitos de romantismo, vanguarda, modernismo, neovanguarda e retaguarda, ultimamente em moda, com o intuito de analisar o *corpus* crítico-literário produzido pelos irmãos Campos, entre outros, no formato crítica literária e tradução e, logo, demonstrar que é nestes textos que o projeto cultural concretista denuncia sua ambiguidade em relação à sua dita estética do novo e do choque, por eles proposta como tributária do modernismo oswaldiano. Nos próximos capítulos, é o que estarei fazendo. Tentativamente.

Como objetivo específico está o de dizer do modo como o movimento de poesia concreta se apropria do modernismo brasileiro e o ressignifica à luz de suas próprias propostas, ressaltando, neste processo, uma das correntes/tendências, não a dominante à época da Semana de Arte Moderna, a saber a da antropofagia, que, de fato, é posterior à “Semana”². Curiosamente, rumando nessa direção, um artigo do professor Sérgio Prado Bellei, “Brazilian Antropophagy revisited” (“A antropofagia brasileira revisitada” (1998), publicado em livro que retoma a questão da antropofagia, *lato sensu*, como prática – cultural, literária etc. –, chegou às minhas mãos³. O autor propõe-se justamente a abordar a retomada do projeto/prática da antropofagia oswaldiana pelo movimento de poesia concreta, aliás, pelos irmãos Campos, bordejando um argumento central do qual parcialmente discordo⁴. Segundo o autor,

A antropofagia, como definida pelos irmãos Campos, é tanto uma continuação quanto uma drástica redução dos ambiciosos esforços de Andrade. A ideia de incorporar os discursos estrangeiros permanece a base para um projeto emancipador, mas, agora, muito mais restrito à produção de artefatos esteticamente válidos. No

² É bom lembrar que o Manifesto Antropófago é de 1928. Os escritos posteriores de Oswald de Andrade, revisitando-os, são da década de 1950. A própria reavaliação e rearticulação do movimento de poesia concreta, por seu núcleo duro, é posterior, ocorrendo no final da década de 1960, época já marcada pela derrocada da poesia concreta como prática crítico-literária (vide AGUILAR, 2005).

³ Devo agradecer à professora Márcia M. Moraes que, leitora onívora e pessoa generosa, fez chegar às minhas mãos esse texto.

⁴ A questão que em parte me aflige em meio a esse arrazoado sobre o fracasso da utopia modernista e a atitude até certo ponto desdenhosa da arte, em geral, e da literatura em específico, de recolhimento e de protesto inócuo, não seria em parte uma questão de retirada estratégica da arte/literatura, uma reação à sua irrelevância para um tipo de sociedade no qual o espaço pedagógico-cultural-documental anteriormente por ela ocupado foi tomado de chofre por outras mídias, as ditas de massa, como o cinema, o rádio, a televisão e o computador? E, outra, se a transculturação concretista não tivesse, ainda, um propósito utópico, seria possível que ela se articulasse como uma proposta de cunho pedagógico?

projeto antropofágico de Andrade (do viajante antropófago na fronteira) a emancipação não é somente estética, mas também cultural, social e política. É nacional em seu escopo e reatualiza, de maneiras diversas, o projeto análogo dos escritores clássicos e românticos. A ambição total desse projeto, envolvendo tanto a arte quanto a sociedade, torna-se aparente uma vez que os escritos relacionados à utopia antropofágica – como o “Manifesto da poesia Pau-Brasil” (1924), o “Manifesto Antropófago” (1928) e os escritos dos anos de 1950 – distanciados no tempo, são considerados em conjunto. (...) A proposta de transculturação dos irmãos Campos enfatiza as propostas do Manifesto de 1924 e destaca a centralidade da produção poética para o mercado global enquanto minimiza a significância do programa utópico proposto por Andrade. O social e o estético são, portanto, vistos agora como dois projetos separados, permanecendo somente o último como uma prática emancipatória válida com o objetivo de produzir um mundo sem, pelo menos, algumas fronteiras. (BELLEI, 1998, p. 101)

Para o professor Bellei, esse recuo da literatura, das artes em geral, no que tange a seu papel na sociedade, seria em parte o sintoma do fracasso do projeto modernista em seu projeto cultural-pedagógico de educação das massas. Tal fracasso, se pensarmos bem, torna-se ainda mais significativo em se tratando de países como o Brasil no qual a literatura e a historiografia sempre estiveram conscientemente a serviço de um projeto nacional, visto que se propunham a resgatar/forjar/identificar o caráter nacional. Não à toa, podemos inclusive argumentar, os grandes ensaístas/teóricos/ interpretadores da sociedade brasileira, imbuídos de uma tradição sociológica e/ou marxista, sempre encontraram na/voltaram à literatura para empreender suas análises e, de fato, para poder compreender o Brasil, sua história, sua sociedade. Muito mais que qualquer outro tipo de documento – sabemos que a literatura é um produto cultural, e pode ser vista assim, mas não somente assim, e esse é o ponto do nó borromeano da articulação crítica/teoria/literatura – o texto literário, pela articulação fundo/forma, é um lugar de enunciação privilegiado: a forma, afinal, é histórica.

O fio de Ariadne a ser seguido é o da possibilidade da crítica como exercício criativo e o da tradução como exercício privilegiado da crítica, ou seja, do colapso dos limites entre crítica – uma vez que esta é, por excelência, um gênero metalinguístico e literário – e “o” texto literário ao qual a crítica se refere e retorna – arquitexto – bem como a concepção de tradução como exercício privilegiado para a crítica. Apontamos, por meio de um corpo seletivo de escritores-críticos, com os quais os poetas concretos dialogam – aliás, poetas-críticos que compõem a paideia proposta pelos concretos – que essa seja, talvez, uma das marcas mais constantes daquilo que se convencionou chamar de modernismo e vanguarda, a saber, práticas autorreflexivas.

O grande questionamento posto por este tipo de escritor, o que pensa seu ofício e labora tão arduamente com o seu material linguístico tanto na poesia quanto na crítica, é o da (im)possibilidade de se falar da literatura que não seja por meio da própria literatura – via

comparação e contraste entre diferentes autores e entre diferentes fases do mesmo escritor, no que tange aos recursos poético-narrativos, ou seja, a partir de uma tradição literária que dialoga e, ao dialogar, atualiza-se – ou, ainda mais radicalmente, usando das próprias estratégias poético-narrativas, tornando a crítica, efetivamente, um desdobramento reflexivo da própria obra literária, que não mais se enquadra na categoria de “objeto” de estudo/reflexão/análise: não pode haver objeto, aliás.

No capítulo I sucintamente discute-se a questão de uma *literatur wissenschaft*. Iniciamos, no capítulo a ser apresentado, por discutir esse (des)limite entre crítica e literatura. A escolha do romantismo em sua expressão inicial na Alemanha⁵ fase como ponto de partida, bem como dos escritores-críticos acima citados, tem um quê arbitrário, isto é, de arbítrio como escolha e valoração. Em outras palavras, por que iniciar pelo romantismo, por suas propostas do gênero fragmentário “ensaio” como forma privilegiada para o exercício da crítica e não, por exemplo, voltar-se ao texto tido como fundador do que se entende por ensaio, na acepção moderna, a saber, **Les Essais**, de Michel de Montaigne (1580)? Ou, mesmo, recuperar a crítica como juízo de valor no arcabouço filosófico kantiano, com quem os românticos mantêm um diálogo franco? Ou, então, recuar até o século XVII, aos ingleses, quando se dá, de acordo com M. Foucault (1994), a consolidação da ruptura com a episteme clássica, ruptura essa que irá marcar uma guinada na questão epistemológica, isto é, do conhecimento e do conhecimento do conhecimento, e do qual temos como sintoma os diversos tratados – e *essays* – justamente sobre as faculdades do conhecimento e entendimento humano – **Ensaio acerca do entendimento humano** (LOCKE, 1690; 1988); **Tratado sobre os princípios do conhecimento humano** (BERKELEY, 1710; 1992); **Investigação sobre o entendimento humano** (HUME, 1748; 1998), enfim, indicações de que a questão epistemológica, sobre a natureza do conhecimento e de sua fundamentação, já

⁵ Romantismo esse que, para Haroldo de Campos, juntamente com o inglês, pode ser chamado de romantismo intrínseco. Para o autor, o romantismo brasileiro, cópia já de uma apropriação extrínseca feita pelos franceses, não é intrínseco justamente por seu caráter de produto importado, deslocado, tematicamente mas não estética e epistemologicamente filiado ao romantismo. Este caráter açambarcante do romantismo que Campos nomeia intrínseco – uma prescrição estética mas ética, epistemológica e de uma certa práxis – tido como o primeiro e talvez único grande “movimento” artístico, é belamente condensado por Octavio Paz, “[o] romantismo foi um movimento literário, mas também foi uma moral, uma erótica e uma política. Se não foi uma religião, foi algo mais que uma estética e uma filosofia: um modo de pensar, sentir, enamorar-se, combater, viajar. Um modo de viver e um modo de morrer. Friedrich von Schlegel afirmou, em um de seus escritos programáticos, que o romantismo não só se propunha à dissolução e à mistura dos gêneros literários e das idéias de beleza como, através da ação contraditória, porém convergente, da imaginação e da ironia, buscava a fusão entre a vida e a poesia. E mais ainda: socializar a poesia. (...) Mediante o diálogo entre a prosa e a poesia, perseguia-se, de um lado, vitalizar-se a primeira por sua imersão na linguagem comum e, de outro, idealizar a prosa, dissolver a lógica do discurso na lógica da imagem.” (PAZ, 1984, p. 83-84)

estavam no centro do debate epistemológico no qual os românticos vão, posteriormente, tomar parte, inclusive levando adiante a (im)possibilidade levantada por Kant de um juízo que não seja meramente valorativo no que tange ao fenômeno estético?

Conquanto arbitrária à primeira vista, esta escolha de início diz respeito, primeiro, ao formato acadêmico tese: de um gênero acadêmico pede-se um início. Para usar um título de Maurice Blanchot (2001), todo estudioso, pesquisador ou mesmo diletante tem consciência de que – e os escritores/teóricos pós-estruturalistas como R. Barthes, M. Foucault e J. Derrida, entre outros, apenas desvendam/desnudam a realidade da escrita/escritura, que é a de já ter se iniciado e de estar sempre a continuar – quando se pretende escrever/inscrever um texto sobre um texto, ainda mais literário, engajamo-nos em uma “conversa infinita” para a qual sempre se tem a impressão de se chegar *in medias res*.

Então, perguntamo-nos, por que a exigência? Isso, presume-se, ocorre porque, de fato, o gênero acadêmico, dito tese ou dissertação, é herdeiro não de uma tradição ensaística a qual T. Adorno preconiza em seu “O ensaio como forma” (2003), mas dos tratados escolásticos medievais. De fato, a superinterpretação exercida pelo ensaísta – que outros autores irão nomear de modo diferente, como, por exemplo, H. Bloom (2002), que a denomina de desvio – é tolhida de modo que, curiosamente, está-se destinado a dizer de/provar aquilo que já se sabe, com pequenas variações sobre o mesmo tema.

Contudo, essa postura de cautela, para se evitar uma interpretação delirante ou, como U. Eco a chama, uma “interpretação paranóide” (CULLER, 2005, p. 134), cobra seu preço e, talvez, por isso, precise de defesa, uma vez que, como salienta o crítico Jonathan Culler,

A interpretação em si não precisa de defesa; está sempre conosco, mas, como a maioria das atividades intelectuais, a interpretação só é interessante quando é extrema. A interpretação moderada, que articula um consenso, embora possa ter valor em certas circunstâncias, é de pouco interesse. (CULLER, 2005, p. 130)

Na citação acima transcrita, que nada mais é do que parte de sua réplica à conferência de Umberto Eco sobre os limites da interpretação, o crítico chama-nos a atenção para nossa própria prática com textos literários que, mais do que qualquer outro tipo de texto, demandam justamente por parte de seus(s) leitor(es), seja(m) este(s) o leitor-modelo em questão ou não, que exerçam sua liberdade de escolha e, dados os caminhos indicados, as brechas, ousem explorar as sendas do textos, ousem interpretar. Infelizmente, parece-nos que a atividade acadêmica – e o próprio gênero da escrita acadêmica – coíbe essa prática libertadora da interpretação, sacrificada em nome de um consenso vigente que se debruça mais sobre o

modus operandi dos intérpretes – suas teorias, métodos e metodologias – isto é, sobre a validação do método, tão cara ao pensamento científico de matriz empirista, do que a própria atividade em si e sua fecundidade para a tradição interpretativa que um texto traz consigo. Como consequência, aponta-nos Culler (2001), temos uma crítica anódina e inócua, que mais reproduz interpretações do que as desafia. Segundo o crítico⁶, as possibilidades que a superinterpretação nos oferece são um argumento mais que suficiente para nos animar a praticá-la quando comparadas aos riscos que ela possa trazer – o do uso delirante do texto. Segundo ele, de fato, o uso de fato delirante do texto não pode ser denominado como uma superinterpretação mas como uma subinterpretação – o intérprete-leitor só delira e passa muito aquém ou além dos limites justamente porque deixa de lado vários sinais que estão lá inscritos e/ou mais ou menos marcados/apontados no/pelo texto.

Toda essa digressão está a serviço do seguinte argumento: o de que o ponto de partida escolhido assim o foi, dentre outras possibilidades igualmente possíveis e justificáveis, pelos românticos alemães da primeira fase terem concebido e exercido, de modo sistemático, e esta é a chave, um pensamento e uma prática literários por meio da crítica e da tradução, postura adotada pelos escritores-críticos modernos em oposição a uma crítica mais acadêmica, especializada, dita profissional. Contra essa crítica, diz-nos Perrone-Moisés (1998), os escritores-críticos opõem uma contracrítica,

estimada por eles como mais competente, ou pelo menos mais eficiente, por estar ligada à própria experiência criadora. A afirmação de que o poeta é o melhor crítico de poesia surgiu primeiramente nos teóricos românticos alemães: “Poesia só pode ser criticada por poesia” (F. Schlegel, *Lyceum der schoenen Kuenste* § 117). Essa convicção fez com que, na modernidade, criação e crítica viessem a ser atividades complementares: “Todos os grandes poetas se tornam naturalmente, fatalmente, críticos” (Baudelaire, *L’Art Romantique*). (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.143).

Tal critério – o da sistematicidade de uma prática crítica que se pensa e à literatura a qual informa não mais em termos de sujeito e objeto, isto é, uma prática crítica que põe abaixo os limites entre o discurso literário e o não literário – também informa a escolha dos escritores-críticos e seus projetos, para compor o paideuma concretista. O ponto em comum reside no fato de que estes autores, durante a primeira metade do século XX e, alguns,

⁶ Por mais ambicioso que o projeto de Culler seja, e contestável, uma vez que somente um leitor altamente especializado estaria, de fato, à altura deste projeto de superinterpretação penso que sua proposta ofereça mais méritos que deméritos. Isso, porque, o que mais é a academia se não uma confraria de leitores altamente especializados? Tendo isso como posto, torna-se ainda mais premente a questão sobre nossa prática escolástica de argumentação por autoridade – afinal, de onde mais poderia derivar nossa exigência por uma “revisão da literatura” na qual os grandes nomes, as autoridades, são chamados a depor a favor de nossos objetivos e interpretações?

contemporâneos dos Campos, durante as décadas de 1960 e 1970, debateram-se, em maior ou menor grau, com a questão de uma estética do novo, tributária de projeto de ruptura com a tradição que, de fato, por nossas compartilhadas – mesmo que pontualmente diferentes⁷ – experiências coloniais, não nos pertencia, e a conseqüente angústia, como bem coloca Bloom (2002), de estar “atrasados”: temporal e espacialmente excêntricos.

Outro argumento ainda pode ser aventado/inventado para a defesa dessas escolhas. Os escritores-críticos citados pelos Campos, bem como os próprios, possuem vastíssima obra no que tange à proposta romântica da crítica como um mais-além da obra literária, crítica como atividade criativa que ativa, por meio de seu caráter reflexivo, algumas das infinitas possibilidades inscritas na obra. E, não surpreendentemente, esta obra se estrutura por meio do gênero favorecido pelos românticos para o exercício da crítica, o do ensaio. Parece-me que essa apologia do ensaio serve tanto como justificativa para as escolhas feitas no primeiro capítulo quanto para a própria forma, confusa, dessa introdução e capítulo que a seguirá.

E, de fato, o é. Penso que T. Adorno (2003), em sua defesa do ensaio, tributário que é desta tradição alemã filosófico-epistemológica, magistralmente aponta-nos o fascínio que o ensaio exerceu nos românticos e exerce nos escritores-críticos justamente por seu caráter de fragmento, ruína, na qual se inscreve e se abre o infinito leque de possibilidades

⁷ É importante não nos esquecermos que essa relação ambígua com a tradição é, de fato, a característica marcante a perpassar as obras desses autores, mesmo que por diferentes motivos. Pound e Eliot exilaram-se – na Inglaterra e na Itália, respectivamente, como vários outros escritores o fizeram e como vários outros optaram por não fazer – por achar a tradição americana – e sua urgência de se auto-fundamentar – desesperadoramente provinciana. Nós e nossos vizinhos, além desta questão, ainda enfrentávamos a questão ainda premente de uma identidade nacional que fosse marcadamente distinta das metrópoles – não-portuguesa e não-espanhola – via triangulação com outras tradições europeias – e, ademais, marcadamente singular em relação a nós mesmos, hispano-latino-americanos. É bom lembrar que, não sem razão, nossos vizinhos latinos viam-nos, a partir de olhos temerosos, com ensejos imperiais no continente. Acredito que este fator, somado ao nosso isolamento cultural e linguístico em relação às demais nações do grande continente hispano – isolamento/fronteira, aliás, mantido com grande esforço – barrou e ainda barra o diálogo cultural e literário, posterior e apenas pontualmente retomado que poderia, desde sempre, ter sido encetado e servido de mediação para nossas questões identitárias. Essa triangulação Sul-Sul (em termos de hemisférios, isto é, o diálogo entre Brasil-América Latina em geral, América Latina-África, ao invés de privilegiar o eixo Norte-Sul – Europa-Brasil, Estados Unidos- Brasil (Brasil representando metonimicamente América Latina/Hispanica, ou Europa-África), aliás, foi a proposta feita por Ahmad em sua conferência de abertura (lida, visto que ele não pode estar presente) do XII Congresso Internacional da ABRALIC, que teve lugar em Curitiba entre 18 e 22 de julho deste ano (2011). Segundo ele, este seria um caminho para “descolonizar” o campo da literatura comparada, desde sempre um campo minado, uma vez que outras experiências e outras tradições dialogariam tão bem quanto, ou talvez melhor, com nossas próprias – experiências, tradições, questões – além das europeias, ex-metrópoles. Se analisarmos cuidadosamente a produção literário-teórica perceberemos que, de fato, se a literatura pós-colonial passa a ressignificar a gama de experiências e histórias que foram descartadas pela grande narrativa histórica – e literária – tradicional produzida pelas metrópoles, isto é, se a literatura pós-colonial agora passa a produzir contranarrativas que pedem uma ressignificação dessa experiência, a (s) teoria(s) de base para analisar essas contranarrativas são, ainda hoje – apesar desse panorama estar mudando – produzidas pelas grandes universidades americanas, na esteira dos estudos culturais, principalmente, e europeias, um movimento que emula culturalmente o eixo metrópole-(ex)colônia, criticado por Ahmad. Esta triangulação teórico-crítica já é, de fato, um dos encaminhamentos do campo da literatura comparada, assim como repensar o papel da tradução, como nos aponta Bassenet e Trivedi (2002).

interpretativas: ao elidir as fronteiras entre forma e conteúdo, fundo e forma, o ensaio se aproxima da arte – embora Adorno (2003) não aceite o pressuposto de que ele possa, também, ser arte.

Segundo o autor, então, esse apreço pelo detalhe, pelo fragmento é uma opção ética, de exercício da humildade contra o desejo totalizador de se “esgotar” um texto: como se isso fosse possível. Ora, é essa própria forma do ensaio seu grande trunfo, uma vez que guarda a memória do processo da escrita, isto é, não procura apagar o árduo processo de tessitura no qual os conceitos se entrelaçam no próprio fazer da experiência intelectual. Essa “memória” conservada pela forma apresenta uma outra lógica, a da coordenação, na qual tudo nos é apresentado como um todo nos quais as contiguidades precisam ainda ser delimitadas, e não a da discursiva subordinação, na qual a lógica operante quer dizer “o quê” e não o “como”, que, em literatura, é o meio de entrada. Gostaria de dizer que é com muito esforço que gostaria de tentar tecer aqui se não uma “contracrítica” uma “contratense”. Não porque pense que possa realmente cumprir com as demandas que tal proposta coloque, mas simplesmente porque não consigo mais pensar em uma escrita sobre a arte e a literatura que se dê de outra forma. Esse exercício de interpretação e escrita, logo, seria uma escolha por uma ainda que não aparente coerência. Penso que a bela defesa de Adorno (2003) diz, se não tudo, visto que impossível, muito do que se poderia considerar quando se fala do ensaio e de sua proposta epistemológica:

O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. (...) Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações, segundo o veredicto já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a serviço da estupidez como cão-de-guarda contra o espírito. (ADORNO, 2003, 16-17)

Precisamos agora nos debruçar e dizer se, de fato, tais elucubrações procedem. Bem, tentemos, como José Dias em **Dom Casmurro** (2009), ir agora em “um vagar calculado e deduzido, um silogismo completo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão.” (ASSIS, 2009, p. 15).

2 UMA LITERATUR WISSENSCHAFT?

“A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas.” (REVERDY apud BRETON, 2009, p. 191)

O mérito do conceito de imagem proposto por Reverdy e apropriado por Breton diz respeito ao fato de esta chamar a atenção para uma outra forma de conhecimento e pensamento proposta pelos surrealistas a qual se dá por meio da aproximação de duas realidades diferentes, isto é, de uma associação de idéias, na qual impera um pensamento analógico em oposição ao então tradicional pensamento lógico-linear. De certo modo, essa concepção do fazer poético está muito mais próxima do científico do que o concebemos.

Quando penso em dizer do modo como o concretismo interpreta o modernismo e deste modo o ressignifica estou a aproximar duas realidades distintas, mais ou menos remotas, de modo a compará-las. O escandaloso desta afirmação por certo está no desvelamento do aspecto arbitrário que todo estudo traz em si. Parcialmente arbitrário, parcialmente motivado, pois, de fato, não há como defender – e este é o grande mote da escrita acadêmica – não há como defender um estudo que se apóie simplesmente no arbitrário. Grande parte do mérito está em persuadir o(s) interlocutor(es) que o aspecto motivado – neste caso, a questão de uma identidade nacional e sua constituição para além da relação centro/periferia ou, em outras palavras, o papel que a “angústia da influência”⁸ desempenha como elemento central de um projeto cultural fundado em uma base crítico-literária – é, de fato, suficientemente forte para ser justificado e, logo, validado.

Neste processo de validação – se não por critérios objetivos, pelo menos por critérios intersubjetivos – a escrita desempenha o papel mediador de amarrar/coser as concepções, de modo a eclipsar o quão arbitrário ou fortuito – isto é, imaginativo – pode ser o estudo

⁸ Segundo Bloom (2002), “[a] influência poética – quando envolve dois poetas fortes, autênticos – sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida. A história da influência poética frutífera, o que significa a principal tradição da poesia ocidental desde o Renascimento, é uma história de angústia e caricatura auto-salvadora, de distorção, ou perverso e deliberado revisionismo, sem o qual a poesia moderna como tal não poderia existir.” (p.81). É significativo que, nesse mesmo capítulo, intitulado *clinamen* – desvio – Bloom empreende o que podemos entender como uma defesa da superinterpretação em termos similares aos de Culler: “(...) em sua maioria, as chamadas interpretações “exatas” da poesia são piores que erros; talvez haja apenas leituras distorcidas mais ou menos criativas ou interessantes, pois não é toda leitura necessariamente, um *clinamen*? (...) Eu proponho não mais uma poética, mas uma crítica prática inteiramente diferente. Desistamos da fracassada empresa de buscar “compreender” qualquer poema individual como uma entidade em si. Busquemos em vez disso aprender a ler qualquer poema como uma interpretação deliberadamente distorcida por seu poeta, como poeta, de um poema ou da poesia em geral de um precursor.” (p. 92-93). Interessante notar o papel central que a tradição – seja ela a Tradição com t maiúsculo, Tradição validada, ou a tradição no estilo paideuma que cada escritor-crítico escolhe e à qual se filia – desempenha nessa concepção.

acadêmico. A essa virada – da ontologia para a epistemologia – que a discussão de critérios postula, soma-se outra importante questão, a da demarcação dos campos de saber a partir de seu objeto de estudo, discussão mais do que vital e polêmica na literatura. Afinal, que obscuro objeto de desejo é este chamado literatura? De que modo a historiografia, a teoria e a crítica ditas literárias confluem para o estudo deste mesmo objeto? Em outras palavras, talvez essas questões ontológicas – sobre a natureza destes objetos-conceitos, o que é – não façam mais sentido em vista dos novos paradigmas que hoje se nos apresentam. Por certo, mais produtivo do que tentar defini-los de modo categórico é sua validação epistemológica a qual me permite a definição de certos termos – tais como literatura, crítica, historiografia, modernismo etc. – em certos contextos por meio de sua constante (de)limitação via discurso.

Márcia Tiburi (2010), em artigo no qual discute o que ela aponta como o estado de luto da arte contemporânea, opta por economicamente definir arte como um conceito-memória: “Assim é que a obsolescência do conceito de arte o coloca na posição de um conceito-memória. Um conceito que foi válido, mas que perdeu sua circunstância na atualidade”. De certo modo, conceitos como Literatura ou Modernismo pecam pela generalidade de suas definições, que são por vezes conflitantes de acordo com o(s) critério(s) adotado(s), alternando-se entre recortes de ordem têmico-cronológico, estético e/ou epistemológico. Em alguns casos certos teóricos encontraram a saída para tais impasses por meio da cunhagem de outros termos-conceitos, menos semanticamente carregados, e, portanto, menos ambíguos/polifônicos/polêmicos. No entanto, apesar e talvez por causa da necessidade de novamente se remeter a tais termos, a tal “confusão” persiste. Talvez a nostalgia desempenhe um papel deveras crucial nisto, nostalgia por um conceito que seja não somente imediatamente reconhecido e validado por uma tradição teórico-crítica, mas também por um termo-conceito unívoco, no melhor estilo adâmico, capaz de nomear a coisa/fenômeno que se quer descrever/interpretar de modo definitivo.

Não à toa a chamada revisão da literatura faz parte de qualquer empreitada acadêmica. Há que se ter pelo menos a ilusão de, em algumas páginas, condensar as aporias teóricas concernentes aos termos-conceitos escolhidos e por meio de sua comparação “escolher”, sendo capaz de justificar a escolha por meio de argumentos retoricamente aceitáveis, aquele que melhor se lhe parece, pelo menos em face ao objetivo que se pretende cumprir. Apesar de tentar demonstrar que tais embates, pelo menos no que tange à intenção de despolemizar um conceito, sejam infrutíferos, a confrontação em si é não somente parte do jogo da escrita acadêmica, mas também apaixonante – em todas as acepções do termo.

De certo modo, grande parte do trabalho está em (re)definir os termos postos em circulação na escrita com o intuito de circunscrever não somente o campo e o recorte mas, de fato, a disseminação do sentido. A escrita acadêmica, este gênero discursivo, pede que se defina, limite, circunscreva, nomeie. E isto nos coloca em face de uma das grandes questões epistemológicas no campo dos estudos crítico-literários: é possível elaborar um discurso de compreensão sobre esse objeto cultural eminentemente lingüístico denominado Literatura? É possível uma “ciência” – *wissenschaft* – da literatura?

Várias e controversas são as respostas dadas a essas questões pelos escritores, críticos, escritores-críticos e críticos-escritores, assim como pelos teóricos e historiadores que com elas – as suas respostas mais que as questões acima postas – se debateram e ainda se debatem. Vamos por ora proceder a um apanhado geral das possíveis respostas, apresentadas na forma de projetos artístico-culturais pelas mais diversas tradições. Acreditamos que tal história da crítica se faz necessária de modo a contextualizar a resposta oferecida pelos nossos modernistas e pelos concretistas, respostas que retomam o diálogo com várias dessas outras propostas.

2.1 Literatura e crítica, *ars e technē*: a *poiesis* moderna

Para os modernos, a linguagem literária readquire seu sentido original de *poiesis*, arte da linguagem que exige uma *technē*; essa *technē* ganha, na modernidade, uma homologia (não uma identidade) com as formas tecnológicas de produção material na sociedade moderna. Técnica é uma palavra que eles usam sem o receio romântico de que esta contrarie o “mistério” da inspiração. Para eles, na poesia como na prosa, o resultado não depende apenas da inspiração, mas de uma técnica que precisa ser aprendida e desenvolvida, e a partir daí, reinventada e nova. De qualquer forma, escrever é um ofício. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.154)

O trecho acima citado foi retirado de **Altas literaturas** (1998), em sua parte final, quando, após analisar vários escritores-críticos, Perrone-Moisés se põe a listar que características comuns poderiam ser atribuídas às suas práticas crítico-literárias de modo a definir, de modo mais ou menos sistemático, este híbrido denominado escritor moderno e sua produção, a literatura moderna. Bem, sem entrar em muitos detalhes, penso que a questão da *technē* – 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. Isso porque, podemos dizer, a literatura moderna, em especial em sua manifestação aguda, as ditas vanguardas e neovanguardas – põe em xeque a tríade

aristotélica⁹ *poiesis* – *práxis* – *theoría*¹⁰, 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*, de *theoros*, aquele que contempla, da qual advém a noção do pensamento como contemplação para se chegar ao conhecimento – algo que pode ser sistematizado e, por isso, generalizável. O argumento, já levantado por inúmeros teóricos, em especial os que tratam da vanguarda, como Peter Bürger (1999), é o de que a literatura moderna, em especial as vanguardas, revolta-se contra essa divisão que delimita o campo da arte, agora no sentido “moderno” e não no latino, como se ela pudesse se limitar apenas ao artifício/artefato, sem nenhuma vizinhança com o conhecimento – basta pensar no *status* de futilidade que as artes e a literatura sempre “gozaram”, ou mesmo de corruptoras, desde Platão¹¹ – ou seu *status* de certo modo espúrio na lógica universitária, cada vez mais presa às exigências, não por acaso coincidentes com as de uma montadora de carros, de prazo e produção – ou, ainda, sua estratégica idealização como habitante de alguma esfera encantada protegida das ações do cotidiano, do banal da vida dos homens – da *práxis* nossa de todo dia.

Ora, os escritores-críticos cada vez mais minam essa divisão entre *poiesis* e *contemplatio/theoría*, mesmo que a *technè* seja central em sua concepção de literatura: mas, agora, esta é uma *poiesis* informada, podemos dizer, uma *poiesis* profundamente inspirada pelas idéias românticas na qual não se pode mais separar literatura de sua crítica uma vez que esta última é, também, criativa e criadora, e, a primeira, sempre reflexiva, nunca somente produção de artifícios/artefatos. Essa concepção de literatura e crítica como *poiesis* põe em xeque a distinção sujeito/objeto implícita na definição dos gêneros. Isto porque, segundo Benjamin (1993), a respeito da concepção de crítica de Novalis,

o sujeito da reflexão é fundamentalmente a conformação artística mesma e o experimento¹² [isto é, crítica] consiste não na reflexão *sobre* uma conformação, que,

⁹ Esta divisão tripartite do modo como a ação e o conhecimento humano se dão está apresentada no livro *VI de Ética a Nicômaco* e é reiteradamente retomada em outras obras, como, por exemplo, em sua *Metafísica*, uma vez que estão na base da *episteme* aristotélica.

¹⁰ Para aprofundamento dessa discussão sobre a tríade *theoría/poiesis/práxis*, mas principalmente pela oposição entre *poiesis* e *práxis* e seu papel na arte moderna, vide Agamben em *O homem sem conteúdo* (2012). Essa discussão será retomada nas considerações finais deste trabalho.

¹¹ Não é de se surpreender que as mesmas objeções sejam levantadas, no século XVIII, contra o romance, esse gênero arrivista que, como Marthe Robert (2007) aponta em seu *Origens do romance* passa, em menos de um século, a ter importância vital na formação dos indivíduos no século XIX e início do século XX como *bildungsroman*.

¹² Para entender essa passagem é preciso saber que anteriormente Novalis (*apud* BENJAMIN, 1993) havia definido crítica “como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma” ou, em outras palavras, “[n]a medida em que a crítica é conhecimento da obra de arte, ela é o autoconhecimento desta (...)” (p. 74).

como está implícito no sentido da crítica de arte romântica, não poderia alterá-la essencialmente, mas no desdobramento da reflexão, isto é, para os românticos: do espírito, em uma conformação. (BENJAMIN, 1993, p. 74)

Quanto à questão da práxis, poderíamos brevemente apontar que, desde as vanguardas do início do século XX, a arte caminha cada vez mais para uma reincorporação da dimensão da experiência, sejam seus esforços e efeitos efetivos ou duvidosos: as neovanguardas e seus *happenings* da década de 1960 bem como as atuais instalações contemporâneas atestam essa nem tão nova “ética da estética”.

Na “Introdução” de **Altas literaturas** (1998), Perrone-Moisés nos afirma que “[o] exercício intensivo da crítica pelos escritores é uma característica da modernidade” (p.10), retomando formulação anterior feita por Octavio Paz (1984) para quem a modernidade seria a nossa – ocidental – idade crítica, crítica porque “nascida de uma negação” (p. 52), estranha configuração da qual a literatura dita moderna é negação da própria modernidade (p. 53). Para a autora, esse exercício da crítica diz do mal-estar destes escritores frente à questão judicativa do valor de uma obra, tema central de suas explorações, uma vez que os critérios não são mais nem claros nem centralizados:

Cada vez mais livres, através do século XIX e sobretudo do XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira. Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.11)

Obviamente, esta nova forma/maneira da literatura – uma leitura que poderíamos nomear de literatura com bula, pois traz consigo suas indicações, formulações e demais explicitações necessárias para seu “bom uso”, ou, melhor dizendo, “uso correto” – atesta, digamos assim, o sucesso da empreitada romântica frente aos valores caducos de uma estética clássica baseada na mimesis, que tinha na autoridade dos grandes mestres um de seus pilares. Ora, o questionamento dos fundamentos de tal estética, em especial das regras normativas que regiam o fazer artístico, normas formuladas *a priori*, é, de fato, um dos “sintomas” de um mal-estar maior: o questionamento da autoridade, característico da modernidade frente aos grandes sistemas de pensamento como a escolástica, por exemplo, bem como à visada religiosa e, portanto, de fato devemos concordar com Paz (1984, p. 47) de que a modernidade somente o pode ser assim definida justamente por ser crítica:

A modernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é a afirmação de um princípio intemporal, mas o desdobrar da razão crítica que, sem

cessar, se interroga, se examina e se destrói para renascer novamente. (...) No passado, a crítica tinha como objetivo atingir a verdade; na idade moderna, a verdade é crítica. O princípio em que se fundamenta o nosso tempo não é uma verdade eterna, mas a verdade da mudança. (PAZ, 1984, p.47)

Como consequência deste questionamento da autoridade, os artistas se veem livres para fundamentar sua própria obra com base em seus valores. Contudo, essa liberdade é um tanto ambígua em suas consequências: se, por um lado, não há uma regra apriorística a cercear a elaboração artística, por outro também não há mais um sistema compartilhado de critérios pelos quais se pode julgar tanto a produção quanto o artista. Desse estado das coisas nasce a necessidade deste ser híbrido, tipicamente moderno, o escritor-crítico que, empossado como detentor dos critérios e parâmetros pelos quais sua produção pode e deve ser julgada põe-se furiosamente a tecer não somente suas considerações mas a eleger e refinar seu paideuma, sua filiação, os artistas com os quais se põe em companhia – sua linhagem. Invertendo a seta do tempo, eles buscam dar à luz a seus predecessores. Partamos para algumas considerações sobre a crítica como arte detendo-nos inicialmente no período inicial do romantismo alemão, período eleito por nós e por outros estudiosos do assunto como o ponto inicial para essa postura tão tipicamente moderna de encarar a crítica e a arte.

2.1.1 A (super)interpretação beinjaminiana do *Frühromantik*: o papel da crítica na modernidade

*Toda poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como na exposição (*darstellung*) da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal do espírito da antiga sátira romana, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte. (SCHLEGEL, Frag. 117:38)*

Este fragmento de Friedrich Schlegel ilustra bem uma das possíveis respostas oferecidas à questão da crítica/teoria da literatura como uma ciência, uma *Wissenschaft*. F. Schlegel, assim como seu irmão August Wilhelm e o poeta Novalis, dentre outros, são os nomes que se sobressaem da primeira fase do romantismo alemão (*Frühromantik*), justamente por terem, por meio de sua revista *Athenäum* (1798-1800), lançado as bases para vários dos debates que, se se perderam em um segundo momento romântico, foram posteriormente recuperados pelas vanguardas em sua prática bem como pela empreitada teórica de outros pensadores alemães como Walter Benjamin.

A tese de doutoramento de Benjamin, **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão** (1996), vai justamente pensar qual o papel exercido pela reflexão na crítica destes escritores amplamente conhecidos como “círculo de Iena”, pois, segundo Benjamin, para estes autores a crítica é “um experimento na obra de arte, pelo qual sua própria reflexão é despertada, pelo qual é trazida à consciência e ao conhecimento de si” (BENJAMIN, 1996, p. 151). Além da revalorização do romantismo, seu trabalho se articula a partir do grande “achado” deste romantismo intrínseco – como o chama Haroldo de Campos, em contraposição a um romantismo extrínseco, declamatório e temático – aquilo que, de acordo com Octavio Paz caracteriza a modernidade, a saber, a concepção da crítica como uma atividade criadora e criativa que, por ser reflexiva, dizia e questionava o próprio fazer poético: reflexão em terceiro grau, o pensar sobre o pensar, isto é, o conhecer o pensar. A releitura de Benjamin sobre estes autores visa recuperar a dimensão epistemológica da atitude romântica frente a uma leitura histórica que a relegava ao mero culto ao irracional. Outra grande consequência, digamos assim, da crítica como fundamento de uma epistemologia romântica é levar a cabo o projeto estético esboçado em I. Kant: com os românticos a poesia, em específico, e a arte, como um todo, emancipa-se como campo de conhecimento/produção autônomo não abordável por meio da lógica totalizadora-explicativa, do tipo funcionalista, típica da *Aufklärung*:

Pois a concepção de crítica de Schlegel não apenas alcançou a liberdade em relação às doutrinas estéticas heterônimas, mas tornou essa liberdade possível, em primeiro lugar, firmando para as obras de arte um critério diferente do da regra – a saber, o critério de uma estrutura imanente específica da própria obra de arte. (BENJAMIN, 1996, p. 155)

Em outras palavras, os românticos do círculo de Iena emancipam a obra de arte da estética tradicional, com seu caráter normativo e, portanto, prescritivo no qual se vigia e pune o desvio à norma, para inscrever a própria crítica na dimensão da produção estética, isto é criativa, mesmo porque, de acordo com o pensamento desses teóricos, não se podem oferecer, *a priori*, regras para a feitura e/ou recepção de uma obra de arte. Essa busca, condizente com a proposta harmonizadora do romantismo, na qual não se pode separar a escrita da obra da escrita sobre a obra, busca sempre “não apenas reunir todas as espécies de poesia separadas e colocar a poesia em contato com a filosofia e a retórica”, mas “misturar e fundir poesia e prosa, inspiração e crítica, a poesia da arte e a poesia da natureza; e fazer a poesia viva e sociável, e a vida e a sociedade, poéticas” (SCHLEGEL, 1987, p. 55).

Além deste conceito de crítica como arte, os românticos de Iena nos legaram, segundo os genealogistas dos gêneros textuais, o ensaio como forma privilegiada para o exercício da crítica. As hipóteses frequentemente levantadas para essa escolha dizem respeito às características textuais e discursivas comumente associadas ao gênero: sua brevidade, por exemplo, vai de encontro a qualquer pretensão totalizadora e abre ao infinito a possibilidade da réplica. Como diria Iser (2002), esta brevidade/não acabamento incita o texto ao movimento, ao jogo; essa mesma brevidade também seria parcialmente responsável pelo aspecto não-sistemático dos pensamentos que se pretendem mais esboços e divagações que teses prontas a serem avaliadas e, conseqüentemente, endossadas ou refutadas. Em outras palavras, o nexos discursivo-causal é “afrouxado” em prol da errância e da experimentação subjetiva e linguística. O ensaio, por esse ponto de vista, é insidioso como o texto literário ao qual se refere, pois, por meio da forma, busca pela leitura ativa – uma leitura potencializadora, isto é, que atualize as possibilidades ali inscritas – tornar-se texto, ser interpretado, isto é, vir a ser como texto.

Por esses aspectos citados, pode-se dizer que um dos motivos centrais para sua eleição como gênero privilegiado de expressão dos escritores-críticos da modernidade, nessa nossa “cosmogonia” da crítica como literatura, deva-se, principalmente, à escolha romântica, uma escolha epistemológica, é sempre bom lembrar, pelo inacabamento. Não por acaso, F. Schlegel, um dos representantes do famoso “círculo” – coerentemente “escolhido” por Benjamin como ponto privilegiado para articulação de sua interpretação do romantismo justamente por seu “hermetismo”, bem como pela postura secundária ocupada nas interpretações e análises até então elaboradas sobre o movimento – leva essa proposta ao extremo, escrevendo por meio de “fragmentos”.

O uso do ensaio como forma escolhida para o exercício da crítica é um dos critérios utilizados na escolha dos escritores-críticos que serão apresentados neste capítulo, com o intuito de tanto contextualizar quanto discutir alguns dos pontos de interseção presentes na produção crítico-literária dos concretistas. Em outras palavras, são privilegiados aqueles escritores que compartilharam¹³ com os nossos concretistas tanto a concepção de arte como

¹³ Dessa escolha advém a exclusão de toda uma tradição literário-crítica que, embora não abordada como termo de comparação, ainda assim entra como operador de leitura, reunida sob o “rótulo” pouco exato de “crítica francesa”, que poderíamos renomear como “tradição crítica da escritura como revelação”. Essa proposta, sem entrar em detalhes, está inscrita nos escritos de Maurice Blanchot, e de seu discípulo Jacques Derrida, ambos, assim como Lacan, apaixonados pelo surrealismo herdeiro do simbolismo. Estranhamente, da literatura, da filosofia e da psicanálise há uma convergência na consideração do *textum* como tessitura de significantes no qual o “eu” – seja este o eu autobiográfico ou o do autor-modelo/implícito ou mesmo o eu-lírico/narrativo – não fala: o sentido, afinal, sempre difere e à crítica resta, de modo a não fechar o sentido, a prolongar o jogo do texto, por meio do diferimento do sentido (a *différance* derrideana), re-velar (velar

ofício – e, por isso, o apreço pela técnica, pelo trabalhar com o material linguístico – quanto o dilema, ou angústia, de estar às margens – temporais e espaciais. Pode-se, de fato, dizer que a ambígua relação mantida por estes escritores-críticos com relação à tradição é muito reveladora: não por acaso compartilham a experiência do exílio, da ida ao centro, como forma de, por meio de uma mediação, de uma triangulação com outra(s) tradição(ões), outra(s) alteridade(s) – a francesa, a italiana, a vanguardista etc – propor uma *paideuma* e, conseqüentemente, uma tradição cosmopolita mais ampla, que nos desse margem de manobra para a constituição de nossa própria diferença.

2.1.2 Uma (?) *poiesis latino-hispano-anglo-americana*¹⁴: junções e disjunções poéticas

Esses precursores da crítica como exercício epistemológico e literário vieram a ser tardiamente retomados pelo que se convencionou chamar modernismo – um rótulo polêmico que açambarca as mais diferentes propostas estético-artístico-literárias apresentadas em um período que vai do final do século XIX até as primeiras décadas do século XX e que, nas Américas, *grosso modo*, possui como fator de unidade a negação: negação de uma limitadora e deslocada tradição romântico-lírica-kitch mais pálida e anódina que as louras virgens

novamente) o que o próprio exercício da crítica quer desnudar: como Eurídice, evanesce perante nós o texto e a interpretação deste. Sobra o canto de Orfeu. Grande crítico que foi, ora rotulado de estruturalista, ora de pós-estruturalista, por vezes de psicanalítico, Roland Barthes, mostra em sua prática crítico-literária, apesar das muitas “críticas”, uma surpreendente coerência: afinal, como Eurídice, o *textum* é sempre precário e evanescente e não se pode, por meio de uma abordagem, “cobri-lo”. Dito de outro modo, o uso dos vários operadores teórico-conceituais mostra bem que Barthes nunca está a serviço de uma teoria e/ou abordagem, mas da literatura.

¹⁴ Pela defesa apaixonada de Paz em prol de uma literatura/poesia u-tópica – sem lugar em uma configuração estritamente político-econômica-territorial, e também pela tentativa de pensar a produção crítica dos nossos próprios escritores-críticos a partir de um quadro maior, reorganizei este capítulo e, particularmente, esta seção: removi as subseções que, em um primeiro momento, haviam sido organizadas de modo que a cada autor corresponderia uma seção – modo tipicamente clínico do estudo de caso; e que, em uma segunda tentativa, haviam sido organizadas de acordo com uma ampla categorização culturo-linguístico-nacional – na qual os escritores-críticos estariam elencados a partir de sua “pertença”. Contudo, indaga-se e indaga-nos Paz (1971), faz sentido falar de “[l]iteratura ou literaturas hispano-americanas? Se abrirmos um livro sobre a história do Equador ou da Argentina, encontraremos sempre um capítulo dedicado à literatura nacional. Mas o nacionalismo não é apenas uma aberração moral; é também uma falácia estética. Nada distingue a literatura argentina da uruguaia, a mexicana da guatemalteca. Literatura não se limita por fronteiras. É verdade que os problemas do Chile não são os da Colômbia e que um índio boliviano tem pouco em comum com um negro das Antilhas. Mas a multiplicidade das situações, raças e regiões não nega a unidade de nossa linguagem e cultura. Unidade não quer dizer uniformidade. Nossas gerações literárias, estilos e tendências não coincidem com as nossas divisões políticas, étnicas ou geográficas” (p. 174). E, eu acrescentaria, não coincide com subseções estanques em uma dissertação ou tese. Se a proposta ensaística proposta na introdução for para ser, de fato, levada a sério, é preciso que tanto a escrita como a leitura abram mão desses recursos. Contudo, isso não quer dizer que as reflexões serão aleatoriamente jogadas no texto; procurei explorar as possibilidades e as práticas e projetos destes escritores, em relação à prática da crítica, bem como a aproximá-los em virtude de seus caminhos crítico-literários.

cadavéricas cantadas por nossos bardos. Um rótulo polêmico, mas útil, justamente porque nos oferece uma não-síntese, porque nos apresenta a diversidade e a heterogeneidade de tradições tão diferentes quanto o que poderíamos nomear como uma certa tradição anglo-americana – na qual temos Ezra Pound e T.S. Eliot – e uma certa tradição hispano-americana, da qual tomam parte, dentre outros, Octavio Paz: *migliori fabbri*. Um modernismo que é, na verdade, múltiplo – modernismos – desdobramento radical de uma das muitas possibilidades contidas no romantismo dito intrínseco.

Logo, à questão posta – é possível que haja uma *Literatur Wissenschaft*? – várias e heterogêneas serão as respostas. No entanto, acredito que os escritores aqui selecionados compartilham, em termos gerais, a negação dessa possibilidade, mesmo que suas negativas não sejam assertivas e programáticas, mas sim dialeticamente constituídas por meio de sua prática crítico-literária.

Tomemos, por exemplo, Octavio Paz, interlocutor dos irmãos Campos. Pode-se dizer, em linhas gerais, que em seu trabalho crítico Paz busca aproximar os dois discursos: o literário e o meta-literário, ou crítico, até que haja um colapso entre as fronteiras. Em outras palavras, Paz literaturaliza sua crítica, donde podemos derivar o pressuposto de que, em sua prática, só se chega à literatura via literatura. Octavio Paz, se pensarmos em algumas das suas principais obras ensaísticas – **O labirinto da solidão** (1992), **O arco e a lira** (1982), **Os filhos do barro** (1984), **A outra voz** (1994) – empreende uma defesa da poesia como uma opção por uma outra modernidade, essa modernidade crítico-reflexiva inaugurada pelos românticos alemães, uma modernidade que não se fundamenta somente e apenas em uma concepção instrumental de razão e conhecimento. Segundo ele, em **O labirinto da solidão** (1992):

O homem moderno tem a pretensão de pensar acordado. Mas este pensamento acordado levou-nos aos corredores de um sinuoso pesadelo, onde os espelhos da razão multiplicam as câmaras de tortura. Ao sair, talvez, descobriremos que tínhamos sonhado de olhos abertos e que os sonhos da razão são atroztes. Talvez, então, comecemos a sonhar outra vez com os olhos fechados. (PAZ, 1992, p. 187.)

Não por acaso, este trecho de Paz nos remete à pintura de Francisco Goya, “O sonho da razão produz monstros” e, como dito acima, condensa uma de suas posturas frente à modernidade: à de crítica à sua proposta de *embetterment* por meio de um progresso racional dos meios e das técnicas que, teoricamente, se estenderia ao bem-estar dos homens, também em constante aperfeiçoamento, rumo a um futuro edênico na terra. Para essa modernidade, Paz busca a filiação a uma outra, àquela modernidade recuperada pelas vanguardas, em

especial pelo surrealismo, herdeiros do romantismo – não pelos temas, mas pela atitude, utópica, como diria Haroldo de Campos – isto é, a modernidade inaugurada pelo Romantismo, que, segundo o próprio Paz (1993), é “filho rebelde”, uma vez que “faz a crítica da razão crítica e opõe ao tempo da história sucessiva o tempo da origem antes da história, ao tempo futuro das utopias o tempo instantâneo das paixões, do amor e do sangue” (p. 37). Este tempo sincrônico das paixões será o tempo eleito por Paz, assim como, de certo modo, pelos críticos que serão abordados a seguir – Pound e Eliot – como o tempo da poesia: não somente um presente, *hic et nunc*, mas uma presença, presentificação pela palavra, que sempre dialoga com e a partir da tradição da qual provém, mesmo ancorada em e formatada pelo presente.

No entanto, talvez uma das questões que mais nos interessem no momento esteja em **Os filhos do barro** (1984). Ao longo desta coletânea de ensaios, mas especialmente em “A tradição da ruptura”, Paz aponta para a aporia que a ruptura de tradição, posta pelas vanguardas mais explicitamente, e que acaba por se tornar uma tradição de ruptura, é fruto da nossa dificuldade de lidar com o heterogêneo, que aparece sempre como um outro, transvestido de novo¹⁵. Em suas palavras,

A modernidade nunca é a mesma, é sempre *outra*. O moderno não é caracterizado unicamente por uma novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. Nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece, funda sua própria tradição. (PAZ, 1984, p.18).

¹⁵ Parece-me que a aporia levantada por Paz – modernidade como ruptura da tradição e tradição da ruptura – serve como ponto de entrada para começar a pensar sobre a questão da produção crítico-poética dos concretistas e a centralidade da idéia de “novo”, de invenção, para essa produção, uma vez que os conceitos de novo e experimental nos levam às seguintes questões: como a busca pelo novo efetuada pelas vanguardas e, posteriormente, pelas neo-vanguardas, caso do concretismo, pode ser considerada uma ruptura radical com a ordem vigente se já o romantismo, ao buscar novas formas e uma nova linguagem, rompeu com a tradição neoclássica e o próprio projeto modernista pressupõe a inovação via ruptura com o passado? Em outras palavras, que modificações no conceito do novo são introduzidas pelo modernismo e pela vanguarda que o tornam diferente do que havia sido proposto no passado? De acordo com Peter Bürger (2008) e sua leitura da análise de Theodor Adorno sobre a categoria do novo, antes da ruptura proposta pela modernidade – iniciada com os românticos e efetivamente levada a cabo pelas vanguardas europeias – o novo se constituía mais como variação da tradição estabelecida, reavivando-a, do que ruptura. Somente a partir do modernismo e, especialmente, a partir das vanguardas, o novo se torna associado ao que se denomina estética do choque, efeito calculado que subtrai a “obra de arte” à contemplação passiva do público ao chocá-lo. *Épater le bourgeois* se torna o lema das chamadas vanguardas históricas e sintetiza a atitude dos artistas para com a sociedade e o sistema do qual eles dependem, bem como uma maneira de afirmar sua individualidade e singularidade perante a massificação da produção cultural.

Octavio Paz (1982), por sua vez, como alternativa a esta busca contínua pela ruptura, propõe uma poesia de convergência, isto é, de encontro entre tradições, entre outros, uma vez que a poesia¹⁶

é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história, em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não-dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Idéia. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana! (PAZ, 1982, p. 5-7)

Esse apreço pela pluralidade aponta para a maneira como a questão do Outro, isto é, da alteridade, é continuamente retomada por Paz, como uma defesa à diferença, à nossa diferença latino/hispano-americana que tem sido continuamente traduzida como desigualdade e erro. O Outro, possibilidade de diálogo, está sempre mais além da palavra, a ele não se tem acesso pelo dizer, pelo menos discursivo, mas sim por meio de desse outro dizer, “a outra voz” como a denomina Paz, a poesia. Neste pensar sobre o fazer poético e o dizer ao outro (cantar como contar e dialogar) nos deparamos também com o tema sempre presente da linguagem, esse meio/barreira por meio do qual o diálogo pode, como por acaso, acontecer. O outro somente pode ser tocado quando saio de mim e este também sai de si, para tocar um mais-além, território da literatura.

O diálogo entre Octavio Paz e a poesia concreta foi incrivelmente frutífero nesse campo de interseção poético-crítico-téorico, produzindo, diretamente, tanto o trabalho de tradução/transcrição de Blanco, poema de Paz, por Haroldo de Campos, resultando no livro

¹⁶ Essa inflamada e apaixonante defesa da poesia é apresentada por Paz no ensaio “Poesia e Poema”, que abre a obra *O arco e a Lira* (1982). Podemos entender poesia, em sentido lato, como sinônimo de Literatura, com L maiúsculo, essa arte da palavra que fica a meio caminho entre a música e a pintura, filha atemporal da história contingente dos homens.

Transblanco (em torno a Blanco de Octavio Paz) (1986; 1994), bem como uma série de poemas, por parte de Paz, intitulados **Topoemas**¹⁷, como homenagem ao movimento de poesia concreta. Ademais, seu ensaio “Tradução: literatura e literalidade”, originalmente publicado em 1970, pouco tempo após iniciar contato com HC (que vai de 1968 a 1981, conforme correspondência entre ambos indica), repensa o lugar da tradução e seu papel, conseqüentemente, também o do tradutor, a partir também de uma lógica que não parte mais da oposição entre original e cópia, visto que questiona o próprio conceito de originalidade:

Em um extremo o mundo se apresenta para nós como uma coleção de heterogeneidades; no outro, como uma superposição de textos, cada um ligeiramente distinto do anterior: traduções de traduções de traduções. Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Mas esse raciocínio pode se inverter sem perder sua validade: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único. (PAZ, 2009, p. 14-15)

Ecos do texto-chave de Roman Jakobson, “Aspectos Lingüísticos da Tradução”, (em **Lingüística e comunicação**, 2000) permeiam o texto – o teórico, é, inclusive, citado: a tradução, nesta concepção, passa a ser vista como operação lingüística fundamental atuante na mesma língua (rewording/paráfrase), entre línguas (interlingual) ou entre sistemas de signos diversos: um não verbal interpretado por um verbal. Se operação fundamental, é preciso contestar o estatuto de cópia ou texto derivado que a tradução carrega: em uma concepção muito próxima da do palimpsesto de Genette (2006), Paz lê o mundo como “uma

¹⁷ Em vários de seus ensaios, particularmente entre as décadas de 70 e 80, Paz destaca a atividade dos poetas concretos, assinalando-os como herdeiros da tradução vanguardista na América Latina, nomeando-os de “nuevos acólitos”, “uma autêntica e rigorosa vanguarda”, não uma espécie de retaguarda, como ele parece pensar a vanguarda latino-americana, imitadora dos anglo-americanos: “em 1920, a vanguarda estava na América Hispânica; em 1960, no Brasil” (apud MATA, p. 2). Vide “Constelação para Octavio Paz, de Haroldo de Campos”. Segundo Mata, em seu artigo “Haroldo de Campos y Octavio Paz: del diálogo creativo a la mediación institucional”, ocorre uma progressiva institucionalização da relação entre os poetas, relação esta na qual ele distingue duas fases, sendo a primeira a de Transblanco e Topopoemas. A segunda fase, segundo Mata, já vai encontrar Paz como instituição literária – ganhador de prêmios nacionais e internacionais. A respeito dessa primeira fase nos interessa sobremaneira a questão do papel dos poetas, ambos, em alavancar suas carreiras em meio a esse diálogo: “El gesto de entregar al público los mínimos detalles de esta relación --importantísimo desde el punto de vista de la historia de la literatura-- también tiene un peso decisivo en la ascendente carrera de Haroldo y un gran significado dentro de su proyecto de “exportación” de la literatura brasileña, pues demuestra la influencia de la Poesía Concreta en la poética de Octavio Paz. A su vez, la difusión de la obra de Octavio Paz en Brasil se fortaleció y, desde luego, esto contribuyó a su internacionalización. Paz no sólo aceptó el proyecto de Transblanco, sino que visitó São Paulo en mayo de 1985, para participar en varias mesas redondas en compañía de Haroldo de Campos y Celso Lafer, por invitación de la Universidade de São Paulo (USP) y del periódico O Estado de S. Paulo. Blanco/Transblanco fue leído a dos voces en el auditorio de la USP ante un público bastante numeroso. (p. 7)

superposição de textos, cada um ligeiramente distinto do anterior: traduções de traduções de traduções”. Contudo, Paz vai além e vê a tradução não somente como operação linguística, mas, basicamente literária, pois implica criação, uma vez que o texto original não será transposto e nem consubstanciado para/na outra língua, mas mencionado, aludido via metáfora e metonímia:

Os descobrimentos da antropologia e da linguística não condenam a tradução, e sim aquela ideia ingênua da tradução. Ou seja: a tradução literal que em espanhol chamamos, significativamente, *servil*. Não digo que a tradução literal seja impossível, mas que não é uma tradução. É um dispositivo, geralmente composto por uma fileira de palavras, para nos ajudar a ler o texto em sua língua original. Algo mais próximo do dicionário que da tradução, que é sempre uma operação literária. Em todos os casos, sem excluir aqueles em que somente é necessário traduzir o sentido, como nas obras científicas, a tradução implica uma transformação do original. Essa transformação não é, nem pode ser, senão literária, porque todas as traduções são operações que se servem dos modos de expressão a que, segundo Roman Jakobson, se reduzem todos os procedimentos literários: a metonímia e a metáfora. O texto original jamais reaparece (seria impossível) na outra língua; entretanto, está sempre presente, porque a tradução, sem dizê-lo, o menciona constantemente ou o converte em um objeto verbal que, mesmo distinto, o reproduz: metonímia e metáfora. Ambas, diferentemente das traduções explicativas e da paráfrase, são formas rigorosas e que não estão em luta com a exatidão: a primeira é uma descrição indireta e a segunda uma equação verbal. (PAZ, 2009, p. 15)

No último capítulo desta tese, para compreendermos como se cristaliza o projeto e a posição tradutória dos Campos, analisaremos, a luz do conceito de crítica e de tradução esboçados e mais bem delineados ao longo do desenvolvimento do movimento de poesia concreta, a tradução de Cummings por AC – projeto de longo prazo que se inicia em 1956, quando do primeiro contato do poeta brasileiro com o americano, e que tem sua última versão editada em 2011, empreitada de mais de cinquenta anos – de modo a mostrar como a tradução desempenha papel estruturante na pedagogia concretista para educação e formação – formação em duplo sentido, como *bildung* e como criação, fomento – de seu público. O conceito de tradução na obra de Haroldo de Campos será brevemente traçado de forma a pensar como esta se configura a partir do conceito de crítica e criação, empreendo, também, via reflexão, via leitura, o desdobramento do texto dito literário, original, criativo *per se*.

A trajetória de T. S. Eliot, como vastamente apontado pela crítica – crítica da crítica – caminha em direção a um crescente conservadorismo – político e literário. Seu papel no paideuma concretista parece ser secundário – vem pela vertente de sua associação a Pound – mas é em suas formulações críticas, especialmente as iniciais, que se cristalizam questões apenas aludidas por Pound, como o papel da tradição e da literatura, de forma sistemática, o que o aproxima sobremaneira do modo como a neovanguarda, isto é, o movimento de poesia concreta em particular, pensa seu papel frente à produção nacional e ao papel cultural e

político da literatura. Em outras palavras, apesar de Eliot não ser tão citado como Pound, considerado “O” representante do dito *High Modernism*, suas produções crítico-teóricas condensam o encaminhamento tomado por este ramo do modernismo de modo mais sistemático, e por que não dizer, aprofundado, sem incorrer no didatismo e na ênfase polêmica que o tom poundiano tanto prezava. Ademais, é preciso ter em mente que, de fato, o que aproxima esses autores, além do conceito estruturante de *paideuma*, é esse reconhecimento da e mesmo cuidado para com a tradição – mesmo que por tradição haja discordância de entendimento por parte dos autores citados. Esse amor, de fato, que os une em busca de uma tradição viva, capaz de revificar o que há de morto, esse cuidado para com a tradição é o que nos autoriza a colocá-los não na vanguarda, mas no que Barthes irá denominar de retaguarda da arte, da vanguarda: não há o impulso destrutivo daquelas vanguardas históricas do início do século XX, apenas; há, também, o amor pelas relíquias e ruínas que são carinhosamente coletados para compor os mosaicos-obras desses poetas.

A questão da tradição, noção central, isto é estruturante, para T. S. Eliot no que tange ao seu programa político-literário, é claramente formulada em um dos seus mais famosos – e primeiros – ensaios, “Tradição e talento individual” (1963):

[a] tradição é uma questão de maior significância. Ela não pode ser herdada, e, se você a quer, deve obtê-la por meio de grande labor. Ela envolve, em primeiro lugar, um senso histórico, que pode ser quase chamado de indispensável para qualquer um que continue a ser poeta após seus vinte e cinco anos; e um senso histórico envolve não somente a percepção do passado mas também de sua presença (...) o senso histórico compele um homem a escrever não somente com sua nova geração em seus ossos mas com o sentimento de que toda a literatura europeia, a partir de Homero e, nela, toda a literatura de seu próprio país possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Esse senso histórico que conjuga o atemporal e o temporal é o que faz um escritor [ser] tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que faz um escritor mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (ELIOT, 1963, p.22-23, tradução nossa)¹⁸

É interessante notar que neste ensaio, parte da obra inicial de Eliot, desvela-se de maneira concisa aquilo que Perrone-Moisés (1998) considera como ponto de interseção entre

¹⁸ No original: [t]radition is a matter of wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence (...) the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones but with a feeling that the whole of literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity. (ELIOT, 1963, 22-3)

os vários autores por ela escolhidos para ilustrar a postura tipicamente moderna dos escritores-críticos, a saber, a preferência e/ou escolha por uma visada sincrônica da literatura que, ao mesmo tempo em que não perde de vista o senso histórico, isto é, a tradição, espacializa-a. Em outras palavras, há uma desarticulação da linha têmporo-linear na qual tudo que é “posterior” precisa necessariamente sofrer do “mal da influência” por sua vinda tardia: as metáforas espaciais, de fato, são muito reveladoras – haja vista a constelação de Haroldo de Campos e a própria ideia da sala de Eliot na qual se encontram dispostas todas as grandes obras, como se a espera da próxima, prontas para serem rearranjadas, *ad eternum* – do papel da tradição como um ponto de referência que está sempre a ser deslocada pelo presente. A obra inicial de Eliot, contudo, não trata a tradição, isto é, esse conjunto de obras e autores, essa herança, com indiscriminada reverência. Há uma seleção – uma escolha, no sentido de formação de um paideuma: paideuma em Pound e tradição em Eliot desempenham o papel de conceitos estruturantes de suas visadas teórico-crítico-literárias. Não é por acaso que paideuma e paidéia irão figurar de modo proeminente no vocabulário do movimento de poesia concreta e, posteriormente, em meio a crítica em geral, bem como o conceito de “tradição viva”. É, necessário, portanto, analisar o conceito poundiano de paideuma, afim à “tradição” de Eliot, para melhor entendermos a dimensão pedagógica do projeto literário-cultural do movimento de poesia concreto.

Em *A guide to Kulchur* (1938), mais especificamente no capítulo “ZWECK or the AIM”, Pound explica ao seu leitor onde vai buscar o conceito Paideuma, enfatizando o porquê da necessidade deste. Segundo ele, Leo Frobenius distingue Paideuma de *Zeitgeist* (espírito do tempo) como um modo de conhecer ativo – “um tipo de conhecimento/modo de conhecer que precisa ser adquirido por meio de um esforço específico” oposto a “um tipo de conhecimento/modo de conhecer que está nas pessoas, “no ar” (p. 57). Para Pound, essa distinção é a grande contribuição de Frobenius, visto que o mote deste ensaio é o de apontar a demanda por um novo aprendizado (“new learning”) que ele também chama de Novo Paideuma, isto é, novos currículos, programas, autores – não uma educação do tipo “catálogo”, uma educação morta. Para Pound, o conhecimento é ou deveria ser, algo vivo, cruel até, da ordem da experiência, algo que as escolas e universidades, como concebidas, são incapazes de ensinar tanto por estarem presas a programas, autores, currículos, ideias “mortos” – não somente no sentido biológico, obviamente, mas no seu alcance e potência para instigar, revivificar a cultura e, logo, a tradição – quanto por não ensinarem a pensar e reavaliar esse conteúdo – é menos ensinar “o quê”, “quais” e “quem” e mais “como”, “por quê”. Ademais, Pound informa ao seu leitor que havia relutado em usar o termo Paideuma,

“pela simples razão de que o anglo-saxão normal/médio detesta uma palavra soante, especialmente uma palavra grega desconhecida” (p. 58), mas, no final, toma-a por sentir a necessidade de um termo menos carregado semanticamente: “[p]ara escapar a um termo ou a um conjunto de palavras carregado de associações mortas, Frobenius usa o termo Paideuma para [definir] o emaranhado ou complexo de ideias enraizadas, provenientes de qualquer período” (p. 57), esclarecendo, mais adiante, a opção – sua e de Frobenius – pela preferência por este termo e pelo sentido desta:

Como eu o compreendo, Frobenius tomou uma palavra não corrente com o propósito expresso de raspar as cracas e a “atmosfera” de um termo usado há longo tempo. Quando eu disse que queria uma nova civilização, eu poderia ter usado o termo de Frobenius. De qualquer modo, para meu uso próprio e durante este tratado eu deverei usar Paideuma para as raízes cartilaginosas de ideias que estão em ação. Eu deixarei de lado “Zeitgeist”, também as atmosferas, as tintas de ar mental e os frívolos faz de conta, as noções às quais uma grande massa de pessoas ainda se apegam, total ou parcialmente, devido ao hábito, a costumes minguantes.¹⁹ (POUND, 1938, p. 58)

O uso constante de analogias da educação formal como um corpo morto (*corpse*) e seu efeito corruptivo na juventude (tão mortal quanto “*corpse infection*”) claramente se destacam contra sua concepção de uma educação – um novo aprendizado, um novo paideuma – vivo, pulsante, ativo, ou, como ele mesmo define “qualquer coisa que os homens de minha geração possam oferecer aos seus sucessores como meios para uma nova compreensão” (p. 58). Em seu curto ensaio “Monumental”, também integrante desse “tratado totalitário” (p. 27), Pound novamente retoma a questão de um “novo paideuma” e informa de que forma este paideuma pode exercer efeito curativo, digamos assim, em nossa educação ao apontar a axis e o vetor de sua ação: “nesse novo paideuma não estou incluindo o monumental, o retrospectivo, mas, apenas, o prospectivo” (p. 96). O papel pedagógico do paideuma, contudo, não se extingue apenas em prover novas formas de compreender as questões realmente importantes de nossa época, mas em também oferecer orientação – tanto a artistas quanto a apreciadores – de arte. Em “Europe or the setting”, ensaio em que trata da evolução do paideuma entre autores como Dante, Pound apontará um *modus operandis* central ao projeto pedagógico-cultural

¹⁹ No original: “As I understand it, Frobenius has seized a word not current for the express purpose of scraping off the barnacles and “atmosphere” of a long-used term. When I said I wanted a new civilization, I think I cd. have used Frobenius’ term. At any rate for my own use and for the duration of this treatise I shall use Paideuma for the gristly roots of ideas that are in action. I shall leave “Zeitgeist” as including also the atmospheres, the tints of mental air and the idles regues, the notions that a great mass of people still hold or half hold from habit, from waning custom.”

apropriado pelo movimento de poesia concreta e neovanguardas como um todo, a saber, o fato do paideuma de cada artista, algo da escolha pessoal, definir os parâmetros de apreciação de sua obra – logo, ao intérprete/leitor/apreciador, a obra não figura apenas como obra em si, mas como a expressão singular de um artista frente a tradição/paideuma por ele escolhida e são esses os valores que deverão balizar seu trabalho e o julgamento deste. À pergunta “como ver/apreciar obras de arte?”, Pound responde:

Pense o que o criador deve ter necessariamente sentido ou sabido antes de conseguir criá-las. A concentração de seu próprio paideuma, dos quais as faltas/ausências se mostram, meu héracles, em cada linha de sua pintura, em cada nota de sua melodia (...). Você pode mais ou menos encobri-lo [o paideuma] em uma escrita sinfonia ou “harmônica”, você pode até mesmo ser capaz de camuflá-lo um pouco, muito pouco em contraponto à paciência e aplicação do processo. O que você não será capaz é de aprender esse processo sem aprender muito pelo caminho. (POUND, 1938, p. 114)

Logo, à dimensão da experiência – o que o artista deve ter sentido ou sabido – 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 que ela busca estabelecer com determinada tradição. Logo, a função pedagógica clara da arte: para apreender isso, essa obra, você deverá aprender muito pelo caminho e parte do trabalho do artista está tanto na seleção deste paideuma quanto no modo, no como, isto é, na forma, em que este figura/camufla-se na obra. “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 de fato importa – no que ainda está vivo ou pode alimentar, nutrir seu impulso criador: 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. Não por acaso, em seu ensaio “Da tradução como criação e como crítica” (2006), de 1963, Haroldo de Campos²⁰, 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 – é o ponto de convergência desses

²⁰ Este ensaio será discutido no terceiro capítulo, quando se aborda como o projeto tradutório do movimento de poesia concreta é sistematizado, teoricamente, por Haroldo de Campos e como impacta na tarefa tradutória dos demais, particularmente de Augusto de Campos em suas traduções de E. E. Cummings.

inúmeros projetos culturais/literários, com pressupostos e alcance diversos, como os dos poetas elencados neste capítulo.

Em Eliot, essa escolha do paideuma, esse papel ativo frente à tradição será abordado em outro ensaio já clássico, com o perdão do trocadilho – “O que é um clássico” (1975). Neste, o foco se desloca da tradição para a definição de clássico para, a partir daí, constituir-se um cânone no qual figurassem as obras tidas como clássicos. Interessante notar que, para Eliot, a língua inglesa ainda não havia produzido nenhum, visto que um clássico só pode ser o fruto precioso de uma cultura já madura. Nesse momento, a tradição, e esta é uma das viradas de extrema consequência no estudo da literatura em geral, é, de agora em diante, uma tradição pessoalmente escolhida, no mais puro exercício da máxima valeriana de ler, eleger: a história da literatura, ou historiografia, passa a ser escrita a partir das paideumas desses autores-escritores, escolhas que são por vezes tão subjetivamente arbitrárias que mal podem ser criticamente justificadas se não pelo apelo ao gosto afetivo. Tanto Eliot quanto Pound e os poetas concretos erigem a noção de “tradição viva” – não corpo morto, pútrido e infeccioso, para usar a imagem poundiana – como sua razão de ser. É bom compreender que, para Eliot, essa tradição viva se constitui do que melhor foi produzido por aquela determinada cultura – logo, a arte em geral e a literatura em específico desempenham papel inegável na manutenção de uma nação por justamente guardar e iluminar a tradição da qual esta adveio, tradição esta que irá fomentar a cultura, a língua, o estilo, a educação daquele povo e nação. Eliot nunca perde de vista a conjugação entre sincronia e diacronia, negando a imutabilidade de um passado – passado heterogêneo, constantemente reatualizado – ou, como prefere dizer Pound, revivificado, revitalizado – pelo presente:

Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, a qual é modificada pela introdução de uma nova (uma realmente nova) obra de arte. A ordem existente está completa antes da chegada desta nova obra; para que a ordem persista, após a superveniência da novidade, toda a ordem existente deve ser, mesmo que pouca coisa, alterada; e, deste modo, as relações, proporções e valores de cada obra de arte em relação ao todo precisam ser reajustadas; e esta é a conformidade entre o velho e o novo. (ELIOT, 1963, p. 23, tradução nossa)²¹

O lema poundiano “*make it new*”, à luz dessas considerações, adquire uma nova conotação: o fazê-lo novo não implica necessariamente fazer “tudo” novo, de novo, como se

²¹ No original: “The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist, after the supervision of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is the conformity of the old and of the new.” (23)

se partisse do nada, mas, de posse do conhecimento da tradição, do que é realmente forte na tradição, revivificá-la de modo a tornar a literatura o campo no qual se encontra o melhor do que já foi produzido por aquela determinada cultura e/ou tradição. Apesar de profundamente imerso em uma empreitada literária, o conceito eliotiano de tradição vai mais além e nos ajuda a entender tanto o lugar *sui generis* ocupado por este escritor-crítico na tradição moderna quanto sua trajetória rumo a uma posição menos dialógica e mais defensiva no que tange à tradição. Eliot, em seu ensaio intitulado “Tradition”, publicado 1934, explicita o que entende por tradição:

[o] que eu quero dizer por tradição envolve todas aquelas ações habituais, os hábitos e costumes, desde o mais significativo rito religioso até a nossa maneira convencional de cumprimentar um estranho, que representam o parentesco consanguíneo existente entre “as mesmas pessoas vivendo no mesmo lugar” (ELIOT, 1963, p. 20, tradução nossa)²²

Essa busca por uma consanguinidade, por viver no mesmo lugar diz muito do percurso de Eliot quanto a integrar a tradição por ele escolhida. Obviamente, ecos dessa postura ressoam em outros escritores, como nos brasileiros Antônio Candido – afinal, o papel desempenhado pela tradição no conceito de Candido de literatura, a tão conhecida fórmula “literatura como sistema”, é incontestável – e nos nossos modernistas e concretistas²³. Contudo, apesar desse ponto de interseção, os concretistas parecem dar um giro de 180° nesse círculo teórico, uma vez que sua proposta nos parece antípoda daquela inicial, de crítica como arte, como literatura. Em outras palavras, do modo como interpretamos a produção crítico-literária do movimento de poesia concreta, parece-nos que, ao invés de se pautarem por uma crítica que também é arte e, por isso, necessita de uma leitura tão diversa da teórico-acadêmica, leitura (e escrita) que siga o fluxo discursivo, esses escritores-críticos fizeram de sua própria produção artística o exercício de uma crítica teoricamente informada, tão bem amarrada que sem uma não se pode, de fato, compreender/interpretar a outra.

Mas, primeiro, partamos das premissas mais simples: a perspectiva estética que caracteriza o movimento concretista, poética e teoricamente, foi constatemente nomeada e renomeada: “verbi-voco-visual” ou de palimpsesto, remetendo à proposta joyciana; sintético-ideogrâmica, remetendo ao imagismo poundiano; prismográfica – “sintaxe espacial axiada nas

²² No original: “[w]hat I mean by tradition involves all those habitual actions, habits, and customs, from the most significant religious rite to our conventional way of greeting a stranger, which represent the blood kinship of ‘the same people living in the same place.’” (20)

²³ Vide, por exemplo, a defesa do rearranjar da tradição a partir do presente, significativamente análoga à de Eliot, no ensaio “Por uma poética sincrônica” (1969) de Haroldo de Campos.

‘subdivisões prismáticas da idéia’ ” (CAMPOS, H; 2006, p. 75). A pluralidade na nomeação demonstra a ânsia de cobrir e atualizar, via escrita, todas as possíveis dimensões contidas na palavra, sempre palavra-coisa, palavra metáfora: dimensão gráfico-espacial, acústico-oral e conteudística (1975, p. 46). Nesta perspectiva a palavra é concebida como o material *per se* da produção literária, do fazer poético. A palavra-coisa não é tratada como símbolo, referência a uma exterioridade: ela mesma é o objeto do fazer poético. A partir desta premissa os concretistas buscam novas unidades de sentido, como a “linha-membro”, capazes de sair da lógica discursivo-gramatical, ou seja, de quebrar a lógica do verso linear, e de contemplar os aspectos visuais e vocais que a palavra escrita traz inscritos em si.

Tal perspectiva, ao ressignificar a permanente tensão forma/conteúdo (ou fundo/forma) que, *grosso modo*, caracteriza o literário, renega o uso da palavra como ornamento ou veículo para uma mensagem, pois tal uso desfiguraria a concepção da palavra-objeto como o material do fazer poético. Ao focalizar o material, ao associar a poesia às artes plásticas e à arquitetura, por meio de uma crítica imagética recorrente, os concretistas buscam, à sua maneira, romper com a tradição romântico-simbólica apropriada pelo parnasianismo, esse romantismo extrínseco, muito diverso do alemão ou do inglês, esta “peste metafórico-liriferante que assola a poesia nacional e mundial.” (PIGNATARI, 1975, p.65).

Esse repúdio a uma tradição lírica já petrificada e *kitch*²⁴ é também compartilhado pelos escritores anglo-americanos ditos “modernistas”, fator único a determinar, segundo David Perkins (1976), um todo coerente no que tange às manifestações artístico-crítico-literárias que vão do final do século XIX ao início do século XX, “uma reação massiva e geral

²⁴ De acordo com Rosalind E. Krauss *kitsch* significa “a corrupção da estética artesanal pelo processo de reprodução mecânica” (p. 184). Como Calinescu aponta, “o conceito de kitsch claramente se centra em questões como imitação, fraude, falsificação e no que podemos chamar de estética do engano ou do auto-engano. O *kitsch* pode ser convenientemente definido como uma forma de mentira. Como tal, ele, obviamente, relaciona-se muito à moderna ilusão de que a beleza pode ser comprada e vendida. O *kitsch*, então, é um fenômeno recente. Ele surge naquele momento histórico em que a beleza em suas várias formas passa a ser socialmente distribuída como qualquer outra *commodity* sujeita à essencial lei de mercado de oferta e demanda. Uma vez que perdeu sua aspiração elitista à singularidade e uma vez que sua difusão é regulada por padrões pecuniários (ou por padrões políticos em países totalitários) a ‘beleza’ acabou por se tornar algo relativamente fácil de se fabricar” (tradução minha, p. 229). No original, respectivamente: “the corruption of the aesthetics of handicraft by the process of mechanical reproduction” (KRAUS, 1997, p.184); “the whole concept of kitsch clearly centers around such questions as imitation, forgery, counterfeit, and what we may call the aesthetics of deception and self-deception. Kitsch may be conveniently defined as a specifically form of lying. As such, it obviously has a lot to do with the modern illusion that beauty may be bought and sold. Kitsch, then, is a recent phenomenon. It appears at the moment in history when beauty in its various forms is socially distributed like any other commodity subject to the essential market law of supply and demand. Once it has lost its elitist claim to uniqueness and once its diffusion is regulated by pecuniary standards (or by political standards in totalitarian countries), ‘beauty’ turns out to be rather easy to fabricate” (CALINESCU, 1996, p. 229).

contra a Tradição Gentil” (“a massive, general reaction against the Genteel Tradition²⁵”) que, em termos de estilo, é “honest and unequivocal, traditional, abstract, well-bred, inspirational, and meticulous” – “earnest and unequivocal, traditional, abstract, well-bred, inspirational, and meticulous” – (p. 103). Pound, em “Credo”, um dos ensaios que compõe **A arte da Poesia** e que havia sido originalmente publicado em 1917, compara a poesia do século XIX àquela do século XX. Para o autor, a poesia escrita pelos escritores românticos e vitorianos apresenta um estilo que ele denomina “confuso e indistinto, sentimentalista e maneiroso” (p. 19). “Quanto à poesia do século XX, e à poesia que espero ser escrita no decorrer da próxima década, aproximadamente, creio que ela será o oposto da conversa fiada, que será mais rija e sadia, mais próxima do essencial, mais próxima ao osso” (p. 20).

Essa busca por uma poesia, quicá poética, livre de certas convenções – como dicção, vocabulário e métrica “tradicionais” – não é nova, como foi inicialmente apontado neste capítulo. Guardadas as proporções, esta busca pelo novo já aparece no romantismo e no modernismo e é posteriormente retomada pelas vanguardas europeias. Seja inovação dentro de uma determinada ordem, ou total rompimento com os padrões aceitos, ou mesmo a busca pelo efeito de choque, é a própria categorização do novo, portanto, que aponta as diferenças entre estes movimentos. A tentativa concretista de amalgamar estas posturas excludentes está na base do seu arrazoado teórico que, via ressignificação do modernismo, busca apontar uma tradição do novo, ou seja, de sucessivas rupturas, da qual o concretismo seria o próximo passo na revolução inaugurada pela poesia oswaldiana pau-brasil, própria para exportação. Esta busca por uma poesia autêntica, nova, que não seja importada, ou seja, não copiadora mas sim produtora de tendências, atesta questões relativas à identidade e literatura nacionais ainda a impregnar o projeto concretista.

Isso se torna claro quando analisamos a produção crítica dos concretistas: ao retomarem o modernismo brasileiro, ressignificam-no, adaptando a antropofagia anárquica proposta por Oswald de Andrade a um banquete “refinado” em que a seleção do que se deve

²⁵ Em seu livro **History of Modern Poetry**, Perkins (1976) atribui a origem do termo “Genteel Tradition” à Santayana – um professor de filosofia em Harvard e Boston— que o havia usado em uma palestra intitulada “The Genteel Tradition in American Philosophy.” De acordo com Perkins este termo significava para Santayana “Puritanismo vestigial na forma de uma excessiva ansiedade moral e timidez; Transcendentalismo vestigial na forma de um vago idealismo, pouco relacionado à vida real; busca honesta pela ‘cultura’ e a fé em seu valor espiritual quase religioso, baseada no pressuposto de que falta cultura à América e, logo, um atração e uma deferência especial pela Europa, onde a ‘cultura’ possuía, pensava-se, sua terra natal” (PERKINS, 1976, p. 102). No original: “vestigial Puritanism in the form of excessive moral anxiousness and timidity; vestigial Transcendentalism in the form of vague idealism, not much related to actual life; earnest pursuit of ‘culture’ and a faith in its spiritual or quasi-religious value, with the assumption also that America lacks ‘culture’, and hence a special deference and attraction to Europe, where ‘culture’ was thought to have its native home” (102).

deglutir sustenta-se sobre bases estéticas bem definidas, nas quais o conceito do novo-experimental tem papel central. Os conceitos de novo e experimental nos levam à seguinte questão: como a busca pelo novo efetuada pelas vanguardas e, posteriormente, pelas neo-vanguardas, caso do concretismo, pode ser considerada uma ruptura radical com a ordem vigente, se já o romantismo, ao buscar novas formas e uma nova linguagem, rompeu com a tradição neoclássica e o próprio projeto modernista pressupõe a inovação via ruptura com o passado? Em outras palavras, que modificações no conceito do novo são introduzidas pelo modernismo e pela vanguarda que o tornam diferente do que havia sido proposto no passado?

A ideia do choque é cara aos concretistas. Quando estes caracterizam a poesia pau-brasil de Oswald como início da revolução, em terras brasileiras, a qual eles se afiliam, destaca-se o efeito na audiência, o choque. O problema desta estética, apontado pelos críticos em geral, é que ela rapidamente se torna ineficiente e tem pouco impacto em termos de reais mudanças. Significativamente, o *revival* do experimentalismo predominante durante a década de sessenta, tanto nos EUA como no Brasil, denuncia que a capacidade de se auto-renovar e de chocar talvez possa se re-atualizar, apesar das constantes admoestações sobre a repetitividade da estética iconoclasta. A explicação para isso, de acordo com Octavio Paz (1984), reside no fato de que o fenômeno da arte moderna não precisa realmente apresentar algo novo; basta apenas que o apresentado seja novo para alguém. Aí reside a importância de constantemente se recrutar público: qualquer um pode ser um apreciador. E daí a importância de se lançar mão de outras estratégias, como a crítica, além da produção artística em si. É preciso formar o público. O banquete antropofágico, anárquico por princípio, adquire um caráter selecionador e apresenta uma solução conveniente para o problema da ruptura com o passado e com a tradição posto pelo modernismo. Quando o novo passa a ser considerado como categoria estética universal, perpassando a obra de diversos autores, em diversas épocas e lugares, busca-se recuperar esta “tradição do novo” via crítica revisionista, via tradução seletiva.

Nesse quadro, a preferência pelo modernismo oswaldiano torna-se significativa²⁶. Quando se procede a uma análise da recepção das obras modernistas à época em que foram lançadas, percebe-se que Oswald, em meio aos demais, é considerado mais uma idiossincrasia do que a síntese do movimento. Tal perspectiva só se modifica a partir da revisão do modernismo pelos concretistas. A antropofagia oswaldiana serve aos propósitos crítico-

²⁶ Tanto o é, que basta termos em mente a mais recente celeuma entre Augusto de Campos e Ferreira Gullar, ocorrida entre os meses de julho e agosto do presente ano (2011) na seção “Ilustríssima” da **Folha de S. Paulo**, justamente acerca da retomada e reapreciação de Oswald de Andrade como uma nova visada para interpretação do modernismo brasileiro.

pedagógicos destes autores de constituir um paideuma literário, ou seja, um novo cânone no qual o movimento concretista se incluiria como tributário da tradição do novo inaugurada pelo modernismo:

[a] tradição de invenção sempre foi rara e rala, ainda mais entre nós. Era necessário recuperá-la. Inventariar e reinventar a invenção. Foi essa mesma ideologia (compartilhada, desde cedo, com Haroldo e Décio) que orientou o movimento crítico de revisão de poetas como Sousândrade, Kilkerry, Oswald. Em matéria de tradução, quisemos dar preferência não só aos poetas-inventores mas às suas obras mais inventivas. Ezra Pound (o dos Cantos), Joyce (o do *Finnegan's Wake*), Cummings (o dos poemas espaciais). (CAMPOS, 1986, p.18).

É certo que tanto o antropofagismo oswaldiano quanto o projeto concretista tentam equacionar no campo artístico-crítico-literário o problema do atraso cultural, decorrente do atraso econômico e social posto pela ordenação mundial centro-margens. No entanto, ambos o fazem por meio de estratégias diversas que, conseqüentemente, acarretam implicações diversas. O projeto concretista, arguimos, apresenta mais afinidade com o modernismo anglo e hispano-americano – representado por T. S. Eliot, Ezra Pound e o próprio Paz – mais reformador, do que com o modernismo brasileiro da semana de 22 na linha oswaldiana, por eles mesmos considerada como a única revolucionária. 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. Paradoxalmente, o revisionismo e a transcrição, ao tentar criar um *corpus* textual no qual se privilegia o que é concebido pelos concretistas como uma rede transnacional de poetas-inventores, isto é, um paideuma literário – dentre eles Oswald de Andrade, Ezra Pound, E. E. Cummings e Mallarmé – põe em foco a ambigüidade de seu projeto, revolucionário em teoria, mas reformador em sua prática.

Por outro lado, 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 nacional que perpassa a produção concretista. Tal lógica acena com a possibilidade de subverter a hierarquia centro-margens, pelo menos em termos culturais, como a introdução à primeira edição da Teoria da Poesia Concreta atesta:

No plano internacional, [o movimento de poesia concreta] exportou idéias e formas. É o primeiro movimento literário brasileiro a nascer na dianteira da

experiência artística mundial, sem defasagem de uma ou mais décadas. (CAMPOS, 1975, p.7).

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. A conciliação, em teoria, da iconoclastia oswaldiana com o reformismo *quasi*-canônico proposto pelo *sui generis* modernismo anglo-americano emerge como problema não superado dentro da proposta concretista, desembocando em rompimentos – como a corrente neoconcretista – e experimentações não tão felizes em termos de produção poética *tout court*, como a poesia-práxis. Pode-se dizer, contudo, 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 poundiana²⁷. Essa empreitada crítico-literária da poesia concreta ganha especial relevo quando recortada do quadro geral da crítica literária brasileira, marcada por uma prolífera tradição sociológica, iniciada por Sílvio Romero, a quem Antônio Candido reinventou como seu precursor e a quem poderíamos aplicar o aviso de Lévi-Strauss (1997): uma história total, realmente total, iria nos confrontar com o caos. O caos, ou turbilhão como prefere chamar Candido, é, acredito, o motivo pelo qual a obra de Romero, apesar de todos os pesares, ainda resiste como referência incontornável, como bem demonstra Candido.

É de conhecimento comum que a história da literatura e as empreitadas historiográficas se constituem como campos de saber, metodologicamente constituídos, em concomitância com a História, disciplina representativa da segunda onda iluminista no século XIX, conhecida também como positivismo, na qual teorias deterministas provenientes das ciências naturais são, a um modo muito similar ao adotado pelo doutor Frankenstein, transplantadas para as ditas ciências humanas. Obviamente, como campo circunscrito entre a História e Literatura, ela acaba por herdar as dúvidas e questões metodológicas e ontológicas que assombram a ambas.

Também é notório que a constituição da história da literatura e/ou historiografia ascende justamente quando se acirra o debate em torno aos conceitos de nação e nacionalidade pelo viés moderno. Não por acaso Jauss (1994), em sua palestra tida como

²⁷ Além disso, há a questão que o crítico Blasé Mutlu Konuk (2005), em **Politics and Form in Postmodern Poetry**, destaca como conspícua no movimento modernista anglo-americano e que, a grosso modo, é um “preconceito” ainda muito vivo em nosso imaginário: o de associar e igualar forma radical à política radical, isto é, igualar aprioristicamente forma e conteúdo. Mas essa é uma questão que será tratada no segundo capítulo.

marco inaugural da estética da recepção, batizada “História da Literatura como Provocação à Ciência Literária”, explicita o papel que a historiografia exerce, neste momento crítico de formação das nações na acepção moderna do termo, como elemento aglutinador por sua habilidade de, por meio da língua vernácula, entre outros elementos, erigir signos de identificação e pertença. A recuperação da história, proposta pelo autor, mesmo que seja a história feita pelos leitores, isto é, pelo viés da recepção e não da produção, triangulada pela tradição hermenêutica, é sintomática do mal-estar que a franca decadência dos estudos de cunho historiográfico provocava no campo literário, consequência da empreitada crítica de orientação sincrônica.

Como foi anteriormente apontado, o que propriamente caracteriza a modernidade é seu caráter crítico exercido por este híbrido ser, o escritor-crítico, sempre a pôr em xeque ou mesmo a inviabilizar qualquer empreitada historiográfica de grande fôlego, ou seja, qualquer tentativa de história monumental²⁸ – não se pode mais, tem-se como pressuposto, pensar em uma história modelar, isto é, pensar que “a grandeza, que já existiu, foi, em todo caso, possível uma vez, e, por isto mesmo, com certeza, será algum dia possível novamente”, noção esta que deveria fazer com que o homem siga “com mais coragem, o seu caminho, pois agora suprimiu-se do seu horizonte a dúvida que o acometia em horas de fraqueza, a de que ele estivesse talvez querendo o impossível” (NIETZSCHE, 2003, p. 20). Isto porque a relação entre o escritor-crítico e a tradição torna-se não mais uma relação pautada pela reverência ou pela busca de modelos, mas sim pela consciência de seu papel de reatualização/vivificação do passado pelo presente, justamente por propor uma visada sincrônica que reverte ou mesmo nega a linha imutável do tempo: o devir e o passado sincronizam-se: há a espacialização do tempo, tempo constelar, em que os nexos se estabelecem por analogia e não mais em termos temporais.

Além disso, a listagem monumental – o “catálogo”, como diria Pound – é substituída pela lista de antiquário, na qual impera a escolha judicativa, na qual, repito, a máxima ler, eleger serve de mote: esses escritores-críticos se propõem, em maior ou menor grau, por meio

²⁸ Conceito proveniente de Nietzsche, que a distingue de dois outros tipos de histórias / noções historiográficas – a dita tradicional ou antiquária e a crítica – lembrando que, para o autor, a história não pode nos esmagar com seu peso ou servir de meio para nos isolar em um nostálgico passado perfeito (perfeito porque reconstituído assim) mas que, principalmente, deve nos ajudar a lidar com o devir, nos oferecer, entre outras coisas, modelos e modos, via exemplos, de como a humanidade tem lidado com o devir. Para o filósofo, “o seu lema [da história monumental] é: aquilo que uma vez conseguiu expandir e preencher mais belamente o conceito ‘homem’, também precisa estar sempre presente para possibilitar isso. Que os grandes momentos na luta dos indivíduos formem uma corrente, que como uma cadeia de montanhas ligue a espécie humana através dos milênios, que, para mim, o fato de o ápice de um momento já há muito passado ainda esteja vivo, claro e grandioso – este é o pensamento fundamental da crença em uma humanidade, pensamento que se expressa pela exigência de uma história monumental (NIETZSCHE, 2003, p. 19).

de um viés mais humanista ou mais político-ideológico, educar seus leitores para aproveitar o que de melhor se há produzido em literatura. Tal projeto, levado a cabo por meio da tradução – tida por estes como atividade das mais propícias ao exercício da crítica criativa – e mesmo da revisão por meio da crítica ensaística, não comporta e mesmo, podemos dizer, impede o tipo de raciocínio totalizador que uma historiografia e/ou história literária demandam. Contudo, podemos dizer que, de certa forma, o projeto romântico, guardadas as proporções, é retomado pelos modernistas e posteriormente ressignificado pelos concretistas, mesmo que o nacional nestes últimos reapareça como suplemento fantasmático– detalhe que toma o lugar do principal.

Na próxima seção, abordaremos como a prática pedagógico-crítico-literária proposta pelo projeto concretista se constrói a partir do exercício da crítica, de uma crítica polêmica, de caráter dissidente. Cabe a esta discussão a seguinte pergunta: será esta dissidência mais estratégica do que, de fato, estruturante? Para responder a isso, iniciaremos por uma caracterização do conceito de polêmica e seu papel no debate acadêmico/literário. Posteriormente, analisaremos uma das diversas polêmicas nas quais Augusto de Campos se envolveu: o episódio ocorrido em 2011 entre Augusto de Campos e Ferreira Gullar, reedição da velha contenda concretos *versus* neoconcretos, e que foi apelidada pela crítica da Folha de S. Paulo como “guerra das bengalas”. Aludiremos, também, brevemente, à chamada “Guerra das traduções”, polêmica encetada na década de 1990, envolvendo AC e Bruno Tolentino acerca da tradução de um poema de Hart Crane, *Praise for an urn*.

3 CRÍTICA COMO DISSENSO: O PAPEL DA POLÊMICA

Gonzalo Aguilar (2005), em seu seminal **Poesia Concreta Brasileira**, livro referência para o estudioso do tema, declara em sua introdução, na seção denominada “A poesia concreta e o trauma cultural,

Um dos fatos que mais me surpreendeu durante o transcurso da pesquisa foi a resistência e as rejeições que os poetas concretos (ex-concretos, na realidade) ainda continuam provocando no campo intelectual e literário brasileiro. Diferentemente do que acontece com outros autores (tanto anteriores como posteriores), a valoração da obra dos escritores paulistas costuma ser acompanhada de opiniões frequentemente impregnadas de certa violência e distribuídas dicotomicamente: ou se está a favor, ou contra. **Isso não deveria surpreender em um meio como o brasileiro, tão vigorosamente marcado pela polêmica.** Porém, não deixa de chamar a atenção que, na literatura acadêmica – em que predominam a análise distanciada e o tom cortês –, inesperadamente, apareça uma refutação tão carregada de ironia e virulência como a desenvolvida por João Adolfo Hansen, em *A Sátira e o Engenho*, contra um texto de Augusto de Campos. (AGUILAR, 2005, p. 15, grifo meu)

O parágrafo segue citando mais alguns exemplos de textos e autores de modo a ilustrar a hostilidade, “sobretudo no campo acadêmico” (p. 17), que permeia a recepção do movimento de poesia concreta. Mais do que me deter, no momento, na implícita divisão proposta por Aguilar no que tange ao campo de debate brasileiro – há o acadêmico, de um lado, regido por certas regras de polidez (“análise distanciada e tom cortês”) *versus* um não-acadêmico, diletante por assim dizer, que se pauta por certa conduta não polida, distinção que merece consideração por suas diferentes estratégias discurso-narrativas, isto é, da ordem da produção, bem como por questões de recepção (a que audiências se dirigem, qual o alcance desses campos) – gostaria de chamar a atenção para o trecho grifado: “[i]sso [a recepção dos concretos pela crítica brasileira] não deveria surpreender em um meio como o brasileiro, tão vigorosamente marcado pela polêmica”. Apesar de não dever surpreender, como Aguilar ressalta, esse “isso”, isto é, o modo como a recepção da crítica brasileira, grosso modo, aos concretos, surpreende pela virulência, segundo o autor, contra os concretos.

Antes de me deter nessa afirmação de modo mais detalhado, gostaria de pensar sobre o termo polêmica. Salta aos olhos a acepção pejorativa de polêmica neste trecho, apesar de permanecer um mistério qual é o termo de comparação para contrastar com “um meio como o brasileiro” – será o meio acadêmico como noção abstrata, ideal, isto é, o *milieu* como deveria ser, a se pautar por certas regras de argumentação e conduta que o nosso meio falha em emular? Há algum meio acadêmico ideal que deva ser emulado? Será o meio acadêmico latinoamericano ou, talvez, mais especificamente, o argentino, *milieu* do autor, menos

polêmico nesse sentido? Embora não se possa chegar a uma resposta acerca desta questão, penso que ela levanta uma hipótese pertinente acerca do funcionamento do nosso meio crítico-literário que precisa ser devidamente considerada. Somos polêmicos. Gostamos de polêmicas. Esse talvez seja um traço distintivo do nosso meio acadêmico, brasileiro, desde Sílvio Romero. Será mesmo? Será algo intrínseco ao nosso meio, ao meio brasileiro?

Acredito que devemos considerar dois pontos antes de entrar na questão da polêmica em si, ponto fulcral desse capítulo por acreditar que esta desempenha papel central na estratégia crítico-pedagógica dos autores de poesia concreta em seus textos de cunho crítico e revisionista. Dito de outro modo, acredito que a pergunta que Aguilar não se fez e que poderia ter respondido, em parte, seu estarecimento quanto à virulência incitada pelo movimento de poesia concreta na sua recepção pela crítica, mesmo a acadêmica, é o do tom polêmico se constituir como fator estruturante nos diálogos encetados pelos próprios concretistas, isto é, tom ditado pela própria produção dos concretos, intrinsecamente polêmica, como analisaremos mais adiante.

Um segundo ponto a ser considerado amplia a questão ao redimensionar o papel da crítica frente ao amplo quadro político-literário do qual esta emerge, a partir do século XIX. É preciso ter em mente que a literatura brasileira, como bem apontou Candido (1981), em sua **Formação da Literatura Brasileira**: Momentos decisivos, nasce empenhada – alguns irão preferir o termo engajada, da tradição francesa – isto é, com um projeto cujo objetivo seria dar forma simbólica à nação ou a este conceito relativo a caráter, característica, substância, traço, distinção denominado “brasileiro”, ou seja, configurar os traços distintivos desta e do povo que a constitui – projeto levado a cabo pelos autores românticos e realistas/naturalistas bem como pela crítica brasileira.

Se, para Candido, a questão central a nortear sua empreitada na **Formação** (1981) era menos saber quando a literatura se tornou brasileira, e mais quando ela, de fato, se tornou literatura, a recepção crítica que nasce do projeto de Romero e se desdobra em outros como o de Veríssimo e Afrânio Coutinho norteou-se pelo adjetivo pátrio: o que havia de brasileiro, de intrinsecamente brasileiro, nessa literatura. Neste quadro, a literatura se apresenta como a grande narrativa estruturadora do imaginário referente à nossa cultura e identidade, e, não surpreendentemente, figurava como ponto de debate e desavença: afinal, a literatura estava no centro dessa discussão político-ideológica-missionária. Será a literatura que discutirá amplamente os pontos que nortearão nosso projeto de nação, tais como o papel do indígena e do negro na constituição de nossa identidade nacional – um, idealizado, o outro, embranquecido – nossa língua, nosso espaço geográfico-temporal, nossos mitos de fundação,

enfim, o que nos une como povo – o mesmo território, a mesma língua, um passado compartilhado do qual muitos eventos foram/deveriam ser “esquecidos”. É preciso se pensar que a independência e a república são concebidas – tomam forma – no imaginário para então se tornarem ações políticas: não a toa são os românticos que construirão a história e o imaginário nacional elegendo o episódio dos inconfidentes como mito de fundação da nossa sequência de eventos rumo à independência nacional, uma visada teleológica, como nos mostra Serelle (2002) em sua tese **Os versos ou a história: a formação da Inconfidência Mineira no imaginário do oitocentos, a articular o discurso da história e da literatura**.²⁹

A polêmica, se considerarmos esse quadro de referência, muito brevemente esboçado, não suscita espanto porque literatura e crítica estão em missão, em batalha: não há espaço para dúvidas nesse momento, é preciso decidir-se e agir e, para tanto, construir consenso – quem somos, qual é o nosso caráter, quais são nossos mitos de fundação, como nossa história nos levou até esse ponto. Totalmente diverso é o papel e a importância da crítica e da literatura no quadro que se configura no século XX, mais claramente a partir da década de 1950, com a entrada maciça dos meios de comunicação como a TV – o rádio e o cinema já haviam conquistado público cativo desde seu surgimento – isto é, com o acirramento da lógica operante da indústria cultural. Nesse momento, a literatura já não mais desempenha o papel de grande narrativa estruturadora das experiências humanas, em geral, e desse espaço abstrato chamado nação, essa comunidade imaginada, como a conceitua Anderson (2008), em particular. As narrativas cinemáticas e televisivas passam a se tornar o elemento aglutinador dessa ideia de pertença – compartilhar o mesmo espaço, no mesmo tempo – que norteiam as trocas simbólicas de um público que não é mais leitor mas sim telespectador. Esse encolhimento do espaço ocupado pela literatura e, logo, pela crítica, seja talvez uma das chaves para, por um lado, o entrincheiramento da literatura na academia – escreve-se cada vez mais para um público cada vez menor, mas mais especializado³⁰ – por um lado, e a busca,

²⁹ "Convém lembrar que, para os românticos brasileiros, como demonstram os preceitos estéticos afirmados por Joaquim Norberto no ensaio "Originalidade da literatura brasileira", publicado originalmente na Revista popular, em 1861, a história da nação exercia grande influência sobre o gênio do poeta, mais, inclusive que outros aspectos culturais do país, como costumes, usos e a religião. Nossa história, "bela, brilhante e gloriosa", segundo o crítico do Império, "interessa[va] sob todos os pontos de vista por que a queira encarar o poeta, o dramaturgo, o romancista" (SILVA, 2002: 155), sendo seu cultivo uma necessidade para o literato que desejava "ser nacional e portanto original" (idem, ibidem). Nesse sentido, como veremos, os discursos da história e da literatura aparecem, muitas vezes, articulados, em um processo de elaboração do nacional e da brasilidade." (SERELLE, 2002, p. 18)

³⁰ Como aponta Abreu (2003), em seu ensaio "Letras, belas letras e boas letras", no qual discute a invenção da literatura e o impacto que questões de ordem técnica, histórica e cultural tiveram nas formas de ler, citando Chartier (1997), particularmente na constituição de um público leitor a partir do século XVIII, "quando a leitura deixou de ser apanágio de poucos, pareceu necessário encontrar formas de inserir distinções dentro do campo letrado, separando certos leitores e suas formas de ler da massa leitora e de suas práticas" (p. 26). Essa

nostálgica, por esse espaço perdido, por meio de estratégias de guerrilha – o assalto, o espanto, o choque, o tom polêmico – adotadas pelas vanguardas ou neovanguardas, que conscientemente se assumem em guerra: contra a academia, contra a indústria cultural, contra o público.

Antes de prosseguir a respeito da recepção críticabrasileira e seu caráter polêmico, gostaria de pensar sobre a etimologia do termo polêmica, bem como tratar do papel da polêmica a partir de duas visadas distintas, a saber, a de Michel Foucault (1984) e a de Marcelo Dascal (2013). Penso que esse aparte se faz necessário de modo a nos determos em “apenas” uma polêmica que marcou a pauta concretista – a saber, a reedição da polêmica Augusto de Campos *versus* Ferreira Gullar, publicada/fomentada pela Folha de S. Paulo em 2011. A escolha por essa polêmica relativamente recente se deve por dois motivos. Primeiro, pelo seu caráter de exemplaridade no que tange à estratégia militar-discursiva da vanguarda e neovanguarda de ocupação dos espaços, particularmente dos públicos e de massa, como a imprensa, a fim de atingir público e expandir seu alcance para além da academia e dos diletantes – a polêmica recente entre Campos e Gullar, afinal, reedita a polêmica que emerge em 1957 e periodicamente ressurgiu nas folhas e suplementos jornalísticos. Ademais, não foi somente com Gullar que esse tom e estratégia foram usados pelos concretos e seus interlocutores, digamos assim – basta lembrar, também a polêmica relativa a Augusto de Campos e seu projeto e posição tradutórios postos em questão na dita “guerra das traduções”, polêmica entre Augusto de Campos e Bruno Tolentino, que se desenrolou entre setembro e outubro de 1994 no *Estado de São Paulo*, polêmica analisada por John Milton em seu ensaio “Augusto de Campos e Bruno Tolentino: a guerra das traduções”³¹.

O segundo motivo pela escolha dessa polêmica em particular se deveu ao fato desta polêmica, como me foi chamada a atenção pela professora Márcia M. Morais e posteriormente, em exame de qualificação pelo professor Reinaldo Marques, atualizar uma controvérsia que se desdobrava já há quatro décadas, fornecendo pontos de entrada para questões acerca do movimento de poesia concreta e seu projeto, isto é, o fato de torná-la

necessidade de distinção impacta significativamente não somente na recepção mas na produção de textos literários e no próprio conceito de literatura.

³¹ Milton inicia seu artigo chamando atenção para o tom da polêmica entre os autores citados: “Provavelmente a maior polêmica da história da tradução no Brasil aconteceu nos meses de setembro e de outubro de 1994, quando o poeta e tradutor Bruno Tolentino criticou uma tradução de Augusto de Campos de ‘Praise for an Urn’, de Hart Crane, numa resenha intitulada ‘Crane anda para trás feito caranguejo’, publicada na Folha de São Paulo, em 3 de setembro de 1994. A crítica de Tolentino foi uma das mais vituperativas já vistas no mundo, normalmente pacato, das letras brasileiras. Augusto de Campos é descrito como um ‘vai-doso prepotente’, ‘um delirante autoritário’, um ‘mata-mosquitos’ cultural que ‘sucumbe a um subparnasianismo’. Tolentino critica e acusa de Augusto de Campos a analisar os detalhes do texto, como ‘imperador’” (p. 13).

“contemporânea”, no sentido concebido por Agamben em famoso ensaio de mesmo nome, “O que é o contemporâneo” (2009), em suas tentativas de definição do contemporâneo, sendo a primeira a discronia entre o poeta/crítico e seu tempo:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.(...) A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 58-59)

O arcaico, o anacrônico dessa discussão, aliás, é um dos aspectos ressaltados pelos colunistas que irão analisar a reedição da polêmica – fomentada pela própria Folha, se pensarmos bem nas configurações físicas da mesma.

O termo polêmica vem, segundo os dicionários, do grego *polemicos*, que, grosso modo, significa “beligerante, agressivo” e tem em sua raiz *polemos*, “guerra”. Nota-se, de saída, o campo semântico envolvido nesse tipo de “embate” – metáfora bélica, a nortear a natureza desse tipo de troca: há ataque, defesa, contra-ataque, estratégias, campo de guerra, vitoriosos, perdedores. Muito *pathos*. O polemista usa a palavra como arma para ferir aquele que considera seu adversário. Curiosamente, tanto o meio acadêmico como o meio artístico em geral são pródigos nas metáforas de natureza bélica – na academia, há defesas, públicas; se alguém defende é porque se pressupõe um ataque; as vanguardas artísticas tomaram de empréstimo o termo à organização do exército – e, hoje, em oposição, procura-se distinguir quais movimentos daquela grande investida moderna eram, de fato, vanguardas e quais seriam as retaguardas³², bem como analisar o papel de cada uma destas “posições” no que tange ao confronto generalizado que marcou a virada do século XIX e o início do século XX.

Começemos por Foucault. Em uma entrevista, intitulada “Polêmica, política e problematizações”, recolhida em **Ditos e escritos** (1984), o autor inicia respondendo à seguinte questão: “Por que se mantém longe da polêmica?”. Para responder, Foucault inicia por distinguir a polêmica do que ele considera como “jogo sério das perguntas e das respostas” a partir da postura do polemista frente ao diálogo e àqueles com quem dialoga: segundo o autor, há uma dimensão ética no diálogo no sentido de que os envolvidos

³² Retaguarda, cunhada por Barthes, para distinguir a vanguarda, que segue em frente sem olhar os destroços deixados para trás.

reconhecem que os lugares de onde falam são construídos durante e pelo diálogo. A metáfora bélica é substituída pela metáfora lúdica:

No jogo sério das perguntas e das respostas, no trabalho de esclarecimento recíproco, os direitos de cada um são, de alguma forma, imanescentes à discussão. Dependem apenas da situação do diálogo. Quem pergunta limita-se a exercer um direito seu: o de não estar convencido, de colher uma contradição, ter necessidade de informação ulterior, fazer valer postulados diversos, sublinhar um defeito na argumentação. Quanto a quem responde, nem sequer ele tem um direito que excede à própria discussão; está ligado, pela lógica do seu discurso ao que disse antes e, pela aceitação do diálogo, à pergunta do outro. Perguntas e respostas fazem de um jogo - jogo agradável e ao mesmo tempo difícil - em que cada parte procura usar apenas os direitos que lhe são dados pelo outro e pela forma consentida do diálogo. (FOUCAULT, 1984, p. 224)

Diálogo, direito, jogo. Esses parecem ser os termos chaves a caracterizar esse tipo de troca discursiva, essa “forma consentida de diálogo” na qual cada participante/jogador sabe que joga com e não, aprioristicamente, contra. Ambos almejam o mesmo fim: jogam juntos para “ganhar” a verdade. Todos ganham, nessa acepção. E, embora o jogo seja “difícil”, pelo próprio esforço em se constituir como sujeito por meio da fala (*dia – logos/legein*), pela contenção que tal exercício exige, mais do que de efusão – afinal, a constituição do sujeito pela fala, pelo logos, implica necessariamente que haja um ouvinte, ouvinte este que consente em desempenhar esse papel duplo de ouvir e comigo “falar” – este jogo é também agradável.

Oposto ao jogo, há a guerra:

O polêmico, pelo contrário, procede atrelado a privilégios que detém antecipadamente e que não aceita nunca pôr em discussão. Possui, por princípios, os direitos que o autorizam à guerra e que fazem desta luta uma empresa justa: diante dele não está um companheiro na busca da verdade, mas um adversário, um inimigo que errou, que é prejudicial e cuja existência constitui uma ameaça. Para ele, portanto, o jogo não consiste em reconhecer o outro como sujeito que tem direito à palavra, mas em anulá-lo como interlocutor de qualquer possível diálogo, e o seu objetivo final não será o de aproximar-se tanto quanto possível de uma verdade difícil, mas o de fazer triunfar a justa causa de que se proclama, desde o início, o porta-voz. O polêmico apoia-se na legitimidade da qual o seu adversário é, por definição, excluído. (FOUCAULT, 1984, p. 225)

Causa/empresa, privilégio, guerra/luta. O *ethos* ocupado pelo polêmico não admite o diálogo, segundo Foucault, visto que não reconhece o outro como sujeito, não legitima seu direito à palavra e à dúvida, pois parte daquilo que o termo em língua inglesa *entitlement* expressa: *entitlement*, privilégio, que tem em sua raiz a noção de exclusão visto que parte da ideia de uma lei *lex/legium* aplicada de modo individual – *privus*. O polêmico, portanto, não dialoga, pois não há espaço para a dúvida e a reflexão do lugar em que fala; ele monologa e

espera, como se de direito fosse, que seja ouvido e que se faça a aquiescência por parte da plateia/audiência – não há interlocutor, pois, se este se manifesta, precisa e deve ser anulado.

Talvez um dia será necessário escrever a longa história da polêmica como figura parasitária da discussão e o obstáculo à busca da verdade. Muito esquematicamente, sou da opinião de que, hoje, se poderia reconhecer a presença de três modelos: o modelo religioso, o modelo judiciário e o modelo político. Conforme na heresiologia, a polêmica tem em vista determinar o ponto intocável do dogma, o princípio fundamental e necessário que o adversário menosprezou, ignorou ou transgrediu; e, nesta negligência, ela denuncia a culpa moral; na raiz do erro, descobre a paixão, o desejo, o interesse, uma série de fraquezas e de predileções inconfessáveis que o tornam culpado. Conforme ocorre na prática judiciária, a polêmica não oferece a possibilidade de uma discussão paritária; ela instrui um processo; não tem a ver com um interlocutor, mas com uma pessoa suspeita; reúne as provas da sua culpa e, ao designar a infração que cometeu, pronuncia e impõe a condenação. De qualquer modo, não se está no campo de uma investigação conduzida conjuntamente; o polêmico diz a verdade sob forma de juízo e em base à autoridade que sozinho conferiu a si mesmo. Mas atualmente é o modelo político que é mais poderoso. A polêmica define alianças, recruta, portador de interesses opostos, contra quem urge lutar até que, batido, só lhe resta submeter-se ou desaparecer. (FOUCAULT, 1984, p. 226)

Talvez essa “história da polêmica como figura parasitária da discussão” não possa ser escrita desse modo, como uma longa história, mas apenas entrevista naqueles momentos disruptivos em que a polêmica sai do campo (discursivo) circunscrito – religioso ou judiciário – e se torna político, em busca de alianças, em franca campanha para recrutamento até que se esbata o oponente. Penso que a famosa polêmica levantada por Haroldo de Campos em torno de **Formação de Antônio Candido**, iniciada com o livro-peça de acusação **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Matos (2011) seja exemplo de como se dá esse movimento do campo jurídico para o político. Originalmente publicado em 1989, o ensaio/peça de acusação emula o discurso jurídico de modo a apontar o crime cometido contra a literatura brasileira por Antônio Candido em sua obra.

Dascal, por sua vez, em seu artigo “Tipos de polêmica e tipos de movimentos polêmicos” (2013)³³ se propõe, ao contrário de Foucault, apontar a importância do que ele define como trocas polêmicas instando seus colegas, advindos da tradição filosófica, da

³³ No original Types of Polemics and Types of Polemical Moves. O artigo, que se subdivide em 5 seções - 1. Motivation 2. Methodological remarks 3. Three ideal types of polemical exchanges 4. Three ideal types of moves 5. Concluding remarks – abre com três citações: uma de Robert Boyle, outra de Aristóteles e a última de K. Popper – três tradições discursivas, três citações sobre o papel da polêmica, da disputa, do estratagema: In the spiritual Warfare, where our Adversary is the old Serpent, Stratagems are as lawful as Expedient. Robert Boyle. “The man who is seeking to convert another in the proper manner should do so in a dialectical and not in a contentious way ... he who asks questions in a contentious spirit and he who in replying refuses to admit what is apparent ... are both of them bad dialecticians”. Aristotle. “Even more precious perhaps is the tradition that works against the ambivalence connected with the argumentation function of language, the tradition that works against that misuse of language which consists in pseudo-arguments and propaganda. This is the tradition and discipline of clear speaking and clear thinking; it is the critical tradition -- the tradition of reason.” Karl Popper

pragmática mais especificamente e da análise conversacional, a prestarem atenção nesse tipo de diálogo justamente pelo preponderante papel que desempenham nas nossas trocas dialógicas, em nosso dia a dia, seja nossa sociedade marcada por um *ethos* confrontacional – a exemplo da israelense, segundo o autor citando Orecchioni (1994, 82ff.) – seja marcada por um *ethos* consensual – como a japonesa (idem). Talvez a resposta para nosso *ethos*, dentre estes dois pólos, já nos tenha sido dada por Aguilar na citação que abre esta seção e seja tributária de uma tradição argumentativa da ordem da moderna que pôs em suspeição a retórica e suas estratégias argumentativas, tidas como desviantes, enganosas, perigosas: estratégias para desviar da verdade. Prossigamos, contudo. Mesmo em sociedades em que o *ethos* seja consensual, afirma Dascal, a polêmica está presente, mas de modo mais rigidamente codificado, o que o leva a esclarecer que

de um jeito ou de outro as pessoas em toda a parte estão constantemente engajadas ou em se defender ou em atacar ou em evitar confrontações abertas. Tanto que faz sentido argumentar, como McEvoy (1995) que a "invenção defensiva" é uma habilidade comunicativa básica e universal. Não espanta que várias tradições culturais tenham atribuído tanta importância a desenvolver, transmitir e fazer uso dessa habilidade: relembremos a importância da retórica na educação antiga e medieval, a confiança nas disputas e em seus equivalentes (as oposições na Espanha, defesas de tese na França) até o século XVII para garantir diplomas universitários, os detalhados registros talmúdicos das discussões dos sábios para estabelecer a halakha, a imensa popularidade de Chan-kuo Tse na China antiga (...) ³⁴(DASCAL, 2013, s/p)

Apesar de conspícua em nossas trocas dialógicas, a polêmica, segundo Dascal, tem sido mantida como campo inexplorado pelos estudiosos do tema, particularmente pelos analistas conversacionais, apesar da década de 1980 ter apresentado uma reabilitação do interesse pela retórica e seu papel, bem como pelas controvérsias científicas. Contudo, reafirma o autor, a polêmica como troca dialógica está ainda por ser explorada, cartografada, mapeada. Segundo o mesmo, tal exploração seria melhor levada a cabo com a conjunção da tendência a abstração que a filosofia, particularmente a epistemologia, demonstra com o vezo empírico da análise da conversação, da pragmática, das teorias do ato de fala. Como o título dessa seção deixa claro, o autor se propõe a nos mostrar a centralidade das trocas polêmicas

³⁴ No original: in one way or another people everywhere are constantly engaged in either defending themselves, attacking somebody else, or avoiding open confrontation. So much so that it makes sense to argue, with McEvoy (1995), that "defensive invention" is a basic and universal communicative skill. No wonder that several cultural traditions assigned so much importance to developing, imparting and employing this skill: recall the importance of rhetoric in ancient and medieval education, the reliance on disputationes up to the seventeenth century and on their equivalents (oposiciones in Spain, defense de these in France) in order to grant university degrees, the Talmudic detailed record of the sages' discussions in establishing the halakha, the immense popularity of the Chan-kuo Tse in ancient China, even though the stratagems it teaches were considered un ethical, etc.

não somente em nossas trocas dialógicas corriqueiras, mas também no nosso modo de conhecer, deslindando uma possibilidade de reler a história da epistemologia a partir das trocas polêmicas, dos impasses, do modo como o conhecimento se constitui em nossa tradição dialógica e dialética:

As trocas polêmicas são especialmente importantes na epistemologia – para aprender a centralidade da dialética no pensamento ocidental, de Platão a Aristóteles, passando por Kant e Hegel, até Popper e Kuhn. Para estes e muitos outros pensadores, o conhecimento é atingido por meio do exercício da razão crítica. Sem dúvida, muitos filósofos e cientistas, preferem exercitar o criticismo no foro interno de seus pensamentos, ou em discussões monológicas do texto de outros, ou ainda em diálogos fictícios que escrevem de modo a estar em total controle das réplicas de seus oponentes. Apesar dessas preferências, o criticismo é uma forma de atividade dialógica, que se manifesta mais naturalmente em trocas polêmicas de vários tipos. Além disso, tal atividade crítica constitui o contexto mais imediatamente relevante tanto para se entender o sentido de uma teoria quanto para se descrever uma mudança conceitual em qualquer domínio.³⁵ (DASCAL, 2013, s/p)

A crítica posta ao papel desempenhado pela dialética em nossa epistemologia é clara. Dascal nos propõe pensar quais os efeitos e mesmo o porquê dessa tradição racionalista-científica internalizar/domar o diálogo dialético internalizando-o. Uma das consequências disto é, por vezes, a impotência do leitor em fugir ao *script* proposto pelo texto: o autor antecipa sua questão, talvez uma que não fosse perguntada de fato, conduzindo e formatando a troca dialógica a partir do seu quadro. Para um leitor destreinado nas questões retóricas, tal quadro se torna desconfortável, pois ele acaba enredado no texto, no argumento construído, como um fantoche, a perguntar por meio de uma voz que não é a sua – há a cooptação da voz do leitor, do debatedor, o enquadramento do diálogo. É preciso pensar nesta questão e no enquadramento do debate: talvez o efeito mais imediato na troca estabelecida a partir deste movimento dialético seja o cerceamento da troca dialógica de fato. Esta implicação precisa ser considerada seriamente pois convergiria com o perigo que Foucault aponta na polêmica, isto é, o de não diálogo, visto haver desqualificação do interlocutor, não mais um aliado na busca da verdade, mas um adversário a ser arrasado, conquistado. Sobretudo, essa questão nos

³⁵ Polemical exchanges are especially important in epistemology -- to wit the centrality of dialectics in Western thought, from Plato and Aristotle, through Kant and Hegel, to Popper and Kuhn. For these and many other thinkers, knowledge is achieved through the exercise of critical reason. No doubt many philosophers and scientists prefer to exercise criticism in the inner fore of their thoughts, or in monological discussions of others' texts, or else in fictive dialogues they write so as to be in full control of the opponents' replies. These preferences notwithstanding, criticism is primarily a form of dialogical activity, which manifests itself most naturally in polemical exchanges of various sorts. Furthermore, such a critical activity constitutes the most immediately relevant context both for understanding the meaning of a theory and for accounting for conceptual change in any domain.

interessa no que tange ao uso da polêmica pelo movimento de poesia concreta, esse é o argumento, como estratégia discursiva de peso particularmente em sua produção crítico-reflexiva, os ditos ensaios – prefácios, introduções, pós-fácios, cartas e toda infinidade de textos que circulam em meio as suas publicações, sejam reedições de autores, sejam suas próprias publicações, sejam suas traduções.

Na segunda seção do artigo, sobre suas considerações metodológicas, Dascal esclarece acerca de seus procedimentos elencando as categorias selecionadas para proceder à análise a qual se propõe do papel da polêmica, uma análise que não se paute apenas por abstrações, mas pelo confronto com casos particulares, conjugando epistemologia e pragmática, retórica e lógica, como o mesmo anteriormente havia afirmado:

Eu me concentrarei em dois níveis "macro" de organização, que podem ser nomeados, respectivamente, de "estratégico" e "tático". O primeiro, semelhante ao que Jacques (1991) chamou de "estratégias discursivas", relaciona-se ao padrão global de troca polêmica – seus objetivos gerais, sua temática e estrutura hierárquica geral e as pressuposições correspondentes sobre regras (se alguma) e seu modo de resolução. O último diz respeito à natureza dos movimentos e contramovimentos empregados em pontos específicos da troca, a luz de várias contingências ou "demandas" (cf Dascal, 1977) do desenrolar da polêmica. Este nível tático é parte e parcela de "estrutura pragmática" organização sequencial de um diálogo polêmico (cf Dascal, 1992).³⁶ (DASCAL, 2013, s/p)

Partindo de seu encaminhamento metodológico, Dascal propõe uma classificação na qual há três tipos de troca polêmica – discussão, disputa e controvérsia, sendo que, por troca polêmica, o autor entende:

primariamente aqueles textos ou elocuições diretamente dirigidas por cada disputante ao outro (ou outros), privada ou publicamente. Em adição a esse "texto primário", há, em geral, um vasto "texto secundário" que, pelo menos parcialmente, pertence à troca. Isto inclui, por exemplo, trabalhos ou outras trocas feitas pelos disputantes nas quais a polêmica reflete-se direta ou diretamente, assim como cartas a terceiros nos quais a ela se alude. Um círculo mais amplo de textos pertinentes formam seu "contexto", que inclui, por exemplo, trabalhos ou trocas por autores anteriores ou contemporâneos citados e nos quais ambos os disputantes se baseiam. Finalmente, toda polêmica se desdobra a partir de um "contexto" não discursivo, cujos vários

³⁶ No original: "I will focus on two "macro" levels of organization, which might be called, respectively, "strategical" and "tactical". The former, which is akin to what Jacques (1991) calls "discursive strategies", has to do with the global pattern of a polemical exchange -- its overall aims, its general thematic and hierarchical structure, and the corresponding assumptions about its "rules" (if any) and its mode of resolution. The latter has to do with the nature of the moves and countermoves employed at specific points in the exchange, in the light of the varying contingencies or "demands" (cf. Dascal, 1977) of the polemics as it unfolds; this "tactical" level is part and parcel of a polemical dialogue's "pragmatic structure" (cf. Dascal, 1992) or sequential organization."

aspectos e níveis desempenham sempre um papel mais ou menos importante no que tange ao seu conteúdo e desenvolvimento.³⁷(DASCAL, 2013, s/p)

A distinção entre essas três categorias de troca polêmica – discussão, disputa e controvérsia – encontra-se, segundo o autor, tanto no nível estratégico quanto no tático. Na discussão, há uma questão bem definida em foco e os contendores tendem a acreditar que o problema emerge de um erro, seja conceitual, seja em termos de procedimento. Discussões, segundo Dascal, permitem que soluções sejam encontradas por meio do uso de procedimentos aceitos na área de conhecimento (prova, computação, repetição de experimentos etc) a fim de que se corrija o erro apontado. Pelo que podemos perceber da categorização de Dascal, discussões seriam pertinentes a áreas de saber específicas, em que o falseamento e a reprodutibilidade de exames pudessem produzir provas e evidências que apoiassem uma parte ou outra, isentando ambas, contudo, do julgamento de má-fé.

A disputa, por sua vez, apesar de também concentrada em um objeto específico, dá-se não porque os contendores aventam a possibilidade de um erro: não há procedimentos validados que regulamentem ou pautem a decisão desta, visto que as divergências se encontram em diferenças de atitude, sentimentos e/ou preferências. Segundo Dascal, a disputa, portanto, não é passível de solução, mas sim de dissolução – não sendo resolvida, portanto, tende a reemergir em versões a respeito do mesmo tópico ou sobre outros, decorrentes das divergências não resolvidas. Em uma disputa, o nível tático acaba por descambar para o julgamento da outra parte como irracional, advogando punição, terapia ou mesmo desconsiderando seus argumentos, tidos como falaciosos e/ou advindos de má-fé. Esta definição começa a soar mais próxima de nossa realidade, brasileira, como apontada por Aguilar (2007).

Uma categoria intermediária de troca polêmica é a controvérsia: embora surja a partir de uma divergência localizada, ela tende a se espalhar rapidamente para outras questões, revelando divergências profundas, que encampam tanto questionamentos relativos a métodos e procedimentos quanto a preferências e atitudes frente ao tema. Por esse motivo, tende, no nível tático, a ser recorrente, sendo abraçada por simpatizantes que optam por acumular

³⁷ No original: “As an object of study, polemical exchange thus consists primarily in those texts or utterances directly addressed by each disputant to the other (or others), privately or publicly. In addition to this “primary text”, there is in general a vast “secondary text” which, at least partially, belongs to the exchange. It includes, for instance, works or other exchanges by the disputants where the polemics is reflected directly or indirectly, as well as letters to third parties where allusion is made to it. A broader circle of texts that are pertinent form its “co-text” which includes, for example, works or exchanges by prior or contemporary authors quoted and relied upon by both disputants. Finally, every polemics unfolds within a nondiscursive “context”, whose various aspects and levels have always a more or less important role in their content and development.”

argumentos que ajudem a pesar em seu favor. Controvérsias não são nem solucionadas nem dissolvidas, mas podem ser resolvidas quando 1. o contendedor e/ou a comunidade da qual faz parte reconhecem a argumentação de uma das partes, endossando-a; 2. posições diversas, aceitáveis para as partes envolvidas, são registradas; 3. quando se esclarece a natureza das diferenças em questão.

Mais do que a classificação de Dascal, interessa-nos sua tipologia dos níveis estratégico e tático de modo a pensar como as trocas polêmicas – sejam elas disputas ou controvérsias, são construídas e mesmo fomentadas pelos integrantes do movimento de poesia concreta bem como por alguns dissidentes e/ou opositores da mesma, pensando o papel que a imprensa desempenha nesse jogo. Argumentamos, portanto, que há intencionalidade nessa estruturação das trocas polêmicas com fins claros: dentre estes, amplificar o alcance – em termos de público, principalmente – da discussão em foco. Tal estratégia narrativo-discursiva, se pensada com cuidado, é largamente utilizada pelas vanguardas do início do século XX, em franca guerra com o público e o *establishment* artístico, cultural, social: a publicação dos manifestos, afinal, com sua retórica inflamada e mesmo panfletária nos mostra bem a repercussão desses gritos de guerra codificados em texto e vão ao encontro da mídia suporte – os jornais. Deste modo, não se pode pensar que o movimento de poesia concreta desconsidera as questões acima colocadas quando pensa sua escrita crítico-reflexiva: de fato, como vimos argumentando, talvez este seja o principal motivo da inversão da proposta romântica – o romantismo propunha que o texto crítico, dito reflexivo, se colocasse como o desdobramento daquele texto original, apagando-se, assim, aquela diferença entre ativo/passivo, criativo/crítico-analítico, escrita/leitura, sendo a tradução outra instância de reflexão e crítica – para o romantismo, o reflexivo deveria ir ao encontro do criativo, emulando-o; no movimento de poesia concreta, o movimento se dá em direção contrária: o criativo é contaminado pelo crítico, emulando-o, particularmente em seu engajamento discursivo-bélico, se assim o podemos denominar.

Segundo Dascal, portanto, se pensarmos em termos de seus fins, podemos dizer que as discussões, por perceberem as divergências como oriundas de questões lógicas, buscam estabelecer a verdade. As disputas, por sua vez, têm fundo ideológico, isto é, questões de fundo interpretativo e judicativo, e tem como fim principal a vitória sobre o oponente. As controvérsias, consideradas por Dascal como um meio termo entre a dupla binária divergência/disputa, buscam persuadir o adversário ou uma audiência seleta a validar seu ponto de vista, sendo baseadas em questões de amplo espectro, desde interpretação e avaliação dos fatos, até os objetivos e os métodos para se alcançá-los.

Essa classificação tripartida se repete no nível tático de Dascal. Segundo o autor, há três tipos de movimentos (argumentativos, diríamos), que se propõe a cruzar os papéis semânticos e funcionais: a prova, o estratagema e o argumento³⁸. Em esclarecimento da terminologia, o autor acrescenta:

o termo prova, como usado aqui, não se refere apenas a demonstrações dedutivas formais, como em lógica e (partes da) matemática. Ele também se aplica ao uso de outras formas de inferência (ex.: indutiva, não monotônica, presuntiva) que supostamente estabelecem a verdade (ou alto grau de probabilidade) de uma proposição. Uma prova, neste sentido, não necessariamente se baseia em evidência já comprovada: o apelo a experiência, observação, testemunho, senso comum, etc, quando sejam apresentados como diretamente relevantes para estabelecer a verdade de uma proposição, conta como um movimento pertencente à categoria da prova. (DASCAL, 2013, s/p)

O estratagema, por sua vez, termo tomado de empréstimo a Schopenhauer e sua dialética erística condensada em **A arte de ter razão: exposta 38 estratagemas** (2005), é visto negativamente como um truque, uma falácia, que tem por objetivo não provar a verdade mas garantir a vitória ao arguidor, definição que vai ao encontro do ponto de vista de Foucault sobre o papel da polêmica e o modo como está vê os actantes envolvidos: não interlocutores, mas adversários. Entre os vários exemplos de estratagemas, temos a extensão – exagerar o argumento; a diversão – desviar a questão central relacionando-a a outra questão; que seriam movimentos defensivos assim como a irritação, levada a cabo por sistemática contradição de seu argumento, o que pode levar o interlocutor, em um arroubo, a exagerar seu argumento – este seria um movimento ofensivo. O argumento, por sua vez, é um tipo de movimento que tem como intenção modificar as crenças do interlocutor por meio de razões que não são nem logicamente convincentes nem impessoais: argumentos, apesar de, por vezes, serem

³⁸ Como os define em seu texto: “Prova é um movimento que intende estabelecer a verdade de uma proposição além da dúvida razoável. Para tanto, emprega regras de inferência que explícita e reconhecidamente levam a outras proposições até a proposição a ser provada (...). A possibilidade de provar uma proposição é tomada como mostra de que esta enfrentou um teste decisivo que garante a sua verdade (ou seu alto grau de probabilidade). Um estratagema é um movimento que pretende fazer com que uma certa audiência reaja de um modo específico induzindo-a a acreditar que uma proposição é verdadeira (...) Pode envolver engano e dissimulação (...) A relação causal em que se apoia não precisa ser explícita e reconhecida pela audiência desde que atinja seu efeito pretendido, isto é, possibilitar que aquele que o usa ‘vença o dia’ (pelo menos momentaneamente) aos olhos da audiência (que pode ou não incluir o interlocutor (...). A ‘força’ particular deste movimento é (...) calar o interlocutor, deixa-lo incapaz de reagir com um contra-movimento satisfatório. Argumentos, como estratagemas, não estão diretamente preocupados com a verdade com com crenças. Diferentemente de estratagemas, contudo, buscam fornecer razões reconhecíveis para induzir o interlocutor a crença desejada. Diferentemente de provas, estas razões não necessitam ser baseadas em padrões de inferência válidos (...). Argumentos, embora não convençam o interlocutor a aceitar sua conclusão, colocam-no sob certo tipo de obrigação – uma obrigação que provém de normas sociais, por exemplo, da cooperação comunicativa.”

logicamente inválidos, podem ser racionalmente persuasivos, apoiando-se em questões relativas a argumentos *ad hominem* para validar o valor de verdade de uma proposição.³⁹

O que mais nos interessa nessa classificação levantada por Dascal é a possibilidade de avaliar os movimentos argumentativos usados pelos contendores nas polémicas encetadas. É interessante pensar que áreas de saber privilegiam certas tradições e escolhas retóricas com variável impacto – a prova, por exemplo, é um movimento argumentativo incontornável nas ciências exatas e biológicas. Ademais, é preciso se levar em conta o meio em que as trocas polémicas aqui consideradas – que oscilam, se considerarmos a classificação de Dascal, entre disputas e controvérsias – se desenrolam, pois o meio define, entre outras questões, o alcance e a audiência: as trocas polémicas se deram em páginas de jornal, mais especificamente na seção Ilustrada da **Folha de S. Paulo**, alcançando uma audiência que podemos considerar relativamente leiga. O uso da imprensa – tanto de jornais de larga circulação como de revistas não acadêmicas – é estratégia notória desde os movimentos de vanguarda, especialmente para publicização de manifestos e outros textos programáticos. Essa estratégia foi apropriada pelas neovanguardas com um deslocamento: a literatura, anteriormente, ocupava a imprensa pois algo de vital – o espírito, o caráter nacional – estava em jogo; com as neovanguardas, em jogo está o espaço e o papel da literatura, que, de certa forma, precisa ir ao encontro do seu público e se realinhar frente as novas mídias – a solução concretista⁴⁰ é ir ao encontro do *design*.

Outra questão a se considerar nas trocas polémicas aqui analisadas diz respeito aos movimentos argumentativos nos quais as partes envolvidas – os actantes – se pautam – geralmente, movimentos ofensivos. A hipótese de saída é a de que o tom das trocas polémicas é mais de disputa do que controvérsia – excluindo a categoria discussão por ser mais

³⁹ No original: “The term argument, finally, is here employed in the sense it has in Perelman's *nouvelle rhétorique*, namely as a kind of move intended to modify beliefs by means of reasons which are neither logically compelling nor impersonal. Arguments, in this sense, differ from proofs in that they may be logically invalid (e.g., the slippery slope, the *ad verecundiam*) or else may consist in showing the insufficiency of logical validity (e.g., the *petitio principii*). A “slippery slope” argument consists in pointing out that A would lead to B, and then to C, D, ... N, through a causal chain, and to claim that one should prevent A, because N is an undesirable consequence. In politics, this argument is known as the “domino effect”. Logically it is invalid, because the causal chain can be interrupted anywhere, not just at its initial point, as the argument presupposes. The Vietnam war is a counter-example to this argument. Nevertheless, it is a rationally persuasive argument, which is regularly used in deliberations, and whose persuasive weight depends upon the addressee's estimate of the cost of interrupting the causal chain at different points. A *petitio principii* charge, on the other hand, does not question the logical validity of the opponent's move (what could be more valid than “p, therefore p”). It simply points out the uselessness of such a move in order to establish the truth of a proposition. A *petitio* charge is, in a sense, an example of an *ad hominem* argument, belonging to the subset of *tu quoque* arguments. Though generally (though by no means universally) considered fallacious on the grounds that the (circumstances of the) person making a claim are not relevant to the truth of that claim, *ad hominem* arguments can be (rationally) persuasive: if you wouldn't trust a man to buy a car from him, it is reasonable for you to see in this a reason not to vote for him for president, if you think honesty is a quality a president should have.” (DASCAL, 2013, s/p)

⁴⁰ Vide Aguilar (2005).

pertinente a outras áreas de saber nos quais os padrões argumentativos se baseiam fortemente em inferências e na lógica dedutiva – apoiada em um movimento (ou contra-movimento) principal: tentar transformar o argumento do oponente em estratagema frente à audiência que acompanha o desenrolar da polêmica, invalidando, desse modo, o argumento, e, portanto, vencendo a contenda. Passemos, então, a polêmica denominada “guerra das bengalas”, que tem em sua formulação o tom da disputa – cruento, afinal, é/foi uma guerra – aplacado pelo sintagma “das bengalas”, a evocar a debilidade da mesma.

3.1 A guerra das bengalas

A recente edição da já antiga polêmica entre Augusto de Campos e Ferreira Gullar (datada oficialmente de 1959, quando da fundação do neoconcretismo) foi batizada pela crítica da **Ilustríssima** como “guerra das bengalas”, em referência clara à idade dos envolvidos – e, sub-repticiamente, à debilidade (que pode ser de ordem física ou mental) dos mesmos – e centra-se, basicamente, em um primeiro momento, em discernir a quem de fato cabe o papel de redescoberta de Oswald de Andrade, já em fim de vida e praticamente esquecido, ausente das grandes antologias e historiografias referentes ao modernismo e à Semana de 22.

Por mais que a crítica em geral desmereça a polêmica em torno deste tema, ora apontando o ridículo desta citando os envolvidos – dois dos maiores poetas de nossa literatura, ainda vivos, dois senhores octagenários, dois poetas e duas poéticas que, com certa perspectiva posta pelos anos, mais se assemelham que se desassemelham – ora pela inocuidade da mesma, haja vista que, segundo alguns dos críticos que acompanharam a polêmica, Oswald nem desempenha papel tão central nessas duas propostas-projetos-poéticas, penso que tal acontecimento é sintoma não somente da sua importância como matriz teórico-crítica, mas de um projeto que procura responder a questões postas desde o Romantismo, questões referentes à nossa identidade, caráter – ou como se quiser chamar – bem como as de originalidade, influência e tantas outras. A reemergência da disputa é sintomática daquela questão mal resolvida entre o papel que o concretismo e o neoconcretismo desempenharam na reformulação da literatura brasileira – produção e recepção – briga sobre origens e influências, progenitores e prole.

Para se entender esses dilemas que alguns nomeiam como antigos e batidos, mas que ressurgem em nossa produção literária de modo por vezes sub-reptício, é preciso entender o

papel de Oswald, é preciso atentar-se para o sintoma dessa, dentre outras tantas polêmicas, a saber o da centralidade do conceito de antropofagia na cultura/literatura brasileira, como tropos/conceito estruturador, particularmente a partir da década de 1980 e da sistematização dos estudos culturais como campo de conhecimento. Para encaminhar essa discussão, iremos, primeiro fazer o contrário do proposto pelo rei à Alice no país das maravilhas: começaremos pelo final, isto é pela polêmica ocorrida entre julho e agosto de 2011. Posteriormente, no próximo capítulo, iremos retomar novamente arguirei, a partir das traduções, sobre o papel estruturante que o conceito de antropofagia desempenha no projeto concretista. A polêmica foi desencadeada pelo artigo “Redescoberta de Oswald de Andrade”, publicada pela **Folha de S. Paulo** em 17 de julho de 2011, ao qual se seguiu uma réplica por parte de Augusto de Campos em 24 de julho, isto é, uma semana depois, em carta ao Painel do Leitor e, posteriormente, em artigo publicado em 30 de julho – “Sobre a gula”, seguido pela tréplica de Gullar, em 7 de agosto – “Mentira tem pernas curtas”, seguido por outro texto de Campos em 13 de agosto, “In memoriam desmemoria”, que é acompanhado por um “resumo da ópera” feito pelo próprio jornal, intitulado “Prosa caótica – 54 anos de divergências” – com o intuito claro de situar o leitor em meio à polêmica em andamento. Compondo o conjunto em 13 de agosto, temos o articulista Fabio Victor e seu artigo “Concretos Armados”, que faz um apanhado da repercussão desta polêmica entre a *intelligentsia* brasileira. Em 14 de agosto a edição especial da **Ilustríssima** discute, entre outras questões, a celeuma/rusga/controvérsia/polêmica em andamento, sendo o seu segundo tópico, conforme capa: 2. A cereja (neo)concreta do bolo: as rusgas emplumadas de Gullar e Campos *Pág. 3*”.

Vamos, então ao (re)início da polêmica: em 17 de julho de 2011, a **Folha de S. Paulo**, em sua página Ilustrada, publica o artigo de Ferreira Gullar: “Redescoberta de Oswald de Andrade”. O artigo inicia em tom de reminiscência, desse contato inicial do Gullar leitor com o escritor Oswald, já esquecido pelo público e pela crítica. Parte do texto, inclusive, já havia sido apresentado por Gullar em seu texto introdutório a **Experiência neoconcreta**: momento-limite da arte, lançado em 2008, como veremos mais adiante:

Creio que foi em 1953 que eu, ao entrar na livraria da editora José Olympio, então na rua do Ouvidor, **deparei-me, sobre um balcão, com vários exemplares do livro "Serafim Ponte Grande", de Oswald de Andrade, a preço de liquidação.** Eu, que o conhecia de nome de uns raros poemas, comprei um exemplar e, naquele mesmo dia, o li dando gargalhadas. É certo que sempre tive simpatia pelos irreverentes, talvez porque da irreverência resulte uma ruptura com a mesmice. Essa releitura foi para mim uma revelação. **Oswald ainda estava vivo, mas quase ninguém tomava conhecimento de sua literatura.** Agora ele acaba de ser homenageado pela Festa Literária de Paraty. (GULLAR, 2008, 2011, grifo meu)

Essa reminiscência reitera nem tão sutilmente o ostracismo no qual Oswald de Andrade havia caído na década de 1950, após sua repercussão nos anos 20 e 30, principalmente – os livros em liquidação são uma metonímia e um movimento catafórico no texto, a anunciar o “ninguém tomava conhecimento de sua literatura”. A esta reminiscência, na qual se enfatiza a redescoberta de Oswald pelo riso, o corte brusco: “Agora ele acaba de ser homenageado pela Festa Literária de Paraty”. Quase 60 anos separam esses dois momentos e fica-nos a questão: o que provocou tal alteração na recepção/fortuna crítica de Oswald? O artigo de Gullar se propõe justamente a nos responder isso, ressaltando seu papel nesse *revival*:

Falei do livro com Oliveira Bastos, então jovem crítico literário, que também decidiu voltar-se para Oswald de Andrade. E se tornou seu amigo. Naquele mesmo ano, estava eu em casa de Amelinha, minha namorada na época, no dia em que completava 23 anos de idade, quando toca a campainha da porta e surge um homem grande, de olhos verdes enormes, em mangas de camisa. Não acreditei no que via: ali estava Oswald de Andrade, que me abraçou e disse que vinha me cumprimentar pelo meu aniversário. Com ele, rindo de meu espanto, entrou Bastos, que tramara tudo e lhe tinha levado uma cópia de "A Luta Corporal", ainda inédito. Isso ouvi do próprio Oswald, que afirmou, exagerado como era: "Com você, renasce a poesia brasileira". (GULLAR, 2011)

Destaca-se, portanto, o papel de Gullar em chamar a atenção da crítica, à época, para a obra de Oswald, que além do humor guardava o frescor modernista – “Além do humor, o que percebi de melhor em sua literatura foi o frescor da linguagem, diferente da de outros poetas brasileiros modernos, mesmo os que vieram depois dele”. A cena clássica do reconhecimento dos pares e da linhagem poética é retratada neste trecho em que o jovem poeta de 23 anos é visitado pelo predecessor, que, como boa fada-madrinha/patrono, presenteia-o não somente com os dons, mas com uma premonição – “com você renasce a poesia brasileira”. Não surpreendentemente, após o reconhecimento, há a morte do pai/predecessor, morte melancólica, crepuscular, devidamente registrada em poema-nênia – “Escrevi, então, um poema, que terminava assim: "Fez sol o dia todo em Ipanema. / Oswald de Andrade ajudou o crepúsculo, hoje, dia 24 de outubro de 1954".” Até o momento, a narrativa contrastiva entre o Oswald lá – creio que em 1953 – e o Oswald cá – homenageado pela FLIP 2011 – não suscitava maiores reações além de complacência frente àquele que rememora. Contudo, Gullar, nos dois parágrafos finais, cita os poetas do movimento de poesia concreta (Haroldo e Augusto de Campos, assim como Décio Pignatari) chamando a atenção para seu contato com o grupo, bem como para o papel que desempenhou junto ao movimento no que tange a repensar Oswald e, desse modo, a literatura brasileira. Dito de outro modo, trata-se de acertar

quem, entre concretos e os ainda-vir-a-ser-neo-concretos detém a primeiridade/primogenitura de parir Oswald de Andrade como um dos grandes predecessores da arte moderna no Brasil:

Naquele ano [1954], eu havia publicado "A Luta Corporal", em cujos poemas finais desintegrava a linguagem, o que chamou a atenção de três jovens poetas paulistas - Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari-, que me procuraram. Augusto veio encontrar-me, no Rio, quando conversamos sobre as questões que ele levantou acerca da poesia brasileira. Foi num almoço na Spaghettilândia, na Cinelândia. **Falou-me do propósito do grupo deles de renovar a poesia brasileira e foi por essa razão que me procuraram, já que meu livro rompia com "a poesia sentada", na expressão deles. E então citou os poetas brasileiros que, no seu entender, representavam um caminho para a renovação: Mário, Drummond, Cabral. Oswald de Andrade estava fora.** Estranhei e ele então respondeu que não se podia levá-lo a sério, por considerá-lo um irresponsável. Respondi que, irresponsável ou não, sua poesia era inovadora, sua linguagem tinha um gosto de folha verde. Ele ficou de relê-lo e da releitura que fizeram resultou a redescoberta de Oswald de Andrade. Por tudo isso, fiquei feliz ao vê-lo homenageado agora pela Flip 2011. (GULLAR, 2011)

Estes foi o trecho que gerou tanta polêmica – uma réplica por parte de Augusto de Campos em 24 de julho, isto é, uma semana depois, em carta ao Painel do Leitor e, posteriormente, em artigo publicado em 30 de julho – “Sobre a gula”. Contudo, chama a atenção o fato de que texto com teor similar, a saber, o texto introdutório de **Experiência neoconcreta**: momento-limite da arte, ensaio inédito publicado em 2008, ou seja, 3 anos antes da refrega em questão, não tenha suscitado essa resposta, o que nos leva a pensar que a mídia – a Ilustrada – tenha desempenhado papel catalizador na reação de AC. A título de comparação transcrevo trecho inicial – os três primeiros parágrafos – do texto de 2008:

O movimento neoconcreto, cuja primeira mostra se realizou em março de 1959, deu o passo adiante que a vanguarda construtiva europeia evitara dar. Este fato define a sua radicalidade e ao mesmo tempo sua significação na história da arte contemporânea. Pretendo, neste ensaio, tornar mais compreensível esta experiência que reuniu um pequeno grupo de artistas plásticos e poetas no espaço de alguns poucos anos, mas que prosseguiu para além dos limites da linguagem artística, como consequência mesma das ideias que o fizeram nascer. Para esclarecer determinados pontos fundamentais do movimento terei que aludir ao papel que desempenhei neste processo, tanto como poeta como quanto teórico. Esta história começa com a publicação de meu livro de poemas *A luta corporal*, em 1954. Diagramado e editado por mim, ele refletia a preocupação com a utilização do espaço em branco na estruturação espacial dos poemas, como também na titulação e no uso da página em branco, feito camadas de silêncio acumuladas nas páginas. Este livro – que se encerrava com a implosão da linguagem chamou a atenção de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que entraram em contato comigo. Augusto veio ao Rio encontrar-me e durante nosso almoço na Spaghettilândia, na Cinelândia, disse-me que eles três estavam inconformados com a poesia que se fazia então no Brasil e pretendiam renová-la. Explicou-me que, embora considerando importante *A Luta corporal*, encaravam-no como uma experiência destrutiva, enquanto eles pretendiam um movimento construtivo de uma nova poesia. De sua crítica apenas escapavam Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, especialmente este por sua preocupação formal; os demais eram poetas brasileiros acomodados e de

importância secundária. Observei que, na minha opinião, Oswald de Andrade deveria estar entre os poetas inovadores. Ele reagiu dizendo que Oswald era um anarquista e irresponsável, sem maior seriedade literária. Aleguei que seu livro *Pau-Brasil* [1925] guardava um frescor que me encantava, que sua linguagem tinha sabor de capim verdade. Aconselhei-o a reler os poemas e particularmente o romance *Serafim Ponte Grande* [1933], o que eles mais tarde efetivamente fizeram e mudaram de opinião a respeito de Oswald, contribuindo de maneira decisiva para a valorização de sua obra. (GULLAR, 2008, p. 21-22)

O ensaio funciona como a narrativa/mito fundador(a) do movimento neoconcreto em que se narra a gênese e o progenitor. É interessante que essa genealogia metonimicamente remete ao movimento de poesia concreta – e não é para menos, haja vista que a dívida dos neoconcretos está explícita no seu nome – e, em outro movimento metonímico, aos nomes de Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, convergindo para esse encontro na Cinelândia, que será retomado por Gullar em 2011 em seu artigo-crônica “Redescoberta de Oswald” e suscitará réplica de Augusto de Campos.

A réplica, a princípio, é um movimento defensivo: a uma ofensa posta, concede-se direto de resposta. A réplica de Augusto de Campos, “Sobre a gula”, foi publicada no Painel do leitor em 24 de julho e posteriormente, em 30 de julho, publicada em forma de artigo na *Ilustrada. A Folha*, jogando conforme as regras do jogo argumentativo, abre espaço e o diagrama a coluna com um RÉPLICA maiúsculo seguido do título do artigo e do seguinte subtítulo “Poeta responde à coluna em que Ferreira Gullar afirma tê-lo ouvido criticar Oswald de Andrade em 1954” – crítica esta que, como apontado, já havia sido feita texto de 2008. Bem, em sua réplica, Augusto inicia por um movimento clássico, do tipo argumento segundo a tipologia de Dascal, que remete ao *ad hominen* – desqualificar o interlocutor para se por em questão a verdade da sua proposição – lembremos que o texto anterior se baseia em uma memória, uma reminiscência de Gullar, logo, AC inicia por colocar em xeque a fiabilidade dessa memória fazendo uso de ressalvas fornecidas pelo próprio Gullar em texto anterior. Vejamos como a réplica se inicia, já de saída aludindo ao título – sobre a gula – trocadilho claro com o sobrenome Gullar que acaba por se tornar, a partir daí, palavra-valise e, por extensão, pode ser lido como verbo – Gullar, o ter gula:

O poeta Ferreira Gullar continua guloso. E mais desmemoriado do que nunca. É verdade que já se penitenciou. No artigo “Errar é comigo mesmo” (26/7/2009), confessou-se: “Na primeira crônica, aqui publicada no dia 2 de janeiro de 2005, afirmei, em alto e bom som, que esqueço tudo o que leio e tendo a inventar de minha cabeça o que os romances não contam e os ensaios não dizem. Que crédito pode merecer um sujeito tão desligado que chega a mijar na lata de lixo pensando que é o vaso sanitário? Era inevitável acontecer o que tem acontecido: cartas e cartas de leitores apontando os erros que cometo, informações erradas, dados equivocados. São tantos que já nem consigo lembrar, e não os lembraria ainda que fossem poucos,

porque lembrar não é o meu forte. (...) E tem sempre aquele leitor chatinho que aproveita para nos dar um puxão de orelha. A minha, aliás, já está ardendo". (CAMPOS, A; 2011)

A esta admissão da pouca fiabilidade de sua memória e, de fato, do que diz e afirma, AC acrescenta, jocosamente:

Lamento seus problemas neo-urológicos e auriculares. Mas ele esqueceu de dizer que sua cabeça só funciona para engrandecer-se. Lembra que, gênio precoce, foi campeão de bolinha-de-gude. E vive trocando as bolas, sempre em proveito próprio. Gullar inventou uma conversa de bar de mais de 50 anos para tentar desmerecer o meu apreço a Oswald de Andrade, os muitos estudos que publiquei e, por tabela, os de Décio Pignatari e Haroldo de Campos contra nenhum trabalho seu, que sobre Oswald tem um poema de circunstância sacado do fundo da gaveta. O encontro em Spaghettilândia jamais ocorreu. No Rio eu só como espaguete recomendado por amigos. (CAMPOS, A; 2011)

Logo, o movimento inicial de concordância com a afirmativa acerca da memória de Gullar – o que colocaria a inexatidão da informação fornecida – o encontro no qual se decidiu a sorte de Oswald no movimento de poesia concreta e, logo, no repensar/reformular a literatura brasileira – não no campo do desentendimento o que encetaria por parte dos interlocutores movimento em prol do esclarecimento dos termos e, logo, dos argumentos induzidos e deduzidos a partir destes, mas sim no campo do estratagema, da má vontade e do engano interpretativo, do erro: “Lamento seus problemas neo-urológicos e auriculares. Mas ele esqueceu de dizer que sua cabeça só funciona para engrandecer-se”.

Após partir do argumento da memória e desqualificá-lo como falacioso, AC nega o encontro: se o encontro é negado, no mesmo passo nega-se o que se foi dito sobre Oswald – “O encontro em Spaghettilândia jamais ocorreu. No Rio eu só como espaguete recomendado por amigos” – e, logo as consequências disto para o movimento de poesia concreta do qual Gullar, de certa forma, também havia se posto como progenitor. Para enfatizar a centralidade de Oswald no movimento de poesia concreta, AC usa de argumento típico para quem acompanha suas contendas, a saber, o de evidenciar sua produção teórica, bem como de Haroldo e de Décio em contraposição a de seu interlocutor/oponente – “Gullar inventou uma conversa de bar de mais de 50 anos para tentar desmerecer o meu apreço a Oswald de Andrade, os muitos estudos que publiquei e, por tabela, os de Décio Pignatari e Haroldo de Campos contra nenhum trabalho seu, que sobre Oswald tem um poema de circunstância sacado do fundo da gaveta” – em uma reedição acadêmica do “você sabe com quem está falando?”.

Prosseguindo, AC dá sua versão do encontro e do motivo:

Conheci-o em 1955 em seu apartamento levado por Oliveira Bastos. Como disse Manuel Bandeira, fui puxá-lo pelos cabelos. Neo-Nero, anunciara que não faria mais poemas. Mostrei-lhe os nossos e ele se saiu com um formigueiro trapalhônico... Quando a exposição de Arte Concreta (dezembro de 1956) foi para o Rio (em fevereiro de 1957), ele, que para aqui mandara cinco cartazes formigulosos, encheu uma sala de formigas (13 cartazes de 1 x 2 m). Numa coletiva de 26 artistas em que a regra era que cada qual exporia até quatro trabalhos! Haja ética! Não adiantou. O formicida do Tempo engoliu o guloso formigamento. Eu fora ao Rio convidá-lo generosamente para participar da mostra. Vi-o mais quatro ou cinco vezes de passagem. Uma, na casa de Mário Pedrosa: conversei o tempo todo com Mário Faustino, que era culto e civil, o oposto de Gullar, monoglota e ególatra. Haroldo o viu uma vez, em 1957. Gullar só falava em Murilo Mendes e nos surrealistas. Na fase neostalinista, proclamou que quem estava certo era Mário de Andrade, não Oswald. Esqueceu disso também? (CAMPOS, A; 2011)

Na contra-narrativa de AC, não é Gullar quem salva Oswald do ostracismo e ressignifica o movimento de poesia concreta, mas AC quem salva o neófito poeta de se perder frente ao impasse destrutivo de sua obra anterior. Esse salvamento, essa oferta, “generosa”, é mal pago por Gullar – monoglota e ególatra – que tem algo de que se envergonhar em seu passado – a fase surrealista e a fase neostalinista são postas em mesmo plano, o que nos dá dimensão de a qual vanguarda o nosso mais bem sucedido movimento de neo-vanguarda se filiava. Implícito, novamente, o argumento contra a boa vontade e a honestidade argumentativa de Gullar bem como sua competência como interlocutor – o adjetivo monoglota evoca essa (in)competência de fundo linguístico, central para um poeta de acordo com a visada do movimento de poesia concreta que via na crítica e na tradução o modo de *make it new* em sua própria obra criativa. Ademais, AC o desqualifica como artista, primeiro por sua arrogância – “Neo-Nero, anunciara que não faria mais poemas” – depois, por sua (in)compreensão da proposta concretista – “Mostrei-lhe os nossos e ele se saiu com um formigueiro trapalhônico...” – e, para arrematar, pelo seu deslimite e arrogância, injustificados, aliás, pela sua produção: “[q]uando a exposição de Arte Concreta (dezembro de 1956) foi para o Rio (em fevereiro de 1957), ele, que para aqui mandara cinco cartazes formigulosos, encheu uma sala de formigas (13 cartazes de 1 x 2 m). Numa coletiva de 26 artistas em que a regra era que cada qual exporia até quatro trabalhos! Haja ética! Não adiantou. O formicida do Tempo engoliu o guloso formigamento.”

A isso, se seguem relatos de encontros dos concretos com Oswald, de modo a enfatizar que sua ligação com o mesmo – sua e dos poetas concretos – era anterior à pretensa intervenção de Gullar, bem como a relação próxima e continuada com o mesmo:

Conheci Oswald em 1949, visitei-o muitas vezes, e estive com Décio e Haroldo entre os poucos que o saudaram como "o mais jovem" no "Telefonema a Oswald" (Jornal de São Paulo, 15/1/1950). Décio nos representou no "banquete

antropofágico" em homenagem ao poeta "sexappealgenário" no Automóvel Clube (1950). Em 1954, Décio propôs a peça "O Rei da Vela" no seu Teatro de Cartilha. Nos manifestos da poesia concreta, Oswald é destaque. E, no "Diário Popular" (12/12/1956), depusemos Haroldo e eu: "Contra a reação sufocante, lutou quase sozinha a obra de Oswald de Andrade, que sofre, de há muito, um injusto e caviloso processo de olvido sob a pecha de 'clownismo' futurista. Seus poemas ('Poesias Reunidas O. Andrade'), seus romances-invenções 'Serafim Ponte Grande' e 'Memórias Sentimentais de João Miramar' (de tiragens há muito esgotadas, para não falar de seus trabalhos esparsos ou inéditos), que ainda hoje, por sua inexorável ousadia, continuam a apavorar os editores, são uma raridade no desolado panorama artístico brasileiro. A violenta compressão a que Oswald submete o poema, atingindo sínteses diretas, propõe um problema de funcionalidade orgânica que causa espécie em confronto com o vício retórico nacional". (CAMPOS, A; 2011)

Arremata com uma tirada típica de sua prosa, a la cummings, com trocadilhos—
 “Ninguém precisou de Gullar e sua vã gloriola” e ruma a conclusão:

A sua grande contribuição: descobriu em Oswald duas qualidades, humor e frescor. Nenhuma tem Gullar. Guloso e ressentido, diz que a poesia concreta é tolice, mas quer ser seu precursor... O "Lance de Dados", de Mallarmé? "Pensou" em traduzir... Só que foi Haroldo o tradutor. Sousândrade é chato porque foi descoberto por nós, mas ele já sabia que existia. O papo furado sobre Oswald é porque nós o resgatamos. Décio e Haroldo não são poetas -explode. Eu seria, mas fui corrompido pelos meus companheiros. Inglório furor competitivo. Frágil casquinha do trabalho alheio. Por que não sai da casquinha e entra na Academia Brasileira de Letras onde o espera o confrade Sarney? Afinal, inventou a neomemória e o neoacademismo... (CAMPOS, A; 2011)

Guloso, desmemoriado, monoglota, ególatra e ressentido. Estes são alguns dos adjetivos usados por Campos ao longo de sua réplica, teoricamente um movimento defensivo, frente ao artigo anterior de Gullar sobre o papel de Oswald, homenageado na FLIP 2011, na literatura brasileira e, ademais, sobre seu papel para pontuar essa relevância para os concretos, que, de fato, em um segundo momento, deram uma virada antropofágica em sua teoria crítica e tradutória. A essa réplica, sucedeu-se uma tréplica, publicada uma semana depois – já foram três semanas em função deste celeuma, é bom lembrar – em 07 de agosto com o seguinte título “Mentira tem pernas curtas”. Gullar inicia seu texto onde Campos terminava – pelo ressentimento:

O artigo de Augusto de Campos publicado neste jornal semana passada me deixou surpreso pela carga de ressentimentos que revelou. E tudo porque, numa crônica, publicada aqui mesmo, mencionei um encontro nosso, em junho de 1955, na Spaghettilândia, no Rio, quando, ao falarmos de Oswald de Andrade, qualificou-o de irresponsável. Mas, na mesma crônica, digo que, graças à releitura que ele e seus companheiros fizeram de Oswald, a obra deste ganhou o reconhecimento de que hoje desfruta. Qual a razão, então, para tamanho furor contra mim? Apenas porque disse que a visão que ele tinha de Oswald, naquele momento, era equivocada? Mas aquela era a visão que quase todos tinham dele, naquela época. (GULLAR, 2011)

Acusado de ressentido, Gullar, em tom ameno, diferente do de Campos, sempre mais bélico, reverte o adjetivo e, com um elogio acrescenta uma ofensa: reconhece que deu ao movimento a proeminência que ele merece frente à habilitação de Oswald no campo dos estudos críticos e literários brasileiros – feito incontestável e de grande impacto, visto que o conceito de antropofagia ressurge ressignificado a partir da crítica pós-colonial, particularmente na década de 1980, oferecendo novas possibilidades de leitura da nossa historiografia e repensar o processo tradutório – mas mantém seu argumento – e posição – inicial de descobridor de Oswald – “Qual a razão, então, para tamanho furor contra mim? Apenas porque disse que a visão que ele tinha de Oswald, naquele momento, era equivocada? Mas aquela era a visão que quase todos tinham dele, naquela época” – incluindo, nesse todos, os concretos, que sempre prezaram por serem os Outros, não o todos.

Além disto, Gullar recorre a argumento lógico para refutar a inexistência do encontro, como alegado por Campos – diz que Campos nega o encontro, mas não sua afirmação sobre Oswald:

Antes desse artigo despeitado, Augusto já havia mandado uma carta à Folha afirmando que o tal encontro na Spaghettilândia era invenção minha. Vou demonstrar, aqui, que o encontro houve. Curioso, porém, é que, naquela carta, ele não nega que tivesse chamado Oswald de irresponsável; prefere dizer que o encontro não aconteceu, quando o que importa é o que disse ou não, tanto faz se na Spaghettilândia ou na Disneylândia. (GULLAR, 2011)

Ao tom ameno, Gullar une o riso e reconhece, implicitamente, que pode haver certa imprecisão quanto ao encontro – “prefere dizer que o encontro não aconteceu, quando o que importa é o que disse ou não, tanto faz se na Spaghettilândia ou na Disneylândia” – mas reitera o que havia narrado:

Contei apenas o que de fato ocorreu entre nós: sua leitura entusiasmada de "A Luta Corporal", ainda inédito; sua visita a minha casa no dia de meu aniversário; minha visita a sua casa no Réveillon de 1953-54 e a notícia de sua morte em outubro daquele ano. Escrevi então um poema, que Augusto afirma ter sido "sacado do fundo da gaveta". Não sei o que pretende dizer com isso, a não ser negar que entre mim e Oswald houvesse qualquer identificação mais profunda. Enfim, uma tolice. (GULLAR, 2011)

Desqualificando o argumento do poema – sinal da ligação entre Gullar e Oswald – como tolo, Gullar desqualifica os demais argumentos de AC referentes às relações entre as obras do concretismo e do neoconcretismo e a acusação de oportunista que lhe havia sido sugerida pelo artigo de Campos:

Aliás, de tolices o seu artigo está repleto. Inventa que meu poema "O Formigueiro" foi uma imitação oportunista de poemas seus. Sucede que esses poemas têm uma lauda cada um (ideogramas); o meu, 50 -e só o publiquei 36 anos depois. Quanto oportunismo, não? (GULLAR, 2011)

Para completar o movimento argumentativo inverso, quase ao final do texto chega, finalmente, a sua crônica citada e a questão da sua pouca fiabilidade como narrador:

Na tentativa de demonstrar que o tal encontro foi invenção minha, cita uma crônica em que confesso esquecer o que leio, o filme que vejo, chego mesmo a mijar na lata de lixo, julgando que é o vaso sanitário. Ele se vale, desonestamente, dessa autogozação para insinuar que nada do que digo merece crédito. Engraçado é que Chico Buarque, depois de ler a crônica, me disse que também havia mijado, por distração, na lata de lixo... (GULLAR, 2011)

Ao não rebater abertamente a opinião que Gullar lhe atribui e ao fazer uso da crônica – desonestamente, é o advérbio de modo que Gullar usa para qualificar o uso de seu texto por AC – AC se torna vulnerável ao avanço que essa tréplica efetua em termos argumentativos (novamente, pensa-se a tréplica como um movimento defensivo, *a priori*) e há a conversão estratégica do argumento de AC em estratagemas com sua acepção negativa de contrafação, embuste, má fé e desonestidade argumentativa, em suma, em mentira:

Augusto, que nunca mijava fora do penico, quis retratar-me como um sujeito ególatra e presunçoso, dono da verdade. Pergunto: alguém assim escreveria uma crônica como essa, intitulada "Errar é comigo mesmo", confessando suas trapalhadas? **Augusto jamais o faria, uma vez que, modesto como é, não erra nunca. Ele e Deus. Aliás, prefere mentir.** Diz no tal artigo que me viu apenas "umas quatro ou cinco vezes de passagem", mas pouco falou comigo. No entanto, em maio de 1955, escreveu-me uma carta que tem simplesmente cinco laudas datilografadas em espaço um (em espaço normal, daria dez páginas). Alguém escreveria carta tão longa para um sujeito com quem não quer papo? Nela, diz: "Em que pese nossas divergências, tenho muito interesse, acho mesmo que é um dever, estarmos em contato". Encerra a carta informando que passará alguns dias no Rio: "Gostaria de entrar em contato com você, mas, como não tenho telefone (...), seria muito interessante que me enviasse um bilhete urgente (sublinhado) com o telefone de seu atual emprego". Passei-lhe o telefone e, assim, nos encontramos. Escolhi a Spaghettilândia, por estar a uma quadra apenas do lugar onde eu trabalhava. Como se vê, é mais fácil pegar um mentiroso que um coxo. Ainda me lembro de Augusto ao chegar ali: cabelo penteado, óculos de aros grossos, bigode bem aparado, paletó e gravata. Que contraste com Oswald, que foi a meu aniversário em mangas de camisa e alpercatas! Um não tinha nada mesmo a ver com o outro. (CAMPOS, A; 2011)

A tréplica se encerra com essa imagem protocolar e formal de AC – uma reflexão/corporificação de seu texto, de seu tom, talvez? – em contraste com o jovial Oswald – em mangas de camisa e alpercatas, com "sua linguagem [que] tinha um gosto de folha

verde”. É com essa imagem que Gullar contrasta a de AC. A essa tréplica sucede-se nova tréplica, o que configura quatro semanas de disputa e adentra o mês de agosto.

A tréplica de Augusto de Campos, de 13 de agosto, intitula-se “In memoriam desmemória” e inicia com afirmação controversa: “Detesto polêmicas. Nunca as iniciei.” De certa forma, pode-se entender essa afirmação logo de saída como um movimento argumentativo para desmascarar o tom ameno de Gullar e compensar o seu tom, mais bélico. AC imputa o ônus da polêmica sobre Gullar, novamente enfatizando, de modo jocosos, a questão da (des)memória do mesmo quanto ao seu papel – tanto no movimento de poesia concreta, quanto no ensejo das polêmicas:

Gullar, o desmemorioso, é que há mais de 50 anos invectiva os poetas concretos de São Paulo. Flagrado em falhas e falácias, zomba da inteligência dos leitores, que reclamam, alegando problemas neo-urológicos. E continua a girar na roda gigante da Spaghettiland. Em vez de tratar da cabeça, provoca-me a um singular duelo de bengalas... Pior pra ele. Jamais "engulliu" o fato de termos resgatado Oswald e sermos os criadores da poesia concreta, à qual aderiu e da qual dissentiu por ressentimento. O pretexto: um artigo de Haroldo de Campos, de 1957. Deu-o falsamente como manifesto dos paulistas, recém-colegas da mostra para a qual fora convidado. Amigo íntimo do diretor do suplemento literário do "Jornal do Brasil", publicou-o com uma réplica. Diz que telefonou para nos avisar. Mentira. Atacou de surpresa. Depois vetou a tréplica de Haroldo. Tudo porque este falava em "matemática da composição", na linha de Poe. A ciência celebrada por Lautréamont nos Cantos de Maldoror: "Ó Matemáticas severas...". Assim Pound definira a poesia: "matemática inspirada". Assim Maiakóvski escrevera: "Eu / à poesia / só admito uma forma / concisão / precisão / das fórmulas matemáticas". E Oswald: "Fizemos até os primeiros passos na direção de uma geometria do verso". E João Cabral, na epígrafe de seu "O Engenheiro": "máquina de comover". (CAMPOS, A; 2011)

A memória do narrador – seu caráter subjetivo, fragmentado, mutante, afinal, a partir das experiências presentes que ressignificam e reorganizam os eventos e as cadeias que formam a dita memória – e a confiabilidade deste ao relatá-la é sempre algo a ser questionado, particularmente quando essa narrativa se dá em primeira pessoa, diz-nos, desde sempre, a literatura. A questão da (des)memória de Gullar, repetidamente aludida por Campos em suas réplica/tréplica, constitui-se *leitmotiv* na crítica de Campos. O próprio título da tréplica – “In memoriam desmemoria” – alude à réplica que AC havia escrito a Gullar em seu livro **Cultura posta em questão** (1965), mas que só foi publicada em seu livro **Poesia, antipoesia, antropofagia** (1978) sob título de “Poesia concreta: memória e desmemoria”. Lá, naquele texto, como neste, re-emerge aquela não-resolvida polêmica inicial – a publicação do artigo “Da psicologia da composição à matemática da composição”, por Haroldo de Campos, lado a lado com a réplica de Gullar “Poesia concreta: experiência fenomenológica” no Suplemento Dominical do **Jornal do Brasil** – “cisão forçada jornalisticamente”, como a

nomeia AC (p.69, 1978). Naquela réplica ao livro citado, AC inicia por ridicularizar a opção de Gullar em analisar sua experiência como poeta em *A luta corporal* a partir de um texto que refere a si mesmo em terceira pessoa – como se o Gullar crítico dissesse do Gullar poeta. A partir de então, AC se propõe a esclarecer o que ele nomeia como enganos de memória ou de diálogo entre o crítico e o poeta, mais especificamente no que tange à sua relação com, ou melhor, sua alegada influência no movimento de poesia concreta e o episódio da dissidência, que será mencionado posteriormente. AC se diz no dever ético de esclarecer certas questões que o “crítico” Gullar rememora de modo parcial e que o “poeta” deveria lembrar bem. Para proceder a esses esclarecimentos, AC cita trecho do texto de **A cultura em questão**:

Em princípios de 1955, sou procurado por Augusto de Campos, que me fala das experiências poéticas, que juntamente com seu irmão, Haroldo, e Décio Pignatari, estavam fazendo em São Paulo. Tratava-se de uma poesia inspirada, como estrutura, na forma musical de Webern. Mais tarde, recebi a revista *Noigandres* nº 2, em que havia poemas de Augusto impressos em cores. Escrevo-lhe uma carta criticando os poemas, considerando-os uma experiência interessante mas frustrada. Digo-lhe que o problema fundamental da poesia era menos o verso que o caráter unidirecional da linguagem – o nó da questão era a sintaxe (Carta a Augusto Campos, 22.4.1955). Essas observações seriam ouvidas pelos poetas paulistas, pois, a partir de então, o problema da sintaxe, e o caráter unidirecional da linguagem passam a integrar a sua teoria. (GULLAR *apud* CAMPOS, 1978, p. 56-57).

Enfatizada nessa narrativa sobre o contato entre concretos e Gullar está a influência deste último no rumo do movimento, que, subentende-se, sem ele estaria em um beco sem saída – “[e]screvo-lhe uma carta criticando os poemas, considerando-os uma experiência interessante mas frustrada” – bem como o fato de não tê-la iniciado – “Em princípios de 1955, sou procurado por Augusto de Campos, que me fala das experiências poéticas...”. Na contra-narrativa de AC, a interação é anterior e se dá por iniciativa de Gullar:

A carta a que alude o poeta (perdoe-me ele esta insignificante correção) é de 23, e não de 22 de abril. Antes houve outras. Uma, de 5, outra de 22 de março, ambas respondidas por mim (...). Procurei, sim, o poeta Ferreira Gullar, em princípios de 1955. Dele recebera um bilhete, datado de agosto de 1954, pedindo-me que entregasse o seu livro *A Luta Corporal* a Cyro Pimentel e Reinaldo Bairão e oferecendo-me o seu endereço. No comentário que escreveu sobre o livro (“A Luta com a Palavra”, *Diário de São Paulo*, 21.10.1954) assinalava Cyro Pimentel: “Nessa linha de arrojo verbal, de poesia espacial, de automatismo psicológico, não é Ferreira Gullar muito original: já em 1950, Décio Pignatari punha em prática muitas dessas conquistas da poesia moderna.” Antes ainda, em outro abril – de 1954 – recebera eu próprio aquele mesmo livro, com uma dedicatória mais do que amável: “À beleza e gravidade da expressão de Augusto de Campos”. Procurei, pois, o poeta. Era ele, fora do grupo *Noigandres*, criado em 1952, o único poeta brasileiro de vanguarda de que eu tinha conhecimento. (CAMPOS, A; 1978, p. 57)

A “insignificante correção” de Campos não tem nada de insignificante, haja vista que a questão da memória de Gullar tem sido, nesses debates, inclusive na retomada em 2011, ponto fulcral na argumentação de AC. Aliás, quando se pensa que ambos estão interessados em reescrever a historiografia da literatura brasileira tendo como momento de ruptura na tradição os movimentos dos quais foram fundadores – movimento de vanguarda, dirão os concretos, momento-limite da arte, dirá Gullar – a questão da memória e de quem veio primeiro ou influenciou os rumos se torna central. Ademais, nessa argumentação é preciso estabelecer quem iniciou o contato, como se essa fosse uma declaração de dependência – Gullar enfatiza que foi procurado em carta de 22.04.1955; Campos corrige – 23 de abril – e acrescenta que duas outras correspondências foram trocadas – “Uma, de 5, outra de 22 de março, ambas respondidas por mim” – ressaltando que o contato não foi iniciado por si (respondidas por mim) e vai além, acrescentando um bilhete e uma dedicatória. E mais: diz da crítica, que reconhece na obra de Gullar experimentos já feitos por Pignatari ainda em 1950. Depreende-se dessa ordem de eventos não somente quem iniciou a correspondência, mas também quem estava a seguir os passos de quem e, logo, precisando de luz em seus encaminhamentos de projeto de vanguarda. Apesar de enfatizar que Gullar era o único poeta brasileiro de vanguarda de que tinha conhecimento, AC ressalta a irregularidade de seu livro *A luta corporal* – “um livro de altos e baixos [no qual] me desagradava os seus desvarios surrealistas e o seu extremado individualismo” – e aponta o papel de Oswald – novamente Oswald! – em reconhecer essa nova geração da qual tanto os concretos quanto Gullar e outros fariam parte:

Oswald de Andrade, a quem, na última visita que lhe fiz, com Pignatari, eu havia mostrado alguns poemas da série *poetamenos*, publicara, poucos dias depois do nosso encontro, no “Correio da Manhã” de 28.8.1953, um de seus Telefonemas (Gente do Sul), em que profeticamente, nos aproximava a todos: “Há uma geração de novíssimos no Brasil que nada tem que ver com os Loandas e os Moambas dos suplementos. Oliveira Bastos anuncia-se um crítico. Um crítico enfim! Há o poeta Carlos de Oliveira que me fala de Luci Teixeira e no poeta Goulart (sic). E Flávio de Aquino. Há aqui mesmo em São Paulo, meninos que pesquisam – Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos; Ruy Nogueira, Paulo Cesar da Silva e outros. Felizmente estamos nos afastando daquele berreiro incivil e cretino dado como show pela revista “Orfeu””. **Eu tinha, portanto, a esperança de que o contacto com Gullar haveria de ser útil. Como o foi, efetivamente. E talvez mais para Gullar do que para mim. Àquela altura, Gullar se achava numa fase de grande perplexidade.** Anunciara que não escreveria mais poesia. Uma revista do Rio noticiava: “o poeta Ferreira Gullar, considerando sua experiência poética encerrada com “A Luta Corporal”, encaminha-se para o terreno da novela.” (Revista da Semana, nº 38) . **Encontrei-o francamente desorientado. O conhecimento de nossas experiências foi para ele um choque e um estímulo, que o ajudaram a sair do caos.** (CAMPOS, 1978, p. 57-58, grifo meu)

Perplexo, desorientado – assim AC descreve Gullar quando do contato com os concretos, consigo, aliás, contato este que foi útil “mais para Gullar do que para mim”. AC então procede as minúcias das trocas de correspondências/textos/poemas entre ambos, enfatizando como havia enviado material – o número 2 da revista *Noigandres*, a série de poemas de *poetamenos*, entre outros – e os esclarecimentos que Gullar pediu acerca destes (salientando sua dificuldade em acompanhar e entender a proposta). AC, então, procede à transcrição da carta enviada por Gullar – a carta mencionada citada em **A cultura em questão**, a carta de 22 de abril que era, na verdade, de 23 de abril – em que, segundo AC, podemos perceber que a reação de Gullar :

“uma experiência interessante mas frustrada”, não dá, nem de leve, a medida de quão interessada foi aquela crítica e de quão interessante foi por ele julgada a experiência; a ponto de o meu interlocutor escrever que o problema fundamental da nova poesia lhe parecia expresso em tais poemas e manifestar por eles “o maior respeito”. É dizer pouco, para não dizer nada. (CAMPOS, A; 2011)

Transcreve, então, a carta, e a responde:

Inteligente e interessante como é, a carta de Gullar mostra como ele foi “provocado” pela experiência, e ao mesmo tempo, denota as suas dificuldades para compreender alguns dos aspectos básicos da nova poesia. A maioria de suas objeções seria repetida, com menos brilho, contra nós e contra ele, pelos opositores da poesia concreta. Preso, ainda, a classificações tradicionais, Gullar considerava o tempo e a sintaxe como “fatalidades” a que nos devíamos curvar, sob pena do silêncio ou do caos. Confundia a fragmentação e a espacialização das palavras com a eliminação do seu significado. Mostrava-se mais lúcido, é certo, quando falava no “caráter onidirecional” (uni-direcional, como retifiquei em minha resposta) “da linguagem”. Mas ao expressar-se assim apenas redenominava numa fórmula pessoal e instigante, embora incorreta – porque a linguagem, como tal, não possui necessariamente esse caráter de mão única (vejam-se as línguas isolantes, como o chinês), aquilo que nós, por nosso turno, já identificávamos numa postulação mais ampla e, penso eu, mais precisa, ao falarmos numa consciência de estrutura em contraposição à organização meramente linear e aditiva tradicional; ao invocarmos, como exemplo, o “método ideográfico” de Pound, baseado na sintaxe interna dos caracteres chineses; ao tomarmos como lema a frase de Apollinaire: “é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideogramicamente em lugar de analítico-discursivamente.” (CAMPOS, A; 2011)

Essa resposta, leva à conclusão óbvia:

Não passam de veleidades, pois, as afirmações de Gullar de que só a partir de sua carta é que o problema da sintaxe e do “caráter unidirecional da linguagem” vieram a integrar a teoria dos paulistas. Ao contrário, Gullar é que, em contacto com as experiências de *Noigandres* 2 e de outros poemas inéditos a ele exibidos por mim, passou, e não sem perplexidade, a considerar seriamente os novos problemas que tais experimentos poéticos suscitavam e a vislumbrar aspectos construtivos onde antes só enxergava a destruição da linguagem, saindo do beco sem saída em que se encontrava. (CAMPOS, A; 2011)

Os concretos e sua proposta construtiva da linguagem, baseada naquele paideuma de autores inventivos, vem salvar Gullar de um projeto destrutivo-rimbaudiano que só poderia levar ao silêncio, como ameaçado pelo poeta. Logo, essas evidências textuais, que põe em xeque a memória – e a boa fé – do narrador/crítico Gullar, revelam que, de fato, seu impacto/influência no movimento de poesia concreto foi mais o de interlocutor que, ao questionar, leva o grupo, AC especificamente, a desdobrar teoricamente o que já está inscrito na *poiesis* concreta – vide o exemplo de “lygia fingers”, que será utilizado no longo artigo-resposta de AC – do que de co-fundador que, via crítica, dá novo rumo aos jogos formais-matemáticos dos concretos.

Para arrematar, AC resume suas ressalvas tanto à memória do crítico Gullar quanto às suas opções ético-estéticas:

Veio, finalmente, a “cisão”, forjada, jornalisticamente, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Gullar acrescentou-se um “neo” e um “não”, mas não deixou de continuar “concreto”... Agora, quando o autor de A Luta Corporal parece querer abjurar as idéias de outrora, embora de certo modo as valorize, indiretamente, revivendo fatos e episódios relacionados com a sua e a nossa participação no movimento da poesia concreta, não posso deixar de oferecer meus préstimos para o reavivamento de sua memória talvez desgastada pelo tempo. (...) Direi, apenas, que o que me desagrade nessa proclamação da morte cultural da arte e da sua ressurreição na base de possíveis populismos nacional-socialistas ou realistas-sociais é o perigo da reincidência nas teses gêmeas e solidárias da “arte degenerada” (nazista) e da “arte decadente” (stalinista). (...) De minha parte, prefiro ficar, mesmo contra a maré, com o lema de Maiakóvski: “Não pode haver arte revolucionária sem forma revolucionária”. Gullar anuncia também que voltou ao silêncio. Se é para valer, lamento-o sinceramente. Mas o que menos me convence, nessa sua nova ameaça rimbaldiana, é a fala. O pregão do silêncio. Silêncio bem falante, para não dizer bem editado. Rimbaud calou-se sem fazer o elogio de si mesmo. Partiu para o contrabando. Nunca mais quis saber de poesia. Um dos melhores poetas do nosso modernismo virou embaixador no Ceilão. Nunca mais se ouviu falar dele. Maiakóvski, sufocado e sabotado pelos proletcultores stalinistas, preferiu matar-se a si próprio a matar sua arte. (CAMPOS, A; 2011)

Nesse arremate, AC enfatiza como a dita ruptura ocorrida entre Gullar e os concretos foi forjada por este, como, de fato, essa ligação com o movimento de poesia concreta bem como o débito não reconhecido que Gullar tem para com estes retorna – como sintoma – por meio de lembranças e citações, convergindo, sempre para argumentação da memória. Para arrematar, AC retoma a ameaça de silêncio por parte de Gullar poeta e o compara a outros poetas que, de fato silenciaram-se pela impossibilidade da fala ou da poesia naquele mundo/contexto – pelos mais diversos motivos – terminando por comparar Gullar a Nero o imperador que queria ser artista (acusação retomada na recente polêmica pelo epíteto Nero-nero, outra das palavras-valise de AC em que lero-lero e Nero são cunhados para nomear

Gullar) e ridicularizar sua promessa de silêncio, que ele presenciara anteriormente, em 1955, promessa/vaticínio que demonstra a impossibilidade de se acreditar na palavra de Gullar – acusação séria para um crítico, mas mais séria ainda para um poeta (não é a palavra seu ofício, afinal?):

Calar-se como Rimbaud ou como Maiakóvski é uma coisa. Mas incendiar a metrópole das artes, para terminar chorando o grande poeta que o mundo perdeu, lembra mais a atitude do imperador romano. O silêncio apregoado perde toda a seriedade. É suspeito como as meias-verdades. Sibilino como os lapsos de memória. E não tarda muito a ser quebrado. (CAMPOS, A; 2011)

Retornemos, agora, a tréplica de AC, “In memoriam desmemória”, de 13 de agosto de 2011, que dialoga diretamente com o texto acima transcrito e analisado, “Poesia concreta: memória e desmemória”, escrito em 1966 como resposta a **A cultura posta em questão** (1965) de Gullar, mas publicado em 1978, como um dos ensaios de **Poesia, antipoesia, antropofagia**. O texto, mais curto e incisivo, menos detalhista e mais alusivo – porque remonta a dois outros anteriores, que AC citará ao final de sua tréplica⁴¹, começa por reforçar a já dita desmemória de Gullar como crítico e terminar por afirmar que o neoconcretismo não passou de invenção – factóide, diz AC – oriundo da vaidade/vontade de poder de Gullar, tentativa frustrada, segundo AC, pois ambos os projetos são convergentes. Ademais, AC usa o teste da posteridade – afirmando que o “denominador comum é irrecusável. Os princípios da arte concreta são trans-suburbanos e transnacionais. A poesia neoconcreta não deu em nada e foi logo trocada pelo “violão de rua”. A concreta vingou, aqui e lá fora, para escarmento do neodiluidor”:

O que Gullar queria era tomar o poder. Criou um factóide, apondo-lhe um “neo” e incitando uns contra os outros. Fórmula publicitária: os “paulistas” eram cerebrais e desumanos, os “cariocas”, sentimentais e calóricos. Dos dois lados havia cariocas, paulistas e estrangeiros e até falsos cariocas... Os arquivistas gostaram. (...) Natos e neonatos estavam juntos na mostra que Max Bill organizou em 1960 em Zurique, sob o título “KONKRETE KUNST (ARTE CONCRETA)”. Estou para entender o horror à matemática das duras esculturas de Franz Weissman, dos “bichos” geométricos de Lygia Clark e dos metaesquemas de Hélio Oiticica, que ficou meu amigo e integrou meus poemas às suas obras dos anos 70. Há pouco, uma grande exposição em Madri, que inclui concretos e neoconcretos, sob o significativo título

⁴¹ Este é o final da tréplica de AC: “Quem quiser ler as nossas cartas off-Spaghettiland pode acessar o meu texto “Poesia Concreta: Memória e Desmemória” (1966) em uol.com.br/augustodecampos, poesiaconcreta.com ou issuu.com/augustodecampos/docs/memoria. A longa carta que enviei a pedido do jovem neossurrealista foi para lhe explicar um poema que ele não tinha repertório para entender. Deu trabalho. As mentiras sobre Oswald foram rebatidas nos meus artigos “Concretismo: Um Tantas Mentiras e Alguma Matemática” (revista “Arte Hoje”, nº 4, outubro de 1977) e “Gullar Barata Tonta” (O Globo, 22/12/86), issuu.com/augustodecampos/docs/gullar_baratatonta. Gullar leu e enfiou o violão de rua no saco. Confiado em que o leitor é mal informado ou não tem memória, volta ao crime, de orelhas roxas. Divirtam-se.”

"AMÉRICA FRIA - Abstração Geométrica na América Latina 1934-1973", mostra que a arte geométrica teve representantes em vários países da América Latina. O denominador comum é irrecusável. Os princípios da arte concreta são trans-suburbanos e transnacionais. A poesia neoconcreta não deu em nada e foi logo trocada pelo "violão de rua". A concreta vingou, aqui e lá fora, para escarmento do neodiluidor. (CAMPOS, A; 2011)

Com essa declaração de vitória – a poesia concreta vingou, aqui e é fora enquanto a neoconcreta foi trocada pelo violão de rua – AC ruma para a conclusão de sua tréplica, salientando que Gullar tem reconhecimento e mérito em sua poesia, mas não se contenta, querendo reescrever uma memória em que ele viesse primeiro:

Gullar embolsa prêmios acadêmicos. Tem o seu público. Sua poesia é de bom nível, embora não tão boa quanto supõe. Nunca foi tão demagógica e previsível. E toda vez que ele se mira no espelho mágico da Spaghettilândia para perguntar quem veio primeiro, uma imagem familiar lhe responde: OS CONCRETOS, OS CONCRETOS... Mas há quem o superestime, perdoando ao poeta a incoerência e os deslizes facilitários, e ao homem a incontrolável vaidade, o fútil vira-casaca. Devia estar saciado. A gula não deixa. (CAMPOS, A; 2011)

Sobre Oswald, cita dois artigos (um de 1977 e outro de 1986) e termina por afirmar: "Gullar leu e enfiou o violão de rua no saco. Confiado em que o leitor é mal informado ou não tem memória, volta ao crime, de orelhas roxas. Divirtam-se."

Nessa mesma edição, lado a lado com a tréplica de AC, a Folha publica texto de Fabio Victor, "Concretos armados", além de uma "linha do tempo" para poder situar o leitor e preparar caminho para a edição especial de domingo, publicada em 14 de agosto, acerca da disputa em curso. Em sua coluna, Victor recorre a críticos e poetas para mensurar o impacto ou mesmo a significância da polêmica em curso, opinião, aliás, que é já indicada no subtítulo da coluna: "Intelectuais acham irrelevante novo capítulo da velha disputa entre Augusto de Campos e Ferreira Gullar", "querela incompatível com a grandeza intelectual de ambos", lê-se no primeiro parágrafo. Após breve contextualização, Victor procede a citar as opiniões dos intelectuais consultados. Inicia por Silvano Santiago:

"Para ser cruel, acho que [a polêmica] é falta de assunto. O pior é que é por causa do Oswald, que não é tão decisivo na obra de um nem de outro. É um debate artificial", opina o escritor e crítico Silvano Santiago. "Não é uma questão teórica nova que está sendo colocada, mas quem são os meus amigos e quem são os seus, o que cada um pensa do outro. Não é o que se espera dos dois possíveis maiores poetas brasileiros vivos", completa. (SANTIAGO *apud* VICTOR, 2011)

Santiago é categórico: falta de assunto, nenhuma questão teórica nova, debate artificial, tema irrelevante – Oswald e seu papel na obra de ambos. Não há como discordar de

Santiago a respeito da novidade do tema ou mesmo da argumentação usada por ambos – AC, por exemplo, demonstra saturação, ira, enfado em suas réplicas e trélicas – há algo do dito e esmiuçado que impera pelos ensaios. Contudo, alegar que o papel de Oswald é irrelevante na obra de ambos ou mesmo se recusar a pensar o papel que o retorno dessa disputa/controvérsia desempenha em termos de reavaliação dos projetos literários e historiográficos de ambos é desmerecer a relevância destes e a ferida que esta busca pela primeiridade expõe a nu, mostrando como a questão da angústia da influência, que o conceito de antropofagia se propõe retrabalhar já na década de 20-30, ainda se depara com certa aporia em termos críticos – embora, argumentemos, a prática e o projeto tradutórios do movimento de poesia concreta sejam uma resposta a esta questão e uma reapropriação da antropofagia oswaldiana.

Seguindo, Victor cita mais três intelectuais, com suas devidas credenciais, na mesma linha de Santiago:

Para o crítico Antonio Carlos Secchin, professor da UFRJ e acadêmico da ABL, "a celeuma deveria ter sido encerrada, porque o que interessa é a obra, e não esses detalhes -quem disse, quem viu, quem falou-, isso aí se dilui na poeira da história, não é muito relevante". O poeta e professor da USP Alcides Villaça vê a disputa como sintoma de "pobreza intelectual". "Não tem debate nenhum, é fogo de artifício, diz que diz. Eles jogam lenha na fogueira. Se voltam a brigar, é porque gostam." O poeta, tradutor e ensaísta Nelson Ascher associa a briga ao conceito freudiano de "narcisismo das pequenas diferenças", pois considera que Augusto e Gullar têm muito mais semelhanças do que discordâncias. "Muito mais importante do que quem sacou Oswald antes é que Oswald entrou para o panteão -e graças também a eles todos. Essa briga só torna Oswald mais importante." Mas Ascher vê tudo como estímulo para os octogenários Gullar e Augusto: "Esse quezinho de truculência deve fazer bem à circulação, pra se sentirem jovens e ativos". (VICTOR, 2011)

Victor ainda argumenta que nesta edição seria publicada a tréplica de AC mas não a de Gullar, que havia recusado a oferta para encerrar a polêmica – “Não vou sequer ler esse artigo e nem vou responder a ele”, disse Gullar”.

Em 14 de agosto de 2011, a **Folha** publica uma seção especial na **Ilustríssima** (a de número 2, para ser mais precisa), para recuperar, contextualizar e discutir a polêmica em curso entre Gullar e Campos. O título era o seguinte: “A cereja (neo)concreta do bolo: as rugas emplumadas de Gullar e Campos Pág. 3”. Desta, consta a coluna de domingo “Rififi pós-concreto: Augusto de Campos, Ferreira Gullar e a reinvenção das tradições”, assinada por Flávio Moura, que se propõe a fazer um histórico, digamos assim, da “refrega” em questão, ligando-a ao rompimento anterior entre Campos e Gullar que havia resultado na criação do neo-concretismo – isto é, recuperar a memória da disputa/controvérsia em curso para os leitores jovens do periódico acerca de uma “uma disputa central na cultura brasileira”.

O tom com que a polêmica será tratada pelo colunista é dado de saída pelo título – ríffifi, afinal, no coloquial, significa “confusão, tumulto, briga; rolo”. Parece-nos que, de fato, o episódio de agora só é lido a luz da longa história dessa polêmica, como curiosidade matizada de certa comicidade: dois eminentes poetas ainda a discutir os tempos idos e tentar demarcar a partir de qual movimento a historiografia da literatura brasileira se reconfigura.

Após parágrafo em que contextualiza a coluna de Gullar que origina esse outro *round* da polêmica Gullar/Augusto de Campos, bem como listas as réplicas e tréplicas, Moura volta a narrativa mítica da ruptura em 1957 e 1959, culminando na fundação do grupo neoconcreto, sobre o qual Moura afirma: “O grupo desempenhou papel determinante na arte contemporânea, mas boa parte do pioneirismo que lhe é atribuído tem a ver com a disposição de Gullar em construir em torno de si uma aura de vanguarda e singularidade.” Na próxima seção intitulada “líder”, Moura ressalta o papel de Gullar frente ao grupo neo-concreto, como teórico e intérprete:

Tanto em “Experiência Neoconcreta” (2007) como em “Etapas da Arte Contemporânea” (1998), coletânea de artigos escritos entre 1959 e 1960, ficam nítidas suas estratégias de liderança. Vistos à luz das brigas recentes, ganham novo sentido. Identificar neles o ímpeto revisionista ou belicoso de Gullar é uma forma de redimensionar o papel do grupo de que fez parte. “Experiência Neoconcreta” [Cosac Naify, 162 págs., R\$ 79] pretende ser a palavra final sobre o significado do grupo sob a ótica de seu líder – traz um ensaio inédito, o manifesto e reproduções de obras do período. O livro procura transformar o neoconcretismo num emblema e consolidá-lo como marco fundador da arte contemporânea no Brasil. A tese é a seguinte: “O movimento neoconcreto, cuja primeira mostra se realizou em março de 1959, deu o passo adiante que a vanguarda construtiva europeia evitara dar”, escreve Gullar. (MOURA, 2011)

Retomando o discurso de Gullar, reeditado em 2008 em livro intitulado **Experiência Neoconcreta**: momento-limite da arte, Moura aponta a crítica de Gullar não somente ao movimento de poesia concreta brasileiro, mas à “vanguarda construtiva europeia” e, conseqüentemente, o redimensionamento proposto por Gullar quanto ao papel que o neoconcretismo desempenhou não somente no contexto literário-artístico brasileiro, mas no das artes em geral – está no título, afinal, “momento-limite da arte” – destacando o tom de Gullar e aproximando-o ao dos concretos, citado no início de sua coluna:

Vê-se de saída o tamanho da ambição: os passos iniciados pelo cubismo, por Maliêvitch (1878-1935) e Mondrian (1872-1944), culminaram nos jovens reunidos em torno daquele grupo no fim dos anos 1950, no Rio de Janeiro. Hipérboles dessa ordem dão o tom do livro do início ao fim. O autor reivindica para seu grupo o mesmo estatuto na história da arte que se confere ao cubismo e ao construtivismo russo. (MOURA, 2011)

Moura então se propõe a discutir as duas obras revisionistas de Gullar, destacando como o poeta se coloca como o precursor e influenciador dos demais trabalhos do grupo neo-concreto:

Nada contra a afirmação de que o conceito de participação do espectador na obra tornou-se um traço que distingue a arte neoconcreta -e que o papel de Gullar como formulador desse conceito é central. Mas reivindicar o protagonismo a seus livros e não aos trabalhos diletos do grupo, como os de Lygia Clark ou Hélio Oiticica, é um passo mais ousado. "Como os livros-poema nunca foram editados e, em 1961, afastei-me do grupo, dando outro rumo a meu trabalho poético, a verdadeira origem disso foi naturalmente atribuída a outros artistas neoconcretos, sem que se perguntasse como surgiu", escreve Gullar. (MOURA, 2011)

Prosseguindo em sua análise a respeito das obras revisionistas de Gullar, Moura chama a atenção para o procedimento minucioso de Gullar na construção do mito de fundação do movimento neo-concreto, procedimento não muito diferente dos concretos, diga-se de passagem, conclusão a que chega após essa avaliação das duas obras de Gullar citadas⁴²:

Ao longo de mais de um ano, o crítico dedicou-se à tarefa de construir uma narrativa sobre a história da arte que já tinha ponto de chegada definido desde o começo. Não é casual que sua maneira de explicar cada movimento esteja orientada pela busca do que neles possa haver de comum com o esquema neoconcreto. No cubismo, por exemplo, Gullar vai buscar os elementos capazes de atenuar o racionalismo e a dimensão cientificista. O autor que serve de referência para explicar os pintores cubistas é Merleau-Ponty (1908-61), justamente o teórico de que se vale para dar embasamento à reação neoconcreta. Não impressiona, pois, que os cubistas apresentados por Gullar sejam neoconcretos "avant la lettre". A virtude reivindicada para o grupo de jovens do Rio de Janeiro no que diz respeito ao rompimento com padrões estabelecidos de construção não fica longe da que é atribuída a Picasso e seus pares. As teses de ambos os livros são muito semelhantes. No primeiro, há um crítico jovem e habilidoso a trilhar um caminho de liderança. No segundo, de 2007, um poeta consagrado que percebe em retrospecto a importância histórica do grupo de que participou e carrega nas tintas ao reivindicar seu quinhão nesse enredo. Em ambos os casos, o resultado é uma glorificação do grupo neoconcreto que soa anedótica quando vista longe do contexto em que foi produzida. (MOURA, 2011)

Logo, podemos deduzir, o que está em jogo são menos as distinções formais ou mesmo os projetos crítico-pedagógico-artísticos dos movimentos em questão e de seus representantes que uma narrativa historiográfica e a concordância quanto ao seu ponto de convergência em termos de chegada teleológica: quais são os precursores, a linhagem, a paideuma aos quais se

⁴² Segundo Moura, "O interesse da polêmica em curso é este: ela põe a nu uma disputa latente que ajuda a explicar boa parte das divergências que passaram para a história da arte como meras distinções formais. É claro que o mesmo procedimento é evidente na teoria da poesia concreta. Ninguém mais do que os concretistas foi capaz de reescrever a história da literatura para se colocar como herdeiro de uma tradição reinventada.". Mais adiante, citando Schwarz, Moura complementa: "Como afirmou certa vez o crítico Roberto Schwarz, em polêmica com o mesmo Augusto de Campos nas páginas do Folhetim, em 1985: 'O próprio grupo concretista oferece uma ampla literatura ensaística, erudita e militante, em que se explica o sentido revolucionário de seu trabalho, com precursores nacionais e estrangeiros'." (MOURA, 2011)

filiam esses modernos em querela. De fato, essa é em parte a conclusão melancólica desse episódio, nas palavras de Moura – melancólica porque ridicularizada:

A briga em torno de Oswald só existe porque ele foi posto no panteão dos precursores do concretismo pelos próprios concretos, que operaram igual procedimento com figuras menos conhecidas, como Sousândrade. Essa história, contudo, já é mais conhecida. É bem parecida a plumagem de Ferreira Gullar e Augusto de Campos. Não é à toa que ainda encontrem energia para se bicar. (MOURA, 2011)

Chama-nos a atenção o fato de que a disputa entre os autores, que durou quase dois meses, é resumida ao parágrafo final acima transcrito da coluna de Moura, e que o papel atribuído a Oswald de Andrade é circunstancial e, de fato, territorial: como autor eleito pela paideuma concreta, ele não poderia/deveria figurar dentre as escolhas neo-concretas, diz-nos Moura, e essa lógica do “brinquedo é meu, eu vi primeiro” norteia parte da polêmica entre Campos e Gullar. Tal conclusão não nos parece fazer jus ao papel de Oswald e do conceito de antropofagia, se não no momento da polêmica inicial, no final dos anos 1950, e nem nos 1970, a partir da década de 1980, quando o projeto concretista se põe a caminho diluído em seu projeto tradutório, como analisaremos no capítulo a seguir.

Se levarmos em conta a classificação proposta por Dascal, apresentada logo no início deste capítulo, quanto às trocas polêmicas em geral, poderíamos delinear algumas considerações no que tange às trocas polêmicas entre AC e Gullar. Primeiramente, se considerarmos os movimentos e estratégias argumentativos apresentados pelos polêmicos em questão, perceberemos que estes não se encaixam no padrão da discussão – afinal, ambos partem do pressuposto de que o “interlocutor” age de má-fé e distorce sua versão dos fatos, não havendo, portanto, de fato, preocupação em se chegar a verdade juntos por meio da eliminação do erro – proposta da discussão, como aponta Dascal.

A preocupação, de fato, volta-se para audiência, a plateia que acompanha – embevecida ou não – as trocas polêmicas entre os interlocutores e em convencê-la, ganhá-la. A disputa, então, ganha ares de controvérsia, eternamente ressuscitada – essas trocas entre Gullar e AC tem se estendido por cerca de 5 décadas, ressurgindo, via imprensa, e é vital novamente chamar a atenção para o papel da imprensa, sua configuração, isto é questões como layout, gêneros textuais, público leitor – em busca do público e de seu veredito sobre o campeão.

Analisando esse último *round*, e o próprio reconhecimento de Campos, poderíamos nomear Gullar como campeão – seu tom leve, a estratégia pela argumentação menos agressiva

e mais insidiosa, estabelece um padrão de senhor bem humorado a rememorar proustianamente certos eventos. Para o leitor que não acompanhou o escalar dessa controvérsia, a agressividade de Campos, fruto de sua impaciência para com o interlocutor que, segundo ele, tem má fé e má memória, tem peso negativo, se comparada à leveza de Gullar. Dito de outro modo, a estratégia argumentativa de Campos faz sentido para um leitor que tenha acompanhado essa controvérsia, habilitado para entender sua irritação com o seu interlocutor e de lembrar que os argumentos e a polêmica são já antigos e deveriam, se houvesse boa fé por parte dos interlocutores, ter sido resolvida. Ademais, AC opta por uma escrita cifrada, curta, alusiva a seus textos e argumentos anteriores, aos quais ele remete o leitor. Um leitor cuidadoso poderia, portanto, resgatar o diálogo aludido, mas não nos parece que essa estratégia seja a mais eficiente em termos de convencimento do jovem público leitor que se encontra aparte do meio intelectual paulista-uspiano. Parece-nos, portanto, que ambos os interlocutores – se bem que, na concepção de Foucault, como mencionada no início deste capítulo, eles não o sejam, visto que não dialogam consigo mas apesar de si e mirando o outro – dirigem-se a públicos bem distintos: Campos, para aquele leitor que os acompanha ou aquele jovem que irá seguir a trilha de textos que ele semeia em seus textos; Gullar, para aquele leitor jovem, principalmente, sem memória, ou com má memória, ou mesmo aquele para quem a leveza da escrita e do argumento seja ponto capital de convencimento- em terra de homem cordial, essa estratégia, talvez, seja mais efetiva para com esse público. Aguardemos os desdobramentos.

4 “DA TRADUÇÃO COMO CRIAÇÃO E COMO CRÍTICA”

Antes de nos determos mais detalhadamente na tradução de AC das obras de Cummings, é pertinente olharmos mais de perto de que modo tanto o projeto quanto a posição e prática tradutória de HC se desenvolve, atestando duas fases distintas: uma primeira, embasada em R. Jakobson e seu seminal texto “Aspectos linguísticos da tradução” (2004), originalmente publicado em 1959, assim como em Max Bense e Fabri, um momento que podemos nomear de virada linguística, em que o teórico-tradutor busca pensar nas operações linguísticas que a tradução opera, a transcrição aliás, em termos de compensação – as perdas e ganhos dos textos/traduições no processo de transcrição; em um segundo momento, de ordem epistemológico-linguística, o autor põe em xeque o próprio conceito de língua e linguagem, recorrendo a Derrida e Benjamin, operando, então, uma transmutação conceitual: transcrição antropofagiza-se, digamos assim, e há uma virada de ordem epistêmica, passando de transcrição à transluciferação: operando a e na diferença, o poeta-crítico-tradutor não mais busca aquela volta ao jardim do Éden e sua nomeação absoluta – a língua pura – mas opera a diferença babélica, luciferina, no jogo das línguas – transluciferação de textos e línguas, potencializando-se a diferença inscrita na linguagem.

Dito de outro modo, para se analisar as tradições levadas a cabo pelos Campos, mais especificamente o corpus escolhido nesse texto, a saber, a seleção de poemas de Cummings⁴³ apresentada por Augusto de Campos em momentos distintos e que se ampliou até chegar ao livro **Poem(a)s**, primeira edição publicado em 1999, 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; “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

⁴³ A grafia do nome de Cummings tem sido um dos motivos de debate entre críticos e tradutores. Devido a sua assinatura sempre em minúsculas e a sua grafia de termos em minúsculas, ao invés de maiúsculas, como pede a norma padrão para casos como o pronome *I*, tem levado vários de seus críticos e tradutores a optar pela grafia também em minúsculas – e. e. cummings. Contudo, alguns críticos optam pela forma padrão – E. E. Cummings – de modo a diferenciara figura autoral do escritor. Procuraremos, nesse capítulo, seguir essa distinção e, obviamente, a grafia original das citações e títulos.

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, 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, donde, 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, da 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, H; 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, H; 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 eleger, essa sendo a função e a implicação ética do poeta frente aos seus.

Após empreender defesa apaixonada de Odorico Mendes, tradutor de Homero, vilipendiado por seus contemporâneos finisseculares, com base nos preceitos poundianos do *criticism by translation*, defesa esta que se afigura, argumentativamente, como uma antecipação da defesa do movimento de poesia concreta em sua empreitada crítica e tradutória, HC chega aos poetas concretos:

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, H; 2006, p. 42)

Este trecho deixa claro 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 por 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 intelecção e, através dele, uma operação crítica ao vivo. Que disso tudo nasça uma pedagogia, não morta e obsoleta, em pose de contrição e defunção, 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 exibir 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, H; 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 Paz e 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, isto é, como transposição criativa. Não por acaso, é sob esta pauta, isto é, a partir do horizonte configurado nesse ensaio, que a tradução de Cummings por parte de Augusto de Campos se dá, como veremos na próxima seção deste capítulo.

“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 de empréstimo 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, como discutido no capítulo anterior, é o tom, estratégia argumentativa, incorporada a *poiesis* concretista. De saída, o autor aborda a questão do nacional *versus* universal, apontada por Candido em sua obra como a grande questão a nortear a literatura brasileira, argumentando como, de fato, esse diálogo é que abre as possibilidades a que uma literatura ou cultura, mesmo que provenientes de uma nação tida como subdesenvolvida, possa ser “de vanguarda”, inovadora, justamente pelo movimento dialético e não de espelhamento que questões culturais, econômicas e sociais mantêm – para embasar este ponto, refere-se a Engels e Marx e a crítica por eles empreendida no que se refere a divisão do trabalho – concluindo, como pressuposto argumentativo de saída, que uma economia subdesenvolvida não está fadada, portanto, a produzir uma literatura subdesenvolvida, derivada, de segunda linha.

Seguindo o raciocínio, HC cita Paz e seu ensaio, discutido no primeiro capítulo, em que este põe em evidência o descabimento de se aplicar um adjetivo proveniente da área econômica – subdesenvolvido(a) – para qualificar uma literatura/cultura: subdesenvolvido, enfatiza Paz, é um eufemismo para atrasado, e só faz sentido na lógica colonial em que as nações metrópoles “saem” na frente e as ex-colônias, portanto, estão sempre “atrasadas” – lógica que vê o tempo de modo teleológico, lógica do progresso, que transforma, na equação final, a diferença em desigualdade. É interessante analisar o movimento argumentativo do texto e pensar como o diálogo encetado com a América Latina na obra dos integrantes do movimento de poesia concreta, especialmente com Paz e outros autores latino-americanos,

que se voltam para essa busca de uma identidade de resistência frente à metrópole – e a encontram no Barroco – permite, então, voltar a Oswald de Andrade e reler 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 “transvalorização”: 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, H; 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, portanto, mesmo em seu estado nascente, no poema-minuto oswaldiano, temos já o que HC denomina de “um elemento crítico” ausente ainda nas vanguardas quando elas se colocam a ler a América Latina e o Brasil – ainda na chave do registro pitoresco e exótico. 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 “fendu” 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, H; 2004, p. 235)

A partir desta introdução, o ensaio, publicado em 1981, adiantará várias das questões e críticas postas em “O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos”, publicado somente em 1989. 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 – é preciso ter em mente, afinal, que esta é uma das críticas postas a Candido, que vê a literatura brasileira como um ramo, galho, da literatura portuguesa, transplantado para terras brasileiras – ao qual ele se opõe e propõe um “nacionalismo modal, diferencial”. Partindo da crítica derrideana dessa concepção teleológica e logocêntrica fundada em uma mística da presença que prevê em algum momento a chegada, a *parousía*, desse espírito transplantado, plenamente desenvolvido, em seu ápice: o nacional e seu caráter típico. Frente a esse nacionalismo ontológico, o autor propõe

o nacionalismo como movimento dialógico da diferença (e não como união platônica da origem e rasoura acomodatória do mesmo): 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 tautológica do homogêneo. Uma recusa da metáfora substancialista da evolução natural, gradualista, harmoniosa. Uma nova idéia de tradição (antitradição), a operar como contravolução, como contracorrente oposta ao cânon prestigiado e glorioso (CAMPOS, H; 2004, p. 237)

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 crítica às historiografias de Antonio Candido (**Formação da Literatura Brasileira**, 1959) e Afranio Coutinho (**Introdução à literatura no Brasil**, 1959; **Conceito de literatura brasileira**, 1960; **A tradição afortunada**, 1968) é feita logo em seguida, apontando como ambas endossam os dois modelos de leitura propostos pela historiografia brasileira, sendo o primeiro disfórico e o segundo eufórico:

O primeiro, economizando operacionalmente o Barroco, por um argumento de ordem sociológica (ausência de produção impressa e de público) e individuando no Arcadismo pré-romântico o “momento formativo” inaugural; montado, com a elegância e a coerência interna de um construto matemático, sobre o esquema da transmissão de mensagens referenciais (temático-nativistas); privilegiando, no processo, a função comunicativa e a emocional (exteriorizadora de “veleidades profundas”) da linguagem e, por extensão, da literatura; alimentando, porém, por outro lado, certo ceticismo irônico quanto à arbitrariedade do gesto crítico de objetivação interpretativa e à rentabilidade estética do modelo assim construído (nesse sentido, *disfórico*). O segundo, capaz de resgatar o Barroco brasileiro, sem maiores contrangimentos nem discutíveis inibições metodológicas, pelos critérios da crítica estilístico-periodológica em que se molda, lato sensu (neste resgate importantíssimo reside seu mérito principal); voltando-se para a reconstrução de uma tradição supostamente “afortunada”: uma escala evolutiva-ascensional (não sem resquícios “ufanistas”), na qual o Barroco se integra naturalmente, como despontar auroral; menos preocupado com a definição rigorosa de seu modelo

semiológico de leitura que parece depender antes da própria *fortuna*, axiomáticamente declarada como tal, dessa *tradição* (por esta razão, chamei-o *eufórico*). Ambos, porém, empenhados no mesmo esforço *parousíaco* (...): a constituição do espírito (ou consciência) nacional, Machado de Assis como terminus ad quem do roteiro ontológico, como culminação nos dois casos. (CAMPOS, H; 2004, p. 238-239).

Em comum, aponta HC, a leitura linear, teleológica, da constituição da literatura brasileira, primeiro como literatura – isto é, produto estético – e, segundo, como brasileira, isto é, representativa de um caráter/espírito nacional, questão avidamente proposta e respondida pelo Romantismo e seus artistas e incisivamente problematizada pelo modernismo e, em um segundo momento, pelo antropofagismo – esse tropos recorrente na cultura brasileira. A essa leitura, HC contrapõe-se, apresentando o Barroco – não como “aurora inaugural” de uma literatura ainda a se formar, nem como “manifestação literária”, incipiente porque não geradora de ressonância, ecos, impactos em uma tradição a se formar – mas como prova de que a literatura brasileira nasce, já, formada, adulta, pronta:

Direi que o Barroco, para nós, é a não-origem, porque é a não-infância. Nossas literaturas, emergindo com o Barroco, não tiveram infância (infans: o que não fala). Nunca foram afásicas. Já nasceram adultas (como certos heróis mitológicos) e falando um código universal extremamente elaborado: o código retórico barroco (com sobrevivências tardomedievais e renascentistas, decantadas já, no caso brasileiro, pelo maneirismo camoniano, este último, aliás, estilisticamente influente em Góngora). Articular-se com a diferença em relação a essa panóplia de *universalía*, eis o nosso “nascer” como literatura: uma sorte de partenogênese sem ovo ontológico (vale dizer: a diferença como origem ou o ovo de Colombo...). (CAMPOS, H; 2004, p. 239-240)

Para embasar esse argumento a respeito do Barroco como código universal extremamente elaborado e propiciador do discurso da diferença, Campos busca Benjamin em seu trabalho sobre o tema, ressaltando que o filósofo caracterizara o Barroco principalmente como um dizer alternativo, simbólico, em que, “no limite, qualquer coisa poderia simbolizar qualquer coisa”. Logo, conclui, “a ‘corrente alterna’ do Barroco Basílico era um duplo dizer do outro como diferença: dizer um código de alteridades e dizê-lo em condição alterada”. (p. 241). Nesta leitura até certo ponto anacrônica, Gregório de Matos é relido como nosso primeiro antropófago crítico-tradutor, pai-precursor da diferença que irá culminar no movimento de poesia concreta (este é o movimento argumentado, o lance de dados, sendo preparado): “Gregório é já o nosso primeiro antropófago, como o viu Augusto de Campos (‘o primeiro antropófago experimental da nossa poesia’), num instigante estudo-poema de 1974. O nosso primeiro transculturador (...)” (p. 242). Clamar Gregório de Matos e o Barroco como parte e mesmo início desta tradição da diferença é, portanto, a estratégia argumentativa a

delinear a constelação literária a qual o movimento de poesia concreta pertence, uma constelação que se desenha como uma antitradução, a ler os vãos e os interstícios – de textos, traduções, críticas, historiografias, antinormativa, feita de “lances” e “relances”

De Gregório a Sousândrade: do “Boca do Inferno” da Bahia barroca ao Romântico maranhense “maudit”, cantor de O inferno de Wall Street (1870). De Gregório a Sousândrade e deste a Oswald (...). De Oswald a Drummond e Murilo. De todos eles a João Cabral de Melo Neto, engenheiro de estruturas “mondrianescas”. Um outro desenho. Uma outra constelação. O antidiscurso geometrizando a proliferação barroca. O padre Vieira e Mallarmé: ambos enxadristas da linguagem, ambos “syntaxiers”. (CAMPOS, H; 2004, p. 245)

A esse primeiro desenho, da constelação a qual pertence à poesia concreta – “a poesia concreta representa o momento de sincronia absoluta da literatura brasileira”⁴⁴, 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 carnavalizada 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 renunciado 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

⁴⁴ Em outro momento, outro desenho da constelação, Haroldo de Campos afirma: “A poesia concreta, brasileira, pensou uma nova poética, nacional e universal. Um planetário de ‘signos em rotação’, cujos pontos-eventos chamavam-se (quais índices topográficos) Mallarmé, Joycem Apollinaire, Pound, cummings, ou Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto e, mais para trás, retrospectivamente, Sousândrade – o Sousândrade redescoberto e reavaliado do vertiginoso Inferno ideogrâmico da Bolsa de Nova Iorque (...)” (p. 247)

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, 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 capítulo, procurou-se 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 de Cummings levadas a cabo por Augusto de Campos no quadro esboçado, de modo a reelaborar, portanto, o papel da tradução e avaliar se o projeto de AC segue esse percurso e vai em direção ao repensar do papel do movimento de poesia concreta na literatura e historiografia brasileira.

No artigo “Traduzindo Haroldo”⁴⁵ (2011), Evando Nascimento também aponta como o conceito de tradução é reelaborado ao longo da obra de Haroldo de Campos. A tese do artigo pode ser resumida nestre trecho:

Pretendo expor minimamente como o que Haroldo de Campos chamou de transcrição, inspirado entre outras coisas na “transposição criativa” de Jakobson, se baseia nessa resistência comunicacional como desafio à tradução. A hipótese que levantaria é a de que, para o poeta paulista, só interessava traduzir o aparentemente intraduzível, como um pensador das línguas e das linguagens que desejava dar conta teórica, crítica e inventivamente do fundamento mesmo da comunicação: a quase impossível operação tradutória. Ao tentar traduzir o intraduzível, Haroldo praticava e teorizava acerca do funcionamento linguístico e do funcionamento da criação ou da invenção em geral. (NASCIMENTO, 2011, p. 27)

Traduzir o aparentemente intraduzível, aliás, pode ser tomado como princípio guia das tentativas tradutórias dos Campos, particularmente das de AC no que tange à obra de Cummings. Esse princípio, aliás, põem em pauta as grandes questões referentes à tradução – como prática, como área de conhecimento, como teoria de ordem linguístico-semiótica, como instância privilegiada para o exercício da interpretação e da crítica – quando esta se volta ao texto literário, mais precisamente à poesia, o da traduzibilidade desta e, nesta (im)possível

⁴⁵ In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.19, 2011. Esta edição teve como tema “Poesia e tradução”. Penso ser sintomático que haja este artigo sobre Haroldo em um número dedicado a questão da relação entre poesia e tradução. Além deste, há, também, uma entrevista com Augusto de Campos, que será citada posteriormente.

traduzibilidade, o que de essencial, como diria Benjamin, deve e pode ser traduzido. 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. Nesta questão, portanto, a tradução afigura-se como pedra de toque da estratégia pedagógica concretista, pois, como ressalta Nascimento (2011):

a militância estética incide com vigor especial na tradução em sentido estrito, entendida sempre como atividade crítica, isto é, capaz de esclarecer e ajudar a difundir os textos que verte para a nossa língua. Pois um dos efeitos ambicionados pelo movimento paulista em seu auge era tornar a tradição literária um manancial inventivo que vinha desaguar no concretismo, fazendo de Mallarmé, Pound, Joyce e E. E. Cummings, entre outros, precursores das produções concretistas. Daí a necessidade de traduzi-los, para aprender com eles e, simultaneamente, legitimar a própria produção criativa. A tradução era, portanto, em última instância, um dispositivo de autodifusão, com todos os inúmeros equívocos e outros tantos acertos que isso pode implicar. Essa leitura interessada do passado literário era o que eles, inspirados em Pound e em Jakobson, nomeavam como poética sincrônica; nela, a diacronia estava a serviço do momento presente, e os autores da tradição literária só interessavam na medida em que serviam para iluminar os elementos da estética defendida pelo grupo. (NASCIMENTO, 2011, p. 26)

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.

Em “Readings of *Antropofagia* and Haroldo de Campos’ poetics of transcreation”, de Else Ribeiro Pires Vieira, artigo publicado no volume sobre Tradução Pós-colonial, editado por Bassnet e Trivedi (2002), a autora se propõe a acompanhar como o tropos da antropofagia é relido na/pela obra tradutória de HC e posto em circulação como conceito operador na cultura brasileira, acompanhando seu surgimento na década de 1920, com o manifesto oswaldiano como uma forma de resistência irreverente frente à questão da identidade nacional, e sua reemergência nas décadas de 1960 e 1980 como uma metáfora e filosofia cultural. Para tanto, Vieira inicia por traçar a relevância desse tropo no contexto brasileiro, chamando a atenção para o fato de que este corpo teórico tem sido largamente apropriado, engolido é o termo utilizado, mas não devidamente digerido, perdendo, no processo, parte de sua significância e complexidade. Segundo Vieira,

A antropofagia se desenvolveu como um experimentalismo especificamente nacional, uma poética da tradução, uma operação ideológica assim como um discurso crítico a teorizar a relação entre o Brasil e influências externas, gradualmente afastando-se das confrontações essencialistas em direção a uma apropriação bilateral de fontes e contaminação da univocalidade colonial/hegemonica. Por romper com visões dicotômicas de fonte e alvo, a Antropofagia e sua aplicação ao campo da tradução acarreta uma dimensão dialética dupla composta por elementos políticos; ela desloca a primazia da origem, reconfigura tanto doador quanto receptor de formas e prenuncia o papel de receptor como doador em seu próprio direito, pluralizando (in)fidelidade.⁴⁶ (VIEIRA, 2002, p. 95)

Em outras palavras, o argumento de Vieira postula que é preciso compreender a antropofagia como metáfora/conceito operador no contexto brasileiro – e ter em mente sua acepção de devoração amorosa – no qual desempenha papel estruturador de uma identidade polifônica e diferencial, para se compreender o impacto desta quando apropriada para uma *poiesis* crítica e tradutória. Para tanto, Vieira também acompanha a progressiva e recorrente nomeação que o ato de tradução sofre ao longo da trajetória haroldiana, enfatizando que o

⁴⁶ No original: “Antropofagia has developed into a very specific national experimentalism, a poetics of translation, an ideological operation as well as a critical discourse theorizing the relation between Brazil and external influences, increasingly moving away from essentialist confrontations towards a bilateral appropriation of sources and the contamination of colonial/hegemonic univocality. Disrupting dichotomous views of source and target, Antropofagia and its application to translation entails a double dialectical dimension with political ingredients; it unsettles the primacy of origin, recast both as donor and receiver of forms, and advances the role of the receiver as a giver in its own right, further pluralizing (in)fidelity.” (p. 95)

tropos antropofágico está lá operando também na estruturação conceitual do projeto tradutório de HC:

Tradução como “faze versos”, “reinvenção”, “projeto de recriação” (nos anos 1960), “transiluminação” e “transparadisação” (aflorando de sua tradução de Dante), como “transtextualização”, como “transcrição”, como “transluciferação” (originando de sua tradução do Fausto de Goethe), como “transhelenização” (de sua tradução da *Ilíada* de Homero), como “reorquestração poética” (de suas traduções da Bíblia da língua hebraica para língua portuguesa), como “reimaginação” (da sua transcrição de poesia clássica chinesa para o português) são alguns dos neologismos cunhados por Haroldo de Campos, que oferece uma poética vanguardista da tradução como revitalização textual enquanto aponta para a dimensão antropofágica de se nutrir do próprio texto que traduz para derivar sua metalinguagem. “Re” e “trans” são prefixos recorrentes que distanciam a tradução da verdade monológica e a direcionam para uma recriação transformativa da tradição herdada. Tradução é também teorizada como “uma desmemória parricida”. (VIEIRA, 2002, p. 96-97)⁴⁷

Essas sucessivas transcrições do ato tradutório na *poiesis* haroldiana apontam o que Vieira irá argumentar, ao longo do artigo, após breve retomada do surgimento da antropofagia como conceito cultural no contexto brasileiro, como o conceito ressurge na década de 1960, em uma espécie de reação ao rótulo terceiro-mundo e ao adjetivo subdesenvolvido, sendo retrabalhando por Haroldo de Campos – particularmente em seus textos **Oswald de Andrade** – *Trechos escolhidos* (1967), **Morfologia do Macunaíma** (1973), “Da Tradução como Criação e como Crítica” (1963) – “como uma operação crítica, poética e ideológica” (p. 106)

Em um terceiro momento, marcado pelo “Post-scriptum: transluciferações mefistifáusticas” a sua tradução de Goethe, essa incorporação conceitual da antropofagia no coração do projeto e prática tradutória do autor está completa. Neste texto, o diálogo com Benjamin, via “A tarefa do tradutor”, é claro: à tarefa angélica do tradutor, proposta por Benjamin – de recuperar a língua pura – HC opõe a tarefa luciferina, do canto paralelo,

⁴⁷ No original: “Translation as ‘verse making’, ‘reinvention’, a ‘project of recreation’ (in the 1960s), ‘translumination’ and ‘transparadisation’ (stemming from his translation of Dante), as ‘transtextualization’, as ‘transcreation’, as ‘transluciferation’ (stemming from his translation of Goethe’s Faust), as ‘transhelenization’ (as from his translation of the Iliad of Homer), as ‘poetic reorchestration’ (from his rendering of the Hebrew Bible into Brazilian Portuguese), as ‘reimagination’ (from his transcreation of classical Chinese poetry into Portuguese) are but some of the neologisms coined by Haroldo de Campos that offer a vanguardist poetics of translation as textual revitalization while pointing to the Anthropophagic dimension of feeding on the very text he is translating to derive his metalanguage. ‘Re’ and ‘trans’ are recurrent prefixes that locate translation at a remove from monological truth in the direction of a transformative recreation of inherited tradition. Translation is further theorized as ‘uma desmemória parricida’ / ‘a parricidal dis-memory’ (de Campos 1981a: 209). (VIEIRA, p. 96-97)”

paródico, que potencializa e amplifica a confusão babélica de textos em textos, vozes em vozes, uma plagiotropia.

Segundo Benjamin (2008), a “tarefa/renúncia” do tradutor é a de “encontrar na língua em que se está traduzindo aquela intenção por onde o eco do original pode ser ressuscitado”. (p. 35). Logo, continua ele,

a tradução não se encontra situada no próprio centro da floresta da língua, mas sim fora desta, e sem entrar nela a tradução invoca-a para aquele mesmo e único sítio onde o eco, através da própria ressonância da obra, pode transmitir-se a uma língua estranha. A intenção da tradução não é somente dirigida a finalidades diferentes mas difere já em si própria da intenção da obra original: enquanto a intenção da obra artística é ingênua, primária e plástica, a tradução norteia-se por uma intenção já derivada, derradeira mesmo e feita de idéias abstratas. O motivo principal de uma tal integração das diferentes línguas numa língua única e verdadeira da razão de ser à sua tarefa. (BENJAMIN, 2008, p. 35)

Uma tarefa ingrata, poderíamos dizer, sem solução, afirma Benjamin, pois se trata de pelo esforço amoroso e detalhista se imiscuir nas frestas e interstícios dessa Gestalt – ele usa a metáfora do vaso – para tentar reconstituir aquela intenção primeira, como eco, ressonância, moldando do material de ambas as línguas um objeto que possa evocar aquela língua pura, edênica, soterrada:

libertar na sua própria essa Língua pura que está desterrada no estrangeiro, e descativá-la da obra em que está presa enquanto a remodela e lhe dá forma: é essa a tarefa do tradutor. Por causa dessa Língua pura ele demole e remove as velharias obsoletas da sua língua e alarga-lhe as fronteiras. (BENJAMIN, 2008, p. 40)

Haroldo de Campos lê e dialoga com o texto de Benjamin a partir da figura do tradutor, angelizado em sua tarefa/renúncia:

A tradução, como a filosofia, não tem Musa [...]. E, no entanto, se ela não tem Musa, poder-se-ia dizer que tem um Anjo. De fato, no entender do próprio W. Benjamin, cabe à tradução uma função angelical, de portadora, de mensageira (compreendida esta na acepção etimológica do termo grego ángeles, do hebraico mal'akh): a tradução anuncia, para a língua do original, a miragem mallarmaica da língua pura. (CAMPOS, H; 1981, p. 179)

A essa miragem, contudo, contrapõe-se uma *poiesis* de outra ordem, demoníaca, luciferina em que o movimento é oblíquo, o do plágio, isto é o de uma plagiotropia, “minha concepção da operação tradutora como o capítulo por excelência de toda possível teoria literária (e literatura comparada nela fundada).” (CAMPOS, 2005, p. 76)

Contudo, como perceberemos na próxima seção, essa reconfiguração do conceito de tradução operado por HC no que tange à estruturação do projeto concretista, e no que tange ao papel da tradução e à tarefa do tradutor não parece ser endossado nem pela sua própria prática – alegam os críticos – nem pelas de Augusto de Campos, conforme analisaremos na próxima seção: o conceito de intraduzibilidade da informação estética e, logo, a prevalência do aspecto formal (visual e acústico) parece ter permanecido como norteador da posição e do projeto tradutório de ambos, em especial em textos em que a informação plástico-sonora se configura de forma mais explícita, em detrimento desta possibilidade de “transluciferar” os textos fonte e alvo, em um palimpsesto crítico-criativo.

4.1 Cummings: Um *study case*

Spring is like a perhaps hand
 (which comes carefully
 out of Nowhere)arranging
 a window,into which people look(while
 people stare
 arranging and changing placing
 carefully there a strange
 thing and a known thing here)and
 changing everything carefully
 spring is like a perhaps
 Hand in a window
 (carefully to
 and fro moving New and
 Old things,while
 people stare carefully
 moving a perhaps
 fraction of flower here placing
 an inch of air there)and
 without breaking anything.

“*Spring is like a perhaps hand*” foi o poema escolhido para compor o título de minha dissertação, E.E. Cummings: a ‘perhaps’ romantic, modernist, avant-gardist, defendida em junho de 2005 junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Inglês e Literatura Correspondente, da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da Profa. Dra. Maria Lúcia Milleo Martins. O título brinca com a questão da multifacetada recepção que a obra desse poeta suscitou ao longo dos mais de 40 anos em que produziu e publicou (o

escritor começa a publicar sistematicamente no início da década de 1920, e o segue fazendo até o início da década de 1960).

Uma das questões que mais me intrigou durante a feitura da dissertação foi a recepção crítica do poeta, isto é, como sua obra, durante esses cerca de 40 anos, passa de avant-garde à romântico-tardio-decadente à modernista, questão que se torna ainda mais intrigante pelo fato de vários críticos repetidamente apontarem que a obra poética de Cummings “não evoluía”, isto é, que o poeta trabalhava com as mesmas técnicas – espaço-tipográficas, por exemplo, inicialmente louvadas, mas posteriormente consideradas idiossincrasias – e temas.

Essa pequena narrativa, à guisa de introdução deste capítulo, tem como propósito mostrar como a questão da crítica já se delineava, imbricava, imiscuía em minha leitura/escrita, no percurso teórico-conceitual. E foi nesse caminhar pela recepção crítica de um poeta menor – com várias das implicações que tal termo pode suscitar – que o concretismo entrou no meu campo de referências.

O menor pode ser interpretado, por exemplo, a partir da noção de literatura menor de Deleuze e Guattari – que tomam para si tal denominação, pejorativa, e a subvertem, usando-a para falar, por exemplo, de Kafka e sua experiência de minar a língua alemã, em seu ensaio “Kafka – Por uma literatura menor”. Segundo os autores, literatura menor é “[a literatura] que uma minoria faz em uma língua maior” (1977, p.25). Nessa perspectiva, por sua técnica de implodir a linguagem via *tmese* – secção, corte (CAMPOS, 2011, p.13) na qual prefixos e sufixos são dispersos e rearranjados ao modo do latim e do grego, conforme nos informa Augusto de Campos em seu ensaio-prefácio “E. E. Cummings, sempre jovem” – penso Cummings, de fato, como um poeta menor: talvez porque ser poeta seja sempre trabalhar de modo a subverter uma língua maior – essa do dia-a-dia, automatizada. Nosso poeta trabalha a partir da sua língua, isto é, “de dentro”, estilhaçando-a – sintaxe, ortografia e verso – e abrindo espaço para o outro – no caso, essa tradição latina de certo modo deslocada em um mundo anglo-saxão no qual as referências clássicas, embora desejáveis, tornam-se objetos de veneração – totem – insígnias de poder mais que fontes vivificantes, potencialmente restauradoras/inovadoras para/de uma tradição poético-literária.

Por outro lado, não podemos nos esquecer que Cummings é também chamado, carinhosa e desdenhosamente, de poetinha, de poeta menor, o poeta que se subscreve “e. e. cummings”, o poeta das minúsculas – das letras minúsculas; do pequeno, minúsculo “i” (eu) em oposição ao normativo, egóico, “I”; das minúsculas cenas do cotidiano; dos minúsculos detalhes; das minúscias tipográficas e vocabulares – não há espaço para a prolixidade e para o grandioso em sua *poiesis*, pois não há mais lugar para o tom heróico-épico nesse mundo em

que eu só tenho pequenos, fragmentados “i”. Não há espaço para essa falácia desse unívoco, maiúsculo, “I” no mundo de Cummings, pois, afinal, esse “*small i/eye*” traz o jogo duplo e ambíguo: o olhar do poeta é o do detalhe, das pequenas coisas, esse olho pequeno, ou melhor, esse olhar o pequeno, exercício

Esse “menor” figura, também, na escolha do poeta em trabalhar com o essencial da linguagem justamente a partir do tido como não essencial sintaticamente, isto é, a partir dos termos acessórios e não dos ditos de “conteúdo”. Como diz Lionel Trilling, citado por Augusto de Campos (2001, p. 14), a respeito do poeta:

Ele foi capaz de encontrar mais e mais vida em mais e mais palavras. Aquelas partes da linguagem que todos considerávamos apenas ‘modificadoras’, ‘relativas’ ou ‘dependentes’ aprenderam com ele a ter uma existência plena e livre. É esse o caso de prefixos como “un-”, ou “non-”, ou sufixos como “-less”, “-ness” ou “-ly”, que se unem a outros vocábulos para criar novas palavras, por exemplo: “nonsun” (nãosol) ou “sunly” (solmente) ou “dreamlessnesses (semsonhidades). E de partículas como “a”, “un”, “self”, “much”, “when”, “if”, “am”, convertidas em substantivos. (CAMPOS, A; 2001, p. 14)

Augusto de Campos não dá seguimento, em seu ensaio, a análise dessa escolha do poeta pelo menor, do tido pelo consenso como acessório, como não-essencial na oração, isto é, dessa sistemática negação empreendida pelo poeta sobre o que e o como da poesia, que se expressa, inclusive, por meio das partículas e afixos escolhidos/preferenciais: “un-”, “non-”, “-less”. O não (“un-”, “non-”), a falta (“-less”), o abstrato (“-ness”) concretizado pela falta no significante: *dreamlessnesses*. Um poeta que subverte a ordem espaço-temporal da poesia propondo, via sintaxe, via ortografia, a descentralização e, logo, a disseminação, da palavra, do significante, do sentido. Um não-sentido, lógico e espacialmente falando. Uma opção pela desorientação, pelo se perder na página, na letra do texto.

Em outras palavras, a opção por Cummings – minha e dos poetas concretos, mais especificamente de Augusto de Campos (AC), em meio à consciente gestação de uma paideuma, isto é, de uma seleção de escritores-criadores que tem função pedagógica de nos ensinar, via técnica, como ler / escrever a partir do que se tem de melhor em termos de uma dita tradição – de ruptura, de inovação – literária diz da escolha por essa atração pelo menor figurada pelo foco na técnica minuciosa. Em Cummings, essa técnica é visivelmente exercida sobre o menor, sobre as próprias palavras, tomadas como matéria-prima, a serem decompostas e recompostas para se criar outros efeitos de significado, de luz e opacidade, isto é, cindidas de modo a lhes reestabelecer uma potencialidade, em sua raiz, que os afixos comuns acabam por limitar/obscurecer. Essa “tortografia” (2011, p. 25) segundo AC,

tem em mira efeitos construtivos de sinestesia do movimento e fisiognomia descritiva. Sob a aparência epidérmica de idiossincrasia e anarquismo, a tortografia cummingsiana é, paradoxalmente, a correção de uma ortografia inane para a poesia, de uma mortografia, ao mesmo tempo que uma das mais sérias tentativas de fazer funcionar dinamicamente o instrumento verbal, reduzindo a um mínimo – como nota Theodore Spencer – a distância entre experiência e expressão. (CAMPOS, A; 2011, p. 25)

O poeta menor o é, também, por tentar justamente trabalhar no menor espaço possível entre experiência e expressão, exíguo espaço que se dá entre o deslizamento de significante a significante. Cummings, por meio de sua tortografia, como bem aponta AC, consegue espacializar essa experiência do movimento.

Aliás, o próprio Cummings já deixa claro como essa dimensão da experiência lhe norteia a feitura, a escrita, em sua introdução a São 5 (IS 5), livro de poemas originalmente publicado em 1926. Essa introdução, não coincidentemente, é o primeiro texto a abrir o livro Poem(a)s, edição revista e ampliada de 2011, que retoma a anterior, de 1999, concebida para reunir todas as traduções efetuadas por AC da obra de Cummings e ampliá-la, de modo a cobrir as várias fases e publicações do poeta americano. Apesar de extensa, transcrevo-a por considerá-la fundamental pela compreensão do poeta sobre sua técnica, sobre o papel desta em sua produção e como essa concepção é justamente o que atrai e molda o olhar dos concretos sobre a obra de Cummings, assim como os seus trabalhos de tradução:

Na presunção de que minha técnica seja complicada ou original, ou ambas, os editores me solicitaram cortesmente que escrevesse uma introdução para este livro. Ao menos, a minha teoria da técnica, se é que tenho alguma, está muito longe de ser original, nem é uma teoria complicada. Posso exprimi-la em quinze palavras citando A Eterna Pergunta e Imortal Resposta do teatro burlesco, i. é: “Você bateria em uma mulher com uma criança? – Não, eu lhe bateria com um tijolo”. Como o comediante burlesco, sou extraordinariamente apegado àquela precisão que cria o movimento. Se o poeta é alguém, ele é alguém para quem as coisas feitas importam muito pouco – alguém que é obcecado pelo Fazer. Como todas as obsessões, a obsessão de Fazer tem suas desvantagens; por exemplo, meu único interesse em fazer dinheiro seria fazê-lo. Mas felizmente eu preferiria fazer quase tudo o mais, inclusive locomotivas e rosas. É com rosas e locomotivas (para não mencionar acrobatas primavera eletricidade Coney Island o 4 de Julho os olhos dos camundongos e as Cataratas do Niágara) que meus “poemas” competem. Eles também competem uns com os outros, com elefantes e com El Greco. A inelutável preocupação com O Verbo dá ao poeta uma vantagem sem preço: enquanto os não-fazedores devem contentar-se com o fato simplesmente irrecusável de que dois e dois são quatro, ele se compraz com uma verdade puramente irresistível (a ser encontrada, de forma sintética, no título deste volume). (CUMMINGS apud CAMPOS, A; 2011, p. 49)

“Como o comediante burlesco, sou extraordinariamente apegado àquela precisão que cria o movimento”. Esse movimento é emulado em parte pela criadora atomização das

palavras, referida por AC como “o delicado artesanato do poeta” (2011, p. 34), em artigo originalmente publicado como prefácio à segunda edição de sua empreitada tradutória de Cummings – **E. E. Cummings – 20 poem(a)s** (1979). Delicado, aliás, é um adjetivo relativamente estranho quando usado para qualificar a técnica cummingsiana e merece ser mais bem analisado. É, de fato, da perspectiva de poeta-tradutor que AC interpreta a técnica de Cummings, isto é, a partir da tradução desafiante/desafiadora que demanda atenção para o significante, para o material da poesia, para o menor. Logo, se, a princípio, a presença de Cummings em meio a heterogênea paideuma selecionada pelo movimento de poesia concreta via crítica e tradução causa espanto – afinal, Pound, Cummings e Joyce não “conversam”, digamos assim, em suas propostas e projetos literários (há que se apontar, inclusive, o que o próprio Cummings deixa claro nesse prefácio acima transcrito, “a minha teoria da técnica, se é que tenho alguma, está muito longe de ser original, nem é uma teoria complicada”, isto é, que a teorização ou pensar um projeto maior para a literatura não está contemplado em sua prática, visto que esta baseia e aponta especificamente para a dimensão do fazer – “É com rosas e locomotivas (para não mencionar acrobatas primavera eletricidade Coney Island o 4 de Julho os olhos dos camundongos e as Cataratas do Niágara) que meus “poemas” competem. Eles também competem uns com os outros, com elefantes e com El Greco.” – de que sua poesia se apresenta como “pura” *poiesis*, volta para/à si mesma ao mesmo tempo em que se recusa a ser contida e circunscrita em um campo textual, mas se estende para a/a partir da realidade circundante) – em um segundo momento, visto a partir da perspectiva do poeta-tradutor, essa opção dos Campos por esse poeta nos diz algo sobre sua proposta pedagógica que acaba por trazer ao leitor brasileiro um Cummings recortado, um outro Cummings, um Cummings muito diferente daquele visto pela crítica americana sua contemporânea.

Para pensar essa tradução de Cummings no Brasil estudaremos a segunda edição do livro *Poem(a)s e. e. cummings* (2011). Vimos argumentando ao longo do texto que AC – poeta, ensaísta e tradutor – condensaria em sua empreitada tradutória a *poiesis* concretista na qual a dimensão do fazer – *techné* – do *craft*/arte conflui e rompe as distinções entre gêneros literários: a crítica, o poema, a tradução, iniciando, junto com Haroldo de Campos, tradição tradutória que tem como mérito pensar o papel do tradutor e negar sua invisibilidade justamente por colocar em pauta o horizonte do tradutor, uma confluência de sua posição tradutória e de seu projeto de tradução, conceito tomado de empréstimo à teoria da recepção não por acaso: afinal, o tradutor é a convergência entre autor e leitor – do leitor, se não ideal, paranóico, que ilumina aquele outro texto, o dito original.

Essa dimensão de craft/artesanato, de *téchne*, do fazer, é realçada a partir da década de 1980 pela chamada Poética da tradução que tem em A. Berman e em H. Meschonnic seus dois nomes mais representativos. Nessa perspectiva, a tradução é encarada a partir de seu fazer – a tradução não é um dizer, mas um fazer, diz Meschonnic (2009), uma experiência-reflexão, nomeia Berman:

Assim é a tradução: experiência. Experiência das obras e do ser-obra, das línguas e do ser-língua. Experiência, ao mesmo tempo, dela mesma, da sua essência. Em outras palavras, no ato de traduzir está presente um certo saber, um saber *sui generis*. A tradução não é nem uma sublitteratura (como acreditava-se no século XVI), nem uma subcrítica (como acreditava-se no século XIX). Também não é uma linguística ou uma poética aplicadas (como acredita-se no século XX). A tradução é sujeito e objeto de um saber próprio. (BERMAN, 2013, p.23)

Em seu ensaio “Poética do traduzir, não tradutologia”, Meschonnic vem iluminar essa escolha em ressaltar a dimensão do fazer, *a poiesis*, que o traduzir demanda, em oposição a uma concepção de ordem teórica e/ou científica. Segundo o mesmo,

A poética do traduzir não é, pois, uma ciência em nenhum dos sentidos da palavra ciência. Precisamente porque ela é uma teoria crítica da ciência cada vez que ela se identifica com o saber, aquilo que Horkheimer chama de teoria tradicional, que mantém a sociedade tal como ela está, e eu acrescento: da teoria, tal como ela está. Trata-se aqui da teoria do signo e de seu paradigma dualista não apenas linguístico mas filosófico, teológico, social e político. A poética é uma teoria crítica no sentido de que ela busca articular numa teoria a linguagem, a história, o sujeito e a sociedade e recusa as regionalizações tradicionais, mas também no sentido de que ela se funda como uma teoria de historicidade radical da linguagem. A tradução desempenha aí um papel maior. É por isso que o empírico é o próprio terreno da luta contra o empirismo, porque esse último, com seu liberalismo aparente, sua honestidade aparente (as noções de fidelidade e transparência do tradutor) mascara o dogmatismo da referência somente à língua, dentro do desconhecimento do discurso; o dogmatismo da não-historicidade dentro do desconhecimento da historicidade do traduzir e do texto. (MESCHONNIC, 2009, p. 21-22)

Em **Poem(a)s**, publicado em 1999, Augusto de Campos reuniu 74 poemas, extraídos de diversas obras de e.e.cummings além de diversos ensaios sobre o autor, publicados na edições anteriores. Nesta versão, segue-se o procedimento adotado em **10 poemas**, **20 poem(a)s** e **40 poem(a)s** e nas edições anteriores: o poema original ocupa o lado esquerdo da página e sua transcrição o lado direito, isto é, estão lado a lado, conforme solicitado por Cummings desde os primeiros contatos com Augusto de Campos⁴⁸. Como as poesias não são

⁴⁸ Ao escrever para Cummings solicitando permissão para traduzir seus poemas, AC recebeu como parte da resposta de Cummings, exigindo que “depois ou antes ou – de preferência – ao lado de cada tradução fosse impresso o poema original”. (CAMPOS, A. 2011, p. 30).

tituladas – uma das marcas de Cummings – e se adota a convenção de tomar como título a primeira sentença de cada poema – opção interessante, mas nem sempre prática no caso de Cummings – opta-se por numerar cada um dos poemas, em ordem crescente, totalizando 74 nesta segunda edição. Numeram-se os poemas, mas não as páginas: no sumário, contudo, ao lado do número do poema, vem o convencionado primeiro verso da primeira estrofe e a página na qual se encontra – uma brincadeira, acreditamos, visto que essa numeração segunda não leva a lugar nenhum no livro. Analisaremos mais detidamente esta edição no seção 4.3 deste capítulo.

4.1.1 As edições iniciais: 10 poemas e 20 poem(a)s

As traduções das obras de Cummings por Augusto de Campos se iniciaram por volta de 1956, quando o brasileiro contatou o poeta solicitando permissão para transcriá-lo para a língua portuguesa e são extensamente documentadas – aliás, esse status de *work in progress* e o foco no artesanato/*craft* do traduzir Cummings vão ao encontro tanto do projeto tradutório quanto da posição do tradutor. Desde o primeiro contato entre os poetas e a publicação da primeira obra de Cummings traduzida para a língua portuguesa, **E. E. Cummings – 10 poemas**, levou-se quatro anos de trabalho árduo. AC (2011, p.31-32) justifica que **E. E. Cummings – 10 poemas** foi o terceiro livro de traduções da obra do poeta, e não o primeiro, como deveria, pela demora de impressão e da maior dificuldade de transcrever os poemas selecionados para o português. Augusto de Campos afirma ter selecionado dez dentre os visualmente mais complexos poemas de Cummings, indo, segundo o mesmo, em direção inversa aos tradutores dos outros livros. Tal complexidade levou o trabalho de impressão a ser apelidado de “o pesadelo dos tipógrafos” (p.31). O primeiro dos livros, **E. E. Cummings – 10 poemas**, portanto, foi publicado em 1960, dois anos antes do falecimento de Cummings, como uma produção não comercial do Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro.

É pertinente observar como essa primeira empreitada tradutória se desdobrará em outras obras, tarefa/renúncia de uma vida: **E. E. Cummings – 20 poem(a)s**, depois **E. E. Cummings – 40 poem(a)s** e daí “só” **E. E. Cummings – Poem(a)s** (1999), sem quantidade definida, apontando a seleção feita pelo tradutor e os critérios para essa dita seleção. De fato, esse processo de obra a se fazer, essa seleção que se amplia nos apontam duas questões vitais: a primeira, obviamente, diz respeito ao papel designado pelos concretos a Cummings, isto é, ao seu lugar na paideuma concretista, um lugar que se amplia talvez e justamente porque

Cummings e sua *poiesis* dão lugar para que a *poiesis* concreta, particularmente via tradução, expanda-se em seus interstícios; a segunda, diz respeito ao percurso e seleção dos poemas, conforme apontado pelo próprio AC, em “E. E. Cummings, sempre jovem”, ensaio-introdução apresentado na edição de 1999:

As minhas primeiras traduções da poesia de Cummings, reunidas em livro em 1960 (E. E. Cummings – 10 poemas, edição do Ministério da Cultura), enfatizaram o poeta das experiências de gestualização tipográfica, o mais revolucionário e o menos aceito e entendido. Delineado o perfil do poeta-inventor e implodida a textura tradicional do poema com a exposição dessa inusitada “tortografia”, tornou-se possível explorar, em leituras posteriores, o espectro mais amplo das vertentes cummingsianas. Duas novas seleções de poemas, publicadas em 1979 (*E. E. Cummings – 20 poem(a)s*, Editora Noa Noa) e 1986 (*E. E. Cummings – 40 poem(a)s*, Editora Brasiliense), ampliaram o número de textos traduzidos, enfatizando o humor cummingsiano e as sutilezas de sua fase derradeira. Nesta nova edição, comemorativa do centenário do nascimento do poeta, pretendo homenageá-lo com mais 22 traduções, abrangendo todas as suas faces e estilos. Das composições líricas da juventude como “somewhere i have never travelled” (nalgum lugar em que eu nunca estive) – no 15 – aos poemas objetivistas, como os que tematizam a mosca, a lua, o floco de neve, a estrela, a camponesa. Dos epigramas crítico-anedóticos, como os de no 51 e no 52, que descrevem os bêbados de rua – “a he as o” (um o tão v), “a gr” (um bê) -, aos poemas francamente satíricos, como o antibelicista “why must itself up every of a park” (por que haverá em cada de um parque), no 37, ou os que escarnecem os “unpeople”, as não pessoas, sem horizonte a não ser a vida prática e o lucro, como o de no 50, “shat Got him was Noth” (o que o Levou não foi o Nad) ou o de no 56, “you no” (você re). (CAMPOS, A; 2011, p. 16-17)

Esse percurso de seleção e ampliação do repertório de tradução de Cummings para o público brasileiro é o que diríamos interessado e claramente interessado. Parte-se, como o próprio AC aponta em **10 poemas**, do Cummings “mais revolucionário e o menos aceito e entendido”, passa-se daí aos “humores e sutilezas” de sua obra (**20 poem(a)s** e **40 poem(a)s**) para desembocar, finalmente, em todas as fases, inclusive a menos apreciada pelos concretos e pelo tradutor, as ditas “composições líricas da juventude como ‘somewhere i have never travelled’”, exemplos de uma lírica discursiva em que nem o verso nem a palavra haviam sido implodidos. Podemos dizer que esse Cummings não interessa de saída porque tanto não desafia o tradutor quanto não era exemplar para a paideuma: interessa o Cummings mais revolucionário, e é preciso pensar nessa escolha e avalia-la conforme as edições se sucedem, observando quais poemas são acrescentados e com intuito de exemplificar o quê.

Foi a ex-centricidade da crítica empreendida pelos poetas concretos quanto à obra cummingsiana – ex-centrica porque fora de um centro geográfico-cultural-linguístico, ex-centrica porque desviante de um centro teórico-ideológico – que me chamou a atenção, pela primeira vez, para o aspecto orgânico de sua empreitada crítico-pedagógica. Neste, a

tradução, interpretada a partir do conceito de transcrição, juntamente com o trabalho crítico-revisionista e poético-literário, isto é, no quadro desse projeto antropofágico que vê a leitura sempre e já como uma escrita, re-escrita, desempenha papel fundamental. Tal relevância da tradução dentro desse quadro literário-crítico-pedagógico é explicitada, em diversos momentos pelos Campos, como se pode perceber pela citação abaixo retirada de “Da tradução como criação e como crítica” (2006), de Haroldo de Campos (HC):

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 se procurou levar à prática, deram-se, ao longo de suas atividades de teorização e de criação, a 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 da crítica – e da crítica via tradução – como “nutrimento do impulso criador.” (CAMPOS, H; 2006, p. 42)

Neste ensaio, o autor apresenta sua concepção de tradução como recriação, justamente apontando no título, por meio do uso dos dois conectores – tradução “como criação” e “como crítica” – que há um *tertium comparationis* pelo qual os três termos podem, de modo mais ou menos simétrico, estabelecer relações a partir de uma lógica de similitude – ou simulacro – uma relação ana-lógica. Essa outra lógica se instaura a partir da dimensão de *poiesis* que as três operações – traduzir, criar e criticar – performam a partir da e na linguagem, via significativa. É interessante perceber também como o vocabulário linguístico-teórico é transposto pelo autor de modo a aproximar essas realidades: traduzir é já ler de modo crítico, teoricamente informado; para além das imprecisões vagamente sentimentais de uma concepção impressionista da atividade crítica e da tradução, ou do impasse do *traduttore, traditore*, os Campos, mais especificamente Haroldo, nesse ensaio, vai buscar na semiótica sua terminologia para nos mostrar a dimensão reflexiva da tradução, uma fazer / refazer em toda sua dimensão material – o ícone, esse conceito tão circulante que, atrelado à palavra, nos diz que esta não pode ser entendida como moeda de troca na qual eu a entrego na espera de chegar a um/ao significado em comum:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, 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”). 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, H; 2006, p. 35)

Essa matriz de ordem semiótica é o primeiro turno, digamos assim, na caminhada para construção do conceito de transcrição, que posteriormente irá beber de outras fontes. A escolha de um poeta como Cummings, com toda sua dificuldade verbi-voco-visual, vai ao encontro do conceito de transposição criativa – transcrição, conceito-válise cunhado por HC a partir do texto chave de Jakobson – que informará a prática dos poetas, particularmente a de AC: olho e fôlego nessa litera, palavra-ícone. “E. E. Cummings: olho & fôlego”, aliás é o nome do ensaio-introdução que abre o primeiro livro de transcrições, **10 poemas**. Nessa edição o lugar de Cummings bem como suas filiações, no paideuma de poesia concreta, é bem demarcado: “ao lado de Pound e Joyce”, “que mantém uma sadia atitude de inconformismo” a anunciar o “canto de cisne do ‘verso’ ” (p. 23); da linhagem de Mallarmé visto que de um a outro “o caminho a percorrer é quase uma linha reta” (p. 24), poetas no qual “a grafia se faz função”, Cummings, contudo, é visto como sucessor-predecessor da experimentação, exacerbando e exasperando-a. Segundo AC,

Cummings atua diretamente sobre a palavra, desintegra-a, cria com suas articulações e desarticulações uma verdadeira dialética de olho e fôlego, que faz do poema um objeto sensível, quase palpável. (...) Na poesia de Cummings as palavras não são dissociadas de seu significado, nem as letras valem por si sós. A atomização dos vocábulos tem em mira efeitos construtivos de sinestesia do movimento e fisionomia descritiva. Sob a aparência epidérmica de idiossincrasia e anarquismo, a *tortografia* cummingsiana é, paradoxalmente, a correção de uma ortografia inane para a poesia, de uma *mortografia*, ao mesmo tempo que uma das mais sérias tentativas de fazer funcionar dinamicamente o instrumento verbal, reduzindo a um mínimo – como nota Theodore Spencer – a distância entre experiência e expressão. Estrutura orgânica, expressionismo vocabular (gesticulação tipográfica), desfiguração (nem sempre superação) do discursivo, são características da poesia espacial de E. E. Cummings, que poderia encontrar, no plano das artes visuais, o seu melhor equivalente em Paul Klee. (CAMPOS, A; 2011, p. 25)

A *tortografia* cummingsiana, portanto, esse caráter artesanal de sua poesia que trabalha na litera, amplificando suas possibilidades de significação por meio do cindir das mesmas em pré e pós fixos, seria a característica base a nortear a escolha do poeta-tradutor. Interessante notar que em sua defesa do lugar de Cummings em sua paideuma, AC o coloca ao lado de autores já consagrados pela fortuna crítica, apesar de ainda pouco lidos no Brasil, autores menos polêmicos, digamos assim, quanto à qualidade de sua obra, isto é, autores que não mais suscitavam a desconfiança da crítica quanto a um projeto estético-literário, ao seu lugar no cânone modernista – Pound e Joyce, autores que por sua opção de trabalhar na língua, a partir da língua, ou, como diz AC, pelo seu inconformismo, não se “historicizam” e, portanto,

“permanecem esses três com uma obra viva, e aberta, a apontar sendas de superação aos mais jovens e a fornecer ‘nutrimento de impulso’ a novas expansões”(p. 23).

Por questões de natureza didática, apresentaremos nos seguintes parágrafos as edições das traduções de Cummings, feitas por AC, conforme sua data de publicação, pensando a partir do quadro anteriormente esboçado, isto é, a partir da perspectiva da tradução como uma das frentes, se assim podemos chamá-la, em que o movimento de poesia concreta atua, juntamente com a crítica e a poesia, em um projeto pedagógico-cultural-literário que almeja: 1. em um primeiro momento, educar e mesmo criar um público letrado, isto é, literariamente letrado, nas convenções e técnicas das quais a poesia concreta se coloca como herdeira – consanguínea, diríamos, por afinidade no paideuma; 2. e, em um segundo momento, transgredir/transcriar os gêneros fazendo convergir o literário, o teórico e o crítico em *corpora* transsubstanciado, indo na contramão de propostas como a de Octavio Paz, que literaturiza sua teoria e crítica. Dito de outro modo, os concretos preferem por teorizar/criticar/refletir a/na/sobre a literatura, destacando a dimensão de *poiesis*, de fazer, de criação que tais atividades encetam – criação teoricamente informada e, na acepção de Genette, fundamentalmente hipertextual. Ademais, pretende-se pensar como esse percurso tradutório de AC – um percurso de mais de 40 anos, isto é, significativo – traduz, de fato, ou intraduz, o percurso teórico percorrido por HC, figura articuladora do conceito de tradução no projeto de poesia concreta (relembrando que o movimento de poesia concreta, como movimento estruturado, chega ao seu fim, conforme Aguilar (2005) aponta em seu estudo, na década de 1960, sobrevivendo, digamos assim, por ter sido canibalizado por movimentos como o Cinema Novo e o Tropicalismo, e como nutrição de práticas poéticas e tradutórias, em especial, de uma geração de poetas e músicos contemporâneos), considerada, como vimos argumentando, como a *pièce de résistance* do projeto concretista.

Dessa primeira edição de traduções de Cummings publicada por Augusto de Campos a partir de uma pequena amostra – 10 poemas – cinco pertenciam ao livro **No thanks** (1935), seleção mais representativa da marcante tipografia poética cummingsiana. São esses “o pr” (ó pr), “r-p-o-p-h-e-s-a-g-r” (o-h-o-t-n-a-f-g-a), “go(perpe)go” (vai(perpé)vai), “birds(“ (aves(), “brIgh” (brilha), respectivamente os poemas 4, 5, 6, 7 e 8. Nesta primeira edição, o índice ainda não segue a convenção adotada a partir da segunda, em que o título do poema, isto é, o primeiro verso aparece no original e depois, logo abaixo, a tradução, sendo precedidos pelo número conforme a ordem de publicação dos livros dos quais foram retirados. Nesta primeira edição, aparece apenas o título já traduzido, sem indicação do livro de origem, informação acrescida nas edições posteriores. Os demais 5 poemas são escolhidos a dedo, escolhas

“exemplares” segundo o critério da inovação tipográfica: “eu estarei”, de **&(AND)**, segundo livro do poeta, publicado em 1925; “MEMORABILIA”, de **IS 5** (1926), “crep-úscu-Luz ave”, de **W (VIVA)** (1931) e “(plu”, de **XAIPE** (1950):

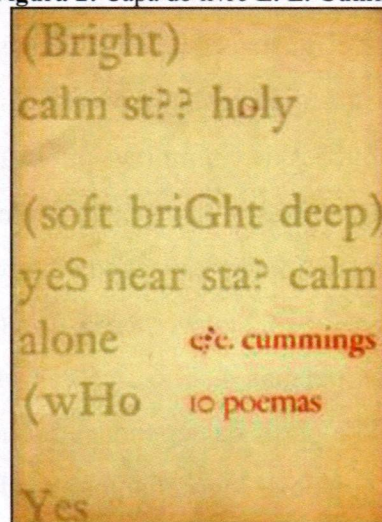
Figura 1: Índice do livro E. E. Cummings – 10 poemas

INDICE	
eu estarei	11
MEMORABILIA	13
crep-	
úscu -Luz ave	17
ó pr	19
o-t-o-f-n-a-h-a-g	21
vai(perpé)vai	23
aves(
aqui,inven	25
brilha	27
a	29
(plu	31

CAMPOS, A. 1960, p. 30

Na capa, a título de ilustração, um trecho do poema *Bright*:

Figura 2: Capa do livro E. E. Cummings – 10 poemas



CAMPOS, A. 1960, p. 30

É preciso repensar *brIght* no contexto da literatura de língua inglesa, no refazer de modelos poéticos estabelecidos, como o soneto. Abaixo, como aparece nas edições⁴⁹, o poema em língua inglesa, à esquerda, e o texto-tradução, em língua portuguesa:

Figura 3: Poema 21: brIght

21	21
<p>brIght</p> <p>bRiGht s??? big (soft)</p> <p>soft near calm (Bright)</p> <p>calm st?? holy</p> <p>(soft briGht deep)</p> <p>yeS near sta? calm star big yEs alone (wHo)</p> <p>Yes near deep whO big alone soft near deep calm deep ????Ht ?????T)</p> <p>Who(holy alone)holy(alone holy)alone</p>	<p>brilha</p> <p>bRilha estr??? grande (suave)</p> <p>suave perto calma (Brilha)</p> <p>calma estre?? santa</p> <p>(suave briLha longe)</p> <p>siM perto estrel? calma estrela grande sIm só (qUem)</p> <p>Sim perto longe quEm grande só suave perto longe calma longe ????Ha ?????A)</p> <p>Quem(santa só)santa(só santa)só</p>

Cummings / Campos, 2011, p. 98-99

Esse poema pode ser considerado um exemplo de ideograma no estilo cummingsiano – tanto o é, que o tradutor e editor o selecionam para figurar na capa. Diferente de Appollinaire, criticado pelos concretistas por ceder à facilidade visual dos caligramas, Cummings segue um caminho menos óbvio, digamos assim. Observe que o poeta, na própria palavra “*brIght*” trabalha o núcleo gráfico do termo – I maiúsculo – como um meio de representar o brilho da palavra: a palavra é signo e ícone, pois além de nomear emula a coisa-em-si nomeada, o brilho intermitente daquilo do qual se diz, do substantivo ao qual os adjetivos qualificam (*bright*, *soft*, *near*, *calm*, *holy*) mas que é apenas entrevisto/sugerido na primeira e segunda estrofes (s???, st??) até que, finalmente, surge na terceira estrofe (sta?; star). Essa/sua cintilação/oscilação é desenhada em caixa alta, inscrita no adjetivo que o qualifica intrinsecamente – *bright*, ao longo do poema, aparecerá com uma de suas letras em caixa alta: *brIght*, *bRiGht*, *Bright*, *briGht* e depois o H e o T (????HT????T). na tradução, segue-se o mesmo padrão: *brilha*, *bRilha*, *Brilha*, *brilha*, e depois o H e o A, maiúsculos, a

⁴⁹ Os poemas apresentados no corpo deste texto foram retirados da segunda edição do livro **E. E. Cummings – Poem(a)s** e seguem a numeração dada nessa edição. Na primeira edição, trecho deste poema figura na capa e ele é o oitavo da lista de 10.

apontar que, talvez, o brilho esteja a esmorecer (vem o dia?), pois a estrela, que apenas se entrevia, tornou-se nítida lá pelo meio do poema – star/near – próxima, calma, grande. Contudo, na tradução, o adjetivo sofre recategorização – de adjetivo passa a verbo: brilha, uma escolha graficamente feliz, visto que segue o esquema imagético (bright/brilha, seis letras, podendo ser cindidas e retrabalhadas, mantendo similaridade nas iniciais – bri/bri, pelo menos na escrita, se não na pronúncia). Ademais, o “brilha”, que inicia o poema, é a conjugação do verbo no imperativo e evoca, da memória sonora do leitor, a canção de ninar (brilha, brilha estrelinha), que o poema de Cummings retomava no último verso “Who(holy alone)holy(alone holy)alone” evoca o verso, confuso, como cantado por uma criança em que, na repetição do verso, a consosante líquida – l – toma o lugar do “r”, seja pelo sono, seja pela ininteligibilidade do verso para criança pequena: “How I wonder what you are. How I wonder what you are”⁵⁰. Uma compensação, então, se processa nessa troca – a evocação da cantiga de ninar, pelo título e início, na versão brasileira, pela retomada não somente nos versos finais, no poema em língua inglesa, como também pelos adjetivos, aliás, pelo seu contrário: em Cummings, a estrela é soft/suave, near/perto, calm/calma, holy/santa e, no final das contas, big/grande, como se, finalmente visível, em toda sua efulgência, até que, talvez pelo advento da aurora, pelo caminhar da noite, ela se torna deep/distante (adjetivo repetido três vezes nos versos 11 e 12) e, além de distante, alone/só. O jogo rítmico-repetitivo a la trava-línguas do último verso, brincando com os sons de wh/h e do “l” (“Who(holy alone)holy(alone holy)alone”) é transcriado, digamos assim, na aliteração o “s” – (santa/só) santa(só santa) só. Há a transcrição do jogo sonoro por meio da aliteração, mas perde-se o jogo de holy/alone com whole: total ou completamente – a enfatizar a o aspecto solitário da estrela – só e sagrada.

Na cantiga de ninar, a estrela está tão distante, tão alta, tão pequena (há vários adjetivos, pelo menos um em cada verso, a enfatizar a pequenez da estrela, se não em seu tamanho, na magnitude de seu brilho: little star, little light, tiny spark) em comparação com o sol (blazing sun). No soneto cummingsiano, a estrela, de fato, só chega a se tornar nítida,

⁵⁰ A cantiga, em língua inglesa, possui seis estrofes, cada uma composta por quatro versos, com rimas AABB, CCDD, EEFF, GGGB, EEAA, AABB, seguindo esse esquema rítmico, finalizando com um terceto a retomar as rimas da estrofe inicial AAA: “Twinkle, twinkle, little star,/ How I wonder what you are./ Up above the world so high,/Like a diamond in the sky./When the blazing sun is gone, When he nothing shines upon, Then you show your little light, Twinkle, twinkle, all the night./Then the traveller in the dark,/Thanks you for your tiny spark,/He could not see which way to go,/If you did not twinkle so./In the dark blue sky you keep,/And often through my curtains peep,/For you never shut your eye,/Till the sun is in the sky./As your bright and tiny spark,/Lights the traveller in the dark./Though I know not what you are,/Twinkle, twinkle, little star./Twinkle, twinkle, little star./How I wonder what you are./ Up above the world so high,/Like a diamond in the sky./ Twinkle, twinkle, little star./How I wonder what you are./How I wonder what you are.”

luminosa, brilhante – no oitavo verso desse soneto, se assim o podemos denominar, de 15 versos (a menos que consideremos o primeiro “brIght” apenas como título, o que nos daria 14 linhas), sito é, no meio de sua trajetória. Depois, paulatinamente, apaga-se, do poema, não mais a estrela, mas sua luminescência – no décimo terceiro verso: (????HT????T). Percebemos, pelas escolhas, que AC, em acordo com a sua projeto e posição tradutórios, não teve como foco principal tornar o texto em inglês mais acessível, ao contrário, manteve em parte o perfil excêntrico de Cummings no texto em língua portuguesa, bem como reconstruiu a associação entre letras em caixa alta e momentos de cintilação/brilho no texto, evocando a memória auditiva da cantiga de ninar. Contudo, outra associação imediata com a qual esse soneto conta parte de direção totalmente contrária, muito no estilo cummingsiano de por em circulação referências da cultura popular e da cultura literária, seria o soneto modelo de John Keats, o grande poeta do romantismo inglês com seu preciosismo e mesmo arcaísmo terminológico, *Bright Star*, abaixo transcrito:

Bright Star

Bright star, would I were stedfast as thou art--
 Not in lone splendour hung aloft the night
 And watching, with eternal lids apart,
 Like nature's patient, sleepless Eremite,
 The moving waters at their priestlike task
 Of pure ablution round earth's human shores,
 Or gazing on the new soft-fallen mask
 Of snow upon the mountains and the moors--
 No--yet still stedfast, still unchangeable,
 Pillow'd upon my fair love's ripening breast,
 To feel for ever its soft fall and swell,
 Awake for ever in a sweet unrest,
 Still, still to hear her tender-taken breath,
 And so live ever--or else swoon to death.

Essa associação/evocação acaba por se perder na versão em língua portuguesa. Perceba-se que a evocação do soneto de Keats se dá de modo paradigmático: é o sintagma “bright star”, que no texto brinca de esconde-esconde com o leitor, até aparecer inteiro, que evoca, pelo título, o soneto Bright Star. O jogo de Cummings, contudo, vai além: o adjetivo usado para qualificar a estrela, o primeiro, no título, é a sua luminescência, sua radiância – o segundo, contudo, na primeira estrofe é stedfast – constante. Essa constância da estrela keatina é oposta à luminescência inconstante, *twinkling*, da estrela cummingsiana. Steadfast é retomando, posteriormente, ao longo do poema de Keats, por *unchangeable*, imutável. A estrela de Cummings, com seu brilho fugidio, é, antes de tudo, mutável: brilho, distância (perto/longe) – o poeta americano privilegia seu movimento e pela sua escrita tenta captura-

lo, concordando, contudo, com o aspecto sagrado dessa estrela que, *holy alone/whole alone* – só – mas sem desespero (calma), queda-se a observar.

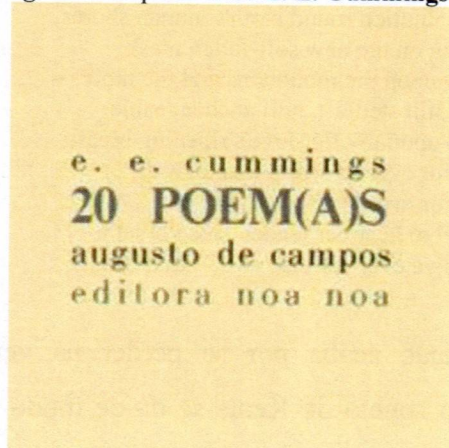
Esse padrão – o de apresentar um poema na capa do livro – será seguido na terceira e na quinta edição, sendo alterado, contudo, o poema-imagem, e optando por reproduzi-lo integralmente e não mais um trecho, seja publicando o original ao lado da tradução (**40 poem(a)s**), seja publicando a tradução (**Poem(a)s**, segunda edição), como veremos mais adiante.

A segunda edição das traduções da obra de Cummings feitas por AC, **20 poem(a)s**, surge em 1979, pela Noa Noa. 600 cópias artesanal e amorosamente montadas pelo editor Cléber Teixeira, a quem AC, em seu ensaio-prefácio “Não, obrigado” reconhece o papel instigador:

Mais de 20 anos depois, Cleber Teixeira, poeta-tipógrafo-editor-visionário, me propõe reencetar a aventura. Pago a sua coragem com mais dez poemas. Alguém nos ouvirá? Não importa. Com E. E. Cummings dedicamos esta edição aos “não, obrigado”. E à memória de um homem “que não tinha renda, porque não estava à venda”. (CAMPOS, A; 2011, p. 32)

Na segunda edição, opta-se por uma capa mais sóbria:

Figura 4: Capa do livro E. E. Cummings – 20 poem(a)s



CAMPOS, 1979

O “não, obrigado” do ensaio-prefácio remete ao título da obra **No Thanks** (1935) de Cummings, que jocosamente parodia os agradecimentos protocolares a preceder o corpo de um texto publicado. Primeiramente intitulado *70 poems*, a coletânea foi sistematicamente recusada por diversas editoras, 14 para ser mais específica, até sua publicação às próprias expensas, com os não agradecimentos traduzidos por AC em seu prefácio:

THANKS
 TO
 Farrar & Rinehart
 Simon & Schuster
 Coward-McCann
 Limited Editions
 Harcourt, Brace
 Random House
 Equinox Press
 Smith & Haas
 Viking Press
 Knopf
 Dutton
 Harper's
 Scribner's
 Covici-Friede

“Alguém nos ouvirá?”, pergunta o tradutor, fundindo neste “nós” o autor, o tradutor e o editor. O próprio responde – não importa. A relevância da resposta, contudo, não reside no impacto desta quanto à empreitada – traduz-se e publica-se – mas na emulação daquele gesto da vanguarda, gesto de desdém para com o público e o *establishment*- literário, editorial, crítico. Dito de outro modo, ao “não, obrigado” só se pode responder com um “não importa”: a resistência constitui-se, de fato, uma narrativa mais interessante. A resistência encontrada por Cummings para publicação de seus poemas é narrativizada por AC como mito de fundação, *quest* e destino partilhados tanto pelo tradutor quanto pelo editor e reforçam o papel de força desestabilizadora, não cooptada, da *poiesis* inovadora que, defende AC, tem em sua “estrutura gráfico espacial (...) o elemento material, objetivo [afixação e montagem de palavras, número de letras e de linhas, deslocamento sintático, microrritmia], capaz de fornecer a chave de uma experiência que visa, acima de tudo, ‘àquela precisão que cria o movimento’ (...)”. Fundamentalmente incompreendido pela crítica local, justamente porque essa busca mensurar e interpretar a obra cummingsiana a partir de instrumentos e conceitos inapropriados – “eles não sabiam o que fazer com ele”, cita AC, incluindo no balaio Blackmur e T. S. Eliot – resta esperar que o autor seja melhor ou bem lido a partir de um projeto que desvele, epifanicamente, na materialidade do signo/ícone poético, sua obra. Nessa narrativa de cunho épico, entra em cena o movimento de *poesia concreta* brasileiro e seu pioneirismo:

E foi por tê-lo entendido mais cedo que os outros, que a poesia concreta brasileira – que já no início da década de 1950 situava Cummings na perspectiva das novas estruturas poéticas e da “obra aberta” – pôde estar presente e antecipar-se à “reabilitação” do poeta, que começou lenta e indecisamente nos próprios EUA, depois da publicação dos seus *Poems 1923-1954*. Mais ainda. O ritual do boicote e da ignorância em torno da poesia “tipográfica” de Cummings foi rompido, aqui mesmo, no Brasil, por um empreendimento insólito – a publicação da tradução de alguns dentre os mais radicais desses poemas numa edição bilingue, que escapou por

pouco de ser a primeira homenagem desse tipo, em escala mundial, ao discutido poeta norte-americano. (CAMPOS, A; 2011, p. 29)

Antecipadora, por pouco a primeira: esse é o tom com que os ensaios-prefácios abrem as edições das traduções, destacando como o projeto da poesia concreta sai na frente, mais cedo diz o texto, de outras tradições poético-críticas em termos de reconhecimento do lugar de Cummings em um paideuma modernista. Para que tal reconhecimento ocorresse, para que o presente atualizasse o passado reformulando-o, relendo-o a nova luz, a contrapelo, e dando sentido a partir dessa historiografia espacial, constelar preferem os concretos, era preciso que um projeto como o de poesia concreta surgisse. O conceito é deveras interessante – o de poética sincrônica – mas o discurso autoproclamador do pioneirismo desconstrói a desimportância do início linear – a linhagem, a afiliação pode ser banquete antropofágico mas em algum momento é preciso mostrar que esse canibalismo é original. Dito de outro modo, essa ideia da cópia regeneradora, de converter a angústia da influência, na feliz acepção de Bloom em festim canibal, metáfora-totem da teoria e práxis tradutória de HC, a guiar e iluminar essa nova tradição tradutória no Brasil, é desmentida por esse retorno fanstasmático da origem: é preciso que a reflexão, a crítica e a tradução sejam inovadoras, pioneiras, melhor equipadas, pela própria devoração que a funda, a lidar com os diferentes materiais indigestos para tradições teórico-críticas mais conservadores em seu gosto.

Esse tom, contudo, podemos argumentar, é matizado conforme as edições desta empreitada tradutória se sucedem, somando cinco ao total, ampliando o leque e sacrificando, digamos assim, a inovação à representatividade: a última edição contempla 74 poemas, retirados de 12 obras⁵¹ a abranger 40 anos de produção poética. Podemos dizer que, no final das contas, vence o poeta, e logo, o tradutor em detrimento do crítico e da programática concretista. Contudo, certa discrepância deve ser considerada: conforme HC desdobra sua teoria e prática tradutória, caminhando para erigir a antropofagia como metáfora/metonímia do seu fazer tradutório/poético, passando de transcrição à transluciferação, à plagiotropia, AC parece se recolher em seu vezo crítico e teórico, pelo menos no que tange à obra cummingsiana, privilegiando o artesanal e a dimensão de *poiesis* à reflexiva. Essa, aliás, é uma das hipóteses a ser levada em consideração, encaminhamento anunciado por Aguilar (2004): a tradução seria o último campo em que o movimento de poesia concreta de fato mantém sua força e se projeta, após ter se esgotado programaticamente como movimento de

⁵¹ São estas: **TULIPS AND CHIMNEYS** (1923); **&AND** (1925); **XLI POEMS** (1925); **IS 5** (1926); **W (VIVA)** (1931); **NO THANKS** (1935); **NEW POEMS** (1938); **50 POEMS** (1940); **1 X 1 (ONE TIMES ONE)** (1944); **XAIPE** (1950); **95 POEMS** (1958); **73 POEMS** (1963); **ETC.**

poesia e crítica. Caminham os irmãos para a mesma direção em suas *poiesis*? Acreditamos que quando HC move-se para uma teoria e uma *poiesis* mais em consonância ao grito antropofágico, AC não o segue – talvez Cummings seja um dos casos a demonstrar tal divergência, Cummings, esse projeto sempre revisitado, ampliado, revisado.

Retornado ao ensaio-prefácio de **20 poem(a)s**, “No thanks”, temos AC ainda a mostrar como uma das causas dessa incompreensão de Cummings a oscilante fortuna crítica local – de lá:

De 35 ensaios e “reviews” sobre o poeta, escritos entre 1920 e 1960, mais da metade eram-lhe favoráveis e apenas 37 totalmente negativos, mas mesmo os que o aplaudiam quase sempre não se mostravam muito mais capazes de apreender a essência de sua obra do que os seus detratores. Estes por seu turno, se excediam em virulência, mostrando-se particularmente susceptibilizados com as inovações gráficas cummingsianas. (CAMPOS, A; 2011, p. 28)

“Inventor da ginástica pontuacional”, “tipógrafo bêbado”, autor de “Não Poesia”, são alguns dos epítetos usados por Max Esatman e Stanton A. Coblenz, segundo AC, para denominar Cummings, assim como sua poética era um *baby talk*. Quando a crítica, a partir de Friedman, redescobre Cummings, os concretos estão na vanguarda, mesmo que excentricamente, amorosamente guardando a recepção e orientando a leitura de Cummings, corrigindo seu rumo, para o público brasileiro, por meio de uma seleção que privilegia e apura o gosto concreto: poesia visual, verbi-voco-visual.

É interessante notar que nesta segunda edição uma questão de ordem tipográfica se insinua já no título: de **E. E. Cummings – 10 poemas** passamos a **E. E. Cummings – 20 poem(a)s**, e essa grafia da simultaneidade – *poems* e *poemas* – continuará pelas próximas edições: **40 poem(a)s** e, depois, quando se decide parar de contá-los, **Poem(a)s**. essa simultaneidade aponta como a tradução se imiscui/insinua no poema cummingsiano de modo orgânico, digamos assim, por meio de um artifício que relembra/remete a tipografia/tortografia de Cummings: a flexão de gênero, tão característica da neolatina língua portuguesa vem entre parênteses deixando o vocábulo em língua inglesa como que intocado – *poems*. As demais edições – três, ao total – seguirão essa mesma grafia, sendo nomeadas **e. e. cummings – 40 poem(a)s**, **e. e. cummings – Poem(a)s**, esta última reeditada em 2011.

4.1.2 A terceira edição: 40 Poem(a)s

No ensaio-prefácio que abre a terceira edição de traduções cummingsianas, “30 anos, 40 poemas”, AC ressalta a mudança de direção na seleção dos poemas traduzidos:

Aos poemas “tortográficos”, privilegiados nas anteriores edições, e acrescidos de outros “hits”, incorporaram-se agora alguns textos aparentemente menos atrevidos, mas que evidenciam uma face nada desprezível da rebeldia cummingsiana – o seu humor, a ironia ferina e até feroz com que, incansavelmente fustiga a “manunkind” (humanimaldade). Veja-se um poema como “oDE” [em nota de rodapé: nesta edição, no 9](de 1926), uma sátira às velhas raposas das política. Ou o poema antibélico “palto told” [em nota de rodapé: nesta edição, no 28] (platóo lhe/disse), que se compreende melhor quando se sabe que foi escrito em 1944, pós-Pearl Harbor, e que antes das Segunda Guerra a antiga ferrovia elevada (a “el”) de Nova York fora vendida como sucata para os japoneses e, supostamente, usada na fabricação de bombas. Ou, ainda, aquele “when serpentes bargain for the right to squirm” [em nota de rodapé: nesta edição, no 35] (quando as serpentes paguem para ser serpentes), que opõe a naturalidade da natureza ao artificialismo do universo convencional e repressivo a que chegou a “humanidade inanimal” (CAMPOS, A; 2011, p. 31)

Acima citado, oDE é o poema de no 9 no livro **Poem(a)s/E.E. Cummings**, segunda edição. O poema, apesar de ser citado principalmente pela exemplaridade do humor cummingsiano e pela relativa aquiescências às normas linguístico-poéticas (afinal, o poema, como o título anuncia, é uma ode, composta, grosso modo, por quatro estrofes de quatro versos – ordem ocasionalmente i(nter)rompida por um um “o” vagante) constrói-se pela excessiva adjetivação tão tipicamente cummingsiana, a exacerbar, levar a seus limites, os recursos da língua inglesa, no caso a afixação (*mindless, dodderingly, godly, toothless, hairless e unnecessary*), muitas vezes a enfatizar o negativo, o que falta – *mindless, toothless, hairless*.

Figura 5: Poema 9 oDE

9	9
oDE	oDE
<p>o . the sweet & aged people who rule this world(and me and you if we're not very careful)</p> <p>O, the darling benevolent mindless He—and She— shaped waxworks filled with dead ideas(the oh</p> <p>quintillions of incredible dodderingly godly toothless always-so-much-interested- in-everybody-else's-business</p> <p>bipeds)OH the bothering dear unnecessary hairless o</p> <p>Id</p>	<p>ó os doces velhinhos que governam o mundo(e eu e você se a gente não abrir o olho)</p> <p>Ó, os queridos benévolos tolos Ele—e Ela— peças de museudecera cheias de ideias mortas(os oh</p> <p>quintilhões de incríveis tremebundos pios desdentados sempre-tão-interessados- nos-negócios-alheios</p> <p>bípedes)OH os chatos caros supérfluos velhos b o</p> <p>des</p>

Cummings / Campos 2011, p. 70-71

Consideremos os seguintes versos:

[...]

Dodderingly godly toothless

[...]

tremebundos pios desdentados

Neste momento, no décimo segundo verso, Augusto de Campos se depara com uma passagem do poema contendo o uso concentrado de afixações: todas as palavras carregam este recurso linguístico. Também é possível perceber a presença de aliteração e assonância. No texto em língua inglesa, Cummings brinca com a assonância da vogal “o” (*dodderingly godly toothless*) e também com a aliteração da letra “l” (*dodderingly godly toothless*). A palavra “*dodder*” vem acrescida do sufixo “ing”, que em geral é usado para formar gerúndios, bem como substantivar e/ou adjetivar verbos; a mesma palavra, “*dodder*” contém ainda a partícula sufixal “-ly”, que, quando adicionada às palavras, possui como característica básica formar advérbios de modo. Percebe-se que no verso traduzido esses recursos morfológicos não são postos em uso: AC substituiu a passagem citada por “tremebundos pios desdentados”. Tal escolha parece ter como objetivo preservar a informação semântica do texto original na tradução, a custa do aspecto morfológico – que além de contribuir visualmente para o poema, funcionam como uma das marcas cummingsianas de qualificação negativa, auxiliando, ainda

na criação de neologismos e de aliterações. O aspecto sonoro, contudo, é de certa forma recuperado nos jogos sonoros com d e s. Essa perda da sufixação também ocorre nos versos da estrofe anterior, em que se começa a caracterizar os “doces velhinhos” (the sweet & aged people) da primeira estrofe, que, na segunda, observemos a gradação, tornam-se “os queridos benévolos tolos” (the Darling benevolente mindless) até chegarem, na terceira estrofe, a “tremebundos pios desdentados” (*Dodderingly godly toothless*) e, por fim, na última estrofe, tornam-se “os chatos/caros supérfluos velhos/ b/odes” (the bothering/dear unnecessary hairless/o/ld): uma gradação negativa que vai de adjetivos positivos a negativos e que é sinalizado pelo uso mais frequente de afixos de negação e falta *un-* e *-less*.

Deste modo, percebe-se que algo se perdeu, semanticamente, na recriação. Nota-se que o tradutor construiu uma equivalência semântica, embora não tenha arquitetado na língua de chegada termo artisticamente equivalente. Igualmente, a palavra “*godly*” permaneceu sem uma tradução aparente que conseguisse restaurar no português o mesmo efeito do primeiro texto. O adjetivo “pio” qualifica algo ou alguém devoto. ‘*Godly*’, por sua vez, pode ser tanto advérbio quanto adjetivo, é formado a partir do substantivo “*god*” acrescido do prefixo “-ly”: podendo ser traduzido como pio, devoto, temente/obediente a Deus, como piedosamente, devotamente. Na língua de chegada, privilegia-se essa ambiguidade nos homófonos pio – religioso/crente – e pio – piado de passarinho. De modo similar, “tremebundos” alude a “*dodderingly*”, do primeiro texto. Campos trabalha o jogo sonoro comentado previamente, usando assonância entre a vogal “e” e aliteração aplicada sobre a consoante “d” do poema:

[...]

Dodderingly godly toothless

[...]

Tremebundospios desdentados

Conseguimos perceber assim que, apesar de não trazer para o português o jogo morfológico usado por Cummings, Augusto de Campos recriou os jogos sonoros entre vogais e consoantes. Vejamos esta outra passagem, localizada entre o décimo sexto e o décimo oitavo verso do poema oDE:

[...]

Dear unnecessary hairless

o

ld

[...]

Caros supérfluos velhos b

o

des

Percebemos que AC se concentra no teor semântico ao traduzir estes versos. Um composto equivalente a “*hairless*” não se faz possível na tradução apresentada por Campos,

nem é apresentado algum termo que ofereça semelhança morfológica/gráfica. Processo similar acontece com *unnecessary*, outro adjetivo composto por afixação (*hair-less / unnecessary*). *Un-necessary* poderia ter sido traduzido como “desnecessários”, adjetivo composto por prefixação na mesma posição do composto em inglês. Campos, contudo, prefere usar supérfluos, talvez para manter o jogo sonoro com as fricativas *c/s/s* transposto como *f/v/s* na versão em língua portuguesa. Deve-se considerar também que a palavra “bodes” traduz, por associação semântica, *old* – bode velho – acrescentando na tradução certa carga semântica negativa, particular a língua de chegada: logo, ao invés de *hairless old*, literalmente um velho careca, sem cabelo, temos “velhos bodes”, que faz referência tanto ao sexo – é, afinal, um homem velho – e há uma conotação sexual. Ademais, reforça-se a questão do odor – cheiro de bode. Além disto, o seu uso no verso dezenove garantiu ao texto traduzido a preservação da vibração sonora da consoante “d” que está em “*old*”, do primeiro texto, e também em “bodes” do traduzido. Além da sonoridade, o uso do composto “bodes” também garante certo isomorfismo visual entre o segundo texto e o primeiro.

Este poema nos chama a atenção para a estratégia cummingsiana de usar a morfologia ao seu favor: os sufixos, prefixos e infixos são empregados com a finalidade não somente de criar neologismos, mas também, de modo transgressor, reorganizar (talvez desorganizar seja mais exato) a sintaxe do verso, concentrando na palavra, no vocábulo, exacerbando e reiterando neste as informações de modo que o aspecto ideogramático do poema seja evidenciado: informações estéticas de ordem visual, sonora e semântica são condensadas no poema/vocábulo. Outro exemplo desta técnica cummingsiana encontra-se no poema “*pity this busy monster,manunkind*”, poema Nº 29 no livro *Poem(a)s*, um dos sonetos, forma que o poeta escolheu, preferencialmente, para conformar seu humor ferino:

Figura 6: Poema 29 pity this busy monster,manunkind

29

pity this busy monster,manunkind,
 not. Progress is a comfortable disease:
 your victim(death and life safely beyond)

plays with the bigness of his littleness
 — electrons deify one razorblade
 into a mountainrange;lenses extend

unwish through curving wherewhen till unwish
 returns on its unself.

A world of made

is not a world of born—pity poor flesh

and trees,poor stars and stones,but never this
 fine specimen of hypermagical

ultraomnipotence. We doctors know

a hopeless case if—listen:there's a hell
 of a good universe next door;let's go

29

piedade desse monstro em ação,humanimaldade?
 não. O progresso é uma doença confortável:
 tua vítima(morte e vida a salvo à parte)

brinca com a grandeza de sua pequenez
 — elétrons deificam uma gilete
 em macroescala;lentes estendem

nãodesejo por ondeante ondequando até que ele
 retorne ao seu nãoeu.

Mundo de haver

não é mundo de ser—piedade desta pobre

carne e árvores,pobres pedras e estrelas,mas nunca
 desse ótimo espécime de hipermágica

ultraonipotência. Nós médicos sabemos

que um caso é sem remédio quando—olhe:tem uma puta
 de uma vida boa paca aí do lado;vamos lá

Cummings / Campos 2011, p. 114-115

O substantivo cunhado por Cummings, composto por um infixo novamente de carga semântica negativa (*un*) remete a *mankind*. A técnica consiste em cindir *man* e *kind* acrescentando-se o infixo *un* que é, de fato, como um prefixo a *kind*. Ao invés de substantivo composto por dois substantivos *man* (homem) e *kind* (espécie, gênero), formando humanidade, o prefixo apostado a *kind* adjetiva-o – *kind* pode ser também adjetivo (amável, gentil, obsequioso, bondoso). Logo ao fragmentar o termo original *mankind* (man / kind), e, apostar ao último o prefixo de negação *un-*, nega-se a qualidade *kind*: a humanidade, com o acréscimo do infixo “un”, se descaracteriza e perde o significado de humanidade, tornando-se, seu oposto – *unkind*. *Unkind* pode, aliás, deve também ser lido como negação de *kind* substantivo – gênero, espécie: o que caracterizaria o homem, o humano seria a qualidade *kind*. No contexto cummingsiano, o homem ou a humanidade é rude, grosseira, má, isto é, “*unkind*”, o oposto do que a humanidade é/poderia/deveria ser. AC opta por traduzir “*manunkind*” como “*humanimaldade*”, cindindo de maneira similar ao apostar o substantivo mal que é reforçado pelo sufixo –*dade*, a indicar substantivo abstrato (maldade, humanidade).

Integra também este conjunto o poema no. 35, em que a humanidade é, novamente o tema (*unanimal mankind*):

Figura 7: Poema 35 when serpents bargain for the right to squirm

35

when serpents bargain for the right to squirm
and the sun strikes to gain a living wage—
when thorns regard their roses with alarm
and rainbows are insured against old age

when every thrush may sing no new moon in
if all screech-owls have not okayed his voice
— and any wave signs on the dotted line
or else an ocean is compelled to close

when the oak begs permission of the birch
to make an acorn—valleys accuse their
mountains of having altitude—and march
denounces april as a saboteur

then we'll believe in that incredible
unanimous mankind (and not until)

35

quando as serpentes paguem para ser serpentes
e o sol para ganhar seu pão recorra à greve—
quando o espinho olhe a rosa com suspeita
e o arco-íris faça seguro contra a neve

quando tordo nenhum puder cantar enquanto
todos os mochos não fizerem a censura
— e os mares tenham que fechar para balanço
se as ondas não tiverem posto a assinatura

quando o carvalho pedir vênica ao vidoeiro
para gerar seu fruto—o vale casse a vista
dos montes, porque são altos—e fevereiro
acuse março de ser terrorista

então acreditaremos nessa incrível
vel humanidade inanimal (e só aí)

Cummings / Campos 2011, p. 126-127

Publicado em **XAIPE** (1950), “when serpents bargain for the right to squirm” é traduzido para a terceira edição, **40 poem(a)s**, acentuando a virada tradutória de AC rumo ao ácido humor cummingsiano. Dos poemas anteriormente analisados – “oDE”, publicado em **IS 5** (1926) e “*pity this busy monster, manunkind*”, de **1 X 1 (ONE TIMES ONE)**, de 1944 – “*when serpentes...*” é o mais formalmente próximo do soneto inglês, também nomeado shakespeariano. Os versos se encadeiam de modo tradicional: 4 estrofes, 3 quartetos e um dueto, com rimas intercaladas e sintaxe relativamente tradicional – não há, a primeira vista, nenhuma das marcas da poética cummingsiana – a tipografia, mais particularmente, a pontuação esdrúxula, os jogos com afixos, a cindir e re-unir os substantivos/adjetivos. É interessante notar que neste poema, em que o aspecto visual não foi privilegiado, o tradutor se permitiu maior liberdade em suas escolhas e recategorizações para que se mantivesse o esquema – imperfeito – de rimas intercaladas, em que o primeiro e o terceiro versos são rimas “visuais”, enquanto a segundo e o quarto versos rimam, mas como ecos (wage/age - greve/neve, voice/close - censura/assinatura, their/saboteur - vista/terrorista) . Deste modo, temos:

when serpents bargain for the right to squirm
and the sun strikes to gain a living wage--
when thorns regard their roses with alarm
and rainbows are insured against old age

quando as serpentes paguem para ser serpentes
e o sol para ganhar seu pão recorra à greve--
quando o espinho olhe a rosa com suspeita
e o arco-íris faça seguro contra a neve

No primeiro verso AC opta por traduzir *bargain* – cuja primeira opção, etimologicamente mais próxima, digamos assim, seria barganhar – por pagar, ressaltando o aspecto comercial/usurário a perpassar e contaminar o elemento para o qual Cummings sempre se volta, em busca de movimento e vida – a natureza. Essa proletarização econômica – pode-se dizer mesmo aburguesamento, apequenamento – das relações entre os elementos será recorrentemente retomado no poema (segundo verso: “*and the sun strikes to gain a living wage —*”; quarto verso: “*and rainbows are insured against old age*”; sétimo verso: “*and any wave signs on the dotted line*”), traço que semanticamente endossa o “pagar” do primeiro verso, iluminando esse aspecto. Contudo, “quando as serpentes barganhem pelo direito de se retorcer”, tradução semanticamente mais próxima é vertido como “quando as serpentes paguem para ser serpentes” percebemos que há duas questões, uma de ordem técnico-formal e outra de ordem semântica a se apresentar nessa escolha: a primeira, de ordem técnico-formal, diz respeito ao empobrecimento da rima e do poema que a tradução literal, terminada em verbo, implicaria: afinal os verbos em língua portuguesa, em seu infinitivo, terminam em uma das três conjugações –ar, –er ou –ir, e sabemos que esse recurso à rimas pobres, entre verbos e verbos, é uma das marcas das quadrinhas populares, por exemplo. Por mais que Cummings brinque, como o esquema de rimas da primeira estrofe *squirm/alarm* bem o mostra, há algo do descompasso entre o sonoro e a forma fixa e a realidade que o poeta se propõe a pintar que é artesanalmente posto em evidência pela técnica da rima não-rimada (*squirm/alarm* – serpente-suspeita; *voice/close* – censura/assinatura; *birch/march* – vidoeiro/fevereiro; *incredible/until* – incrível-ai): nesse mundo, agora, não há mais espaço para o harmonioso – seja este harmonioso proveniente da rima rica e perfeita, seja das relações harmoniosas não mais entre homem e natureza, mas entre os próprios elementos da natureza (a rosa e seus espinhos, os mares e as ondas, o arco-íris e a neve, o carvalho e o vidoeiro).

Logo, ao optar pela sua tradução que termina em um substantivo – serpente – AC amplia, digamos assim, a possibilidade de rimas não óbvias e evita empobrecer o poema cummingsiano. Essa escolha implica, semanticamente, também em uma ampliação, digamos assim, do leque de interpretações: afinal de contas, a serpente, em uma primeira associação, evoca a peçonha, o veneno – não é o retorcer-se que nos vem à mente quando pensamos em uma serpente pagar para ser serpente, afinal. Essa peçonha, aliás, traz a associação imediata ao mito do jardim do Éden, que também está posto no texto de Cummings mas que é ressaltado na tradução – pagar para ser serpente, afinal, não seria pagar para instilar seu veneno, seja este denotativa ou conotativamente aludido?

No segundo verso, “*and the sun strikes to gain a living wage*–”/ “e o sol para ganhar seu pão recorra à greve–” percebemos a inversão da sintaxe em que “*to gain a living wage*”, vertida como “para ganhar seu pão”, expressão de uso coloquial – “o pão nosso de cada dia” da oração, o pão que se ganhará com o suor do seu rosto, punição dos que são expulsos do jardim edênico – toma lugar de “*strikes*”, recategorizado como a expressão “recorra à greve” (que posteriormente rimará com neve, a substituir “*old age*”). Nessa reconfiguração, muito apropriada em termos formais, há contudo perda semântica: *strike*, como verbo, possui uma gama de significados denotativos e conotativos – sendo entrar em greve um sentido já conotativo, derivado do movimento abrupto e violento que *strike* indica (bater, atingir, impelir, avançar, imprimir, entre outros) – que são desescolhidos, se podemos dizer assim, na tradução: afinal, já no primeiro verso percebemos a escolha interpretativa do tradutor em enfatizar a mesquinhez das questões econômicas e laborais a reconfigurar a própria natureza. A segunda e terceira estrofes seguem com escolhas similares, tanto em termos de padrão semântico quanto rítmico, até que finalmente chegamos ao elemento, esse “*busy monster*”/ “monstro em ação”, *manunkind*/humanimaldade, transfigurado em “*unanimal mankind*”/ “humanidade inanimal” – novamente, o prefixo *un-* vem para adjetivar o substantivo: animal se torna inanimal, adjetivo de dupla negação: inanimal de não animal. Este campo semântico é endossado pelo próprio poema: os animais – serpente, tordos, mocho – e os elementos citados – o arco-íris, o carvalho, o vidoeira, as ondas – agem como se fossem humanos, em uma antropomorfização às avessas do romantismo, em que a natureza assumia e prefigurava os sentimentos e emoções do poeta; aqui, nesse mundo, esses elementos fazem seguro, acusam/cassam, entram em greve, censuram, são inanimais. A negativa prefigura também uma negativa de raiz etimológica: anima, afinal, deriva de anima, aquilo/aquele que tem alma, o sopro vital, que respira. Essa humanidade inanimal, então, caracterizar-se-ia justamente por uma não vitalidade, uma falta de anima, desânimo, falta de alma, acepção preservada na tradução para a língua portuguesa, ciosa em preservar os substantivos/adjetivos cummingsianos.

É preciso ter em mente que estamos abordando a terceira edição das traduções de Cummings feitas por AC, e que há a ampliação do repertório técnico e temático do poeta estadunidense, abordando, como anteriormente citado, poemas de todas as suas fases, bem como poemas mais próximos da dicção tradicional, opção anteriormente descartada em favor dos poemas mais “criativos”. Esta edição, a terceira, é também considerada por AC como a primeira edição comercial e tem o intuito de atingir um público maior:

As primeiras edições de Cummings no Brasil tiveram limitada tiragem. Existiram à margem. A primeira (acolhida por Simeão Leal, no Ministério da Educação, por sugestão de Oliveira Bastos) já fora uma bravura. A segunda, com a nobre marca da Noa-Noa de Cleber Teixeira, uma loucura. Mas fazia falta uma edição que permitisse um contato maior com o nosso público. É o que almejo para esta nova coletânea, ampliada em poemas e em documentação (cartas e provas corrigidas por Cummings para a primeira edição, que configura, importante subsídio crítico). Felizmente, o NO THANKS dos tempos de incompreensão pode ser hoje convertido no seu oposto. SIM, OBRIGADO. Nós é que o devemos a E. E. Cummings pela aventura de sua poesia (CAMPOS, A; 2011, p. 35)

A primeira edição comercial traz em seu tom a ideia de dever cumprido: o SIM, OBRIGADO foi conquistado a duras penas, após a insistência frente a muitos *NO THANKS* – ou frente a um sim parcial, para poucos. Ao apontar que um público maior pode agora ler Cummings implícito está o pressuposto de que agora há um público para lê-lo, treinado, inclusive, para apreciar o material extra que a edição traz – os ensaios-prefácios, as provas corrigidas das traduções e as cartas entre os poetas, além do próprio ensaio “Intradução”. Espera-se que para esse leitor, este material para/meta poético seja tão pertinente quanto – a máxima de Leminski sobre o movimento de poesia concreta (sobrou teoria, faltou poesia) não pode mais valer: não há essa distinção entre o literário-poético e o meta/para – poético/literário, pois, como observado anteriormente, se a crítica é o espaço da reflexão no qual o material literário e poético é expandido, iluminado, aproximado, desenvolvido; se a tradução é o *locus* mesmo da leitura e da interpretação amorosa e devoradora; se ambas implicam uma dimensão ativa e criadora do texto original, não se pode mais pensar na distinção de gêneros entre a crítica, o ensaio, a carta, a tradução e a poesia – são todos *poiesis*, diríamos, *poiesis* que se retroalimentam – carne, sangue.

Na terceira edição, figura na capa a famosa e debatida introdução de “l(a)”, minuciosamente detalhada no ensaio “Intradução de Cummings” (1985). No ensaio, ressalta-se a visada do processo tradutório como equação na qual as perdas devem ser comparadas aos ganhos, em um delicado trabalho de compensação, para avaliar sua validade e/ou valor (“A minha ‘intradução’ tem menos letras – 16 – e mais dois parênteses (...) se Cummings pôde usar menos tintas, com apenas 4 vogais e 4 consoantes, o seu esforçado ‘intradutor’ conseguiu, pelo menos, equilibrar as ocorrências vocálicas e consonantais”, p. 42) assim como ressalta-se seu papel, o da “intradução”, de iluminar o original, se não em sentido e compreensão em termos de sua técnica e beleza: “O resultado, como se vê na reprodução adiante, fica muito aquém do original, mas talvez até contribua, por comparação – e isso o justifica – para realçar-lhe a perfeição e demonstrar a excelência dos achados cummingsianos” (p. 42-43):

Figura 8: Capa do livro E. E. Cummings – 40 poem(a)s



CAMPOS, 1986

Augusto de Campos escolhe o poema e sua intradução intersemiótica – a cor, o tom, é o modo de dizer dos acréscimos dos quais o tradutor lança mão para compensar o distúrbio na economia linguístico-visual – declara que Cummings chegou ao ápice da economia gráfica na realização deste poema-haiku, composto por um substantivo abstrato – *loneliness*, no qual o próprio “l” ambigualmente figura a letra “l” e o número 1 (l / 1), ecoada no “one” de *lone* – abstração que é concretizada, materializada, figurada na frase que se imiscui/intercala, rompendo a abstração – *a leaf falls* (folha cai). Todo o texto é composto por 20 letras e dois parênteses (CAMPOS 2011, p. 37 -38). Para acentuar a confluência entre os signos verbais que compõe o poema-ícone – a folha a cair é duplamente imagética: da concretude daquela solidão abstrata, da materialização gráfica do seu movimento de queda – o autor lançou mão de três recursos que contribuíssem para a sua composição: “a curta dimensão das linhas”, que auxiliam na construção da imagem de uma pequena folha flutuando discretamente no ar até atingir o chão; as letras l, f, s, i e os parênteses que contribuem para a representação da folha girando de um lado para o outro em seu próprio eixo no ar; e, como dito, a ambiguidade tipográfica do “l”, que ainda pode fazer inferências ao número 1 (p.38). Contudo, não percebo de fato de que modo o jogo de cores da capa pode iluminar ou reler o original, ainda mais se

considerarmos que cada informação vem destacada em uma cor diferente (título, tradutor, poema, editora, nessa respectiva ordem), informações não estéticas, sublinhe-se. As cores e a disposição gráfica parecem apenas enfatizar o aspecto plástico/icônico do poema.

4.1.3 *Poem(a)s*

E. E. Cummings Poem(a)s, por sua vez, possui duas edições, a primeira, pela Editora Francisco Alves (1999) e a segunda, pela Editora da Unicamp (2011), versão base da qual estamos extraindo os poemas e suas traduções, aqui interpretados. Acrescidos a essa edição, como nos informa índice posterior ao prefácio da edição de 1999 – “E. E. Cummings, sempre jovem” – estão 11 poemas: o no 2 *the Cambridge ladies who live in furnished souls* (as damas de Cambridge que moram em almas mobiliadas), de **TULIPS AND CHIMNEYS** (1923); o no 4 *i like my body* (eu gosto do meu corpo), de **&AND** (1925); no 6 *Buffalo Bill's* (Buffalo Bill é), de **XLI POEMS** (1925); no 7 *POEM, OR BEAUTY HURTS MR. VINAL* (POEMA, OU A BELEZA FERRE O SR. VINAL), no 11 *“next too f course god america i* (“depois de é claro deus américa eu) e no 12 *since feeling is first* (já que sentir vem antes), de de **IS 5** (1926); no 32 *how* (tão), de **1 X 1 (ONE TIMES ONE)** (1944); no 34 *chas sing does(who* (chas sing não ca(e)), de **XAIPE** (1950); no 46 *joys faces friends* (alegrias faces amigos), no 47 *why from this her and him* (por que deste ela e ele) e no 59 *out of the lie of no* (da mentira do não), de **95 POEMS** (1958), sua última obra publicada em vida. Em sua resenha crítica sobre o relançamento de **Poem(a)s** em 2011, Cardozo ressalta esse percurso seletivo enfatizando a mudança de ênfase do tradutor:

Três dos onze poemas acrescidos a esta edição dão exemplo disso: “as damas de Cambridge” (poema 2), “eu gosto do meu corpo” (poema 4) e “depois de é claro deus américa eu” (poema 11), poemas da década de 20, agregam-se a um conjunto de poemas já traduzidos anteriormente por Augusto de Campos, o dos sonetos cummingsianos. Já integravam esse conjunto, na edição anterior, o poema 35, mais claramente disposto como um soneto, e os poemas 29, 37 e 43, todos da década de 40 e 50 e já menos evidentes na integridade de sua forma tradicional. Esse conjunto de sete poemas é representativo de um dos modos de embate de Cummings com as formas poéticas da tradição. É como se, sem poder ignorar a forma do soneto, mas também sem querer elevá-la à condição de relíquia, morta em sua preciosidade intocável, o poeta agisse sobre o soneto como o tempo sobre as construções do passado e, com a força de sua intempérie poética, produzisse um soneto ruína: não para reafirmar uma ruína da forma (como se a forma, em si, tivesse perdido sua vitalidade), mas para dar-lhe novo vigor, mostrando que a falta de vitalidade reside, antes, no modo de empenhar tal forma poeticamente. No poema 4, em que as migalhas rímicas do soneto ruína parecem menos centrais que a persistência de um ou outro pentâmetro iâmbico (*i like my body when it is with your*), que se vai quebrando em outras formas rítmicas, flagramos um tradutor que constrói uma ruína rítmica de matriz alexandrina, que se vai esfacelando, mas sem perder sua referência

de unidade, como a palavra “vértebras”, do quinto para o sexto verso, que, cortada (vért / ebras) para o ajuste do alexandrino no quinto verso, mantém viva a lembrança de sua unidade na força do enjambement que constitui. (CARDOZO, 2011, s/p)

Os poemas no 9 e 29, citados no trecho da resenha que Cardozo publica quando é lançada a segunda edição de **Poem(a)s**, foram anteriormente analisados em conjunto com o poema n. 35, exemplos/exemplares de uma das facetas da *poiesis* cummingsiana, evidenciada a partir da terceira edição de suas traduções por AC. Passemo, então ao poema no. 2 ‘*the Cambridge ladies who live in furnished souls*’, que, de certa forma, dialoga com os anteriores, e, depois iniciamos a outra virada tradutória, mais lírica, digamos assim, de Campos nas duas edições de **Poem(a)s**.

O poema ‘*the Cambridge ladies who live in furnished souls*’ parece-nos complemento do poema no 9, anteriormente analisado, sendo as “damas de Cambridge que moram em almas mobiliadas” a contraparte/complemento dos ‘Dear unnecessary hairless/o/ld’ / “Caros supérfluos velhos/b/o/des” de oDE, a não ser pelo detalhe de que as damas antecedem os “Dodderingly godly toothless”/ “tremebundos pios desdentados”: o poema n.o 2, acrescido à última tradução, é de **TULIPS AND CHIMNEYS** (1923), ao passo que oDE é de **IS 5** (1926). Apesar de também fazer uso da técnica de afixação, embora a sintaxe seja tradicional, ainda – talvez, por isso, sua escolha tardia como objeto de tradição. Segue o poema:

Figura 9: Poema No. 2 the cambridge ladies who live in furnished souls

2

2

the Cambridge ladies who live in furnished souls
are unbeautiful and have comfortable minds
(also, with the church's protestant blessings
daughters, unscented shapeless spirited)
they believe in Christ and Longfellow, both dead,
are invariably interested in so many things—
at the present writing one still finds
delighted fingers knitting for the is it Poles?
perhaps. While permanent faces coyly bandy
scandal of Mrs. N and Professor D
....the Cambridge ladies do not care, above
Cambridge if sometimes in its box of
sky lavender and cornerless, the
moon rattles like a fragment of angry candy

as damas de Cambridge que moram em almas mobiliadas
são desbotadas e têm mentes confortáveis
(também, com as bênçãos protestantes das igrejas
filhas, inodoras informes devotadas)
creem em Cristo e Longfellow, ambos mortos,
têm invariável interesse em tantas coisas—
à hora em que escrevo ainda se encontram
dedos dedicados costurando para... poloneses?
talvez. Enquanto rictos rígidos escandem
o escândalo da Sra. N e do Professor D
....as damas de Cambridge nem se tocam se
sobre Cambridge às vezes em sua caixa de
céu lavanda e redonda, a lua brande
um furioso torrão de açúcar-cande

No segundo verso da obra supracitada, Cummings caracteriza do seguinte modo “as damas de Cambridge”, que já haviam sido adjetivadas pela oração relativa explicativa “who live in furnished sould”/ “que moram em almas mobiliadas”:

[...]

Are unbeautiful and have comfortable minds

São desbotadas e têm mentes confortáveis.

AC (2011, p.53) opta por traduzir o composto *unbeautiful* por ‘desbotadas’, o que inicialmente não se trata de uma tradução equivalente, diríamos, mas evidencia a tentativa, por parte do poeta-tradutor, de buscar um termo em língua portuguesa que funcionasse de forma análoga a *unbeautiful*, isto é, termo composto por prefixo de negação (*un*) a modificar adjetivo (*beautiful*). Neste caso, ‘desbotadas’ apresenta a partícula ‘des’, prefixo de negação que reverte o adjetivo em questão. Contudo, é preciso pensar, em língua inglesa o adjetivo *beautiful* faz sentido, sem o prefixo *un-*. Não se pode dizer o mesmo do adjetivo escolhido por Campos: botada, afinal, não é comumente tido como o oposto de desbotada, mas como partípcio passado do verbo botar. O mérito da tradução está na reversão, no espelhamento que inverte o jogo cummingsiano: em língua inglesa, *beautiful* existe, mas não *unbeautiful*; botada, contudo, não faz sentido, em língua portuguesa, pelo menos como adjetivo, mas desbotada, sim. Preserva-se, portanto, o jogo do par significante, positivo e negativo.

Seguindo na descrição dessas damas, temos no terceiro e quarto versos:

(also, with the church's protestant blessings
daughters, unscented shapeless spirited)

(também, com as bênçãos protestantes das igrejas
filhas, inodoras informes devotadas)

Neste trecho o poeta usa tanto um prefixo *un-* quanto um sufixo *-less*. O prefixo ‘*un-*’ em língua inglesa, conforme apontado anteriormente, é um prefixo de negação. O sufixo ‘*-less*’, quando aposto a um substantivo, adjetiva o mesmo indicando a ausência daquela qualidade referida pelo substantivo. Observe que AC opta na tradução por um vocábulo equivalente (*unscented* = inodoras), valorizando, inclusive, uma analogia morfológica e estrutural: na equação para se mensurar perdas e ganhos, o número de letras é quase o mesmo e o eco do som vocálico em “e” é emulado pelo eco em “o” na tradução. Logo, tantos aspectos estruturais quanto semânticos são considerados nesta transcrição. Ao traduzir o termo “*shapeless*”, tendo *shape*, o substantivo seguido pelo sufixo adjetivador *-less*, AC lança

mão do procedimento de espelhamento/inversão: troca-se o sufixo por um prefixo: in-formes. A escolha de Campos, possivelmente, pelo prefixo se deu não somente pela inexistência de termo equivalente com sufixo que expressasse negações de informações, mas pelo fato de que em língua portuguesa, em geral, são os afixos quem asseguram estes efeitos costumam semânticos. Vejamos o quinto e o sexto verso do poema:

they believe in Christ and Longfellow, both dead,
are invariably interested in so many things —

crêem em Cristo a Longfellow, ambos mortos,
têm invariável interesse em tantas coisas —

Aparte a ironia de parrear Cristo e Longfellow – “ambos mortos”, salienta o poeta, característica que enfatiza a fixidez do gosto das damas, há no segundo verso, outro predicado nominal a qualificá-las: “are invariably interested in so many things —”. “*Invariably*” (advérbio formado por dois afixos, o prefixo “*in-*” – que, similar a “*un-*”, é usado para expressar oposição à carga semântica da palavra – e o sufixo “*-ly*”, que torna o adjetivo *variable* um advérbio de modo) poderia ter sido traduzido como ‘*invariavelmente*’, se valendo de um sufixo que adverbializaria a palavra, sufixo este que equivale, literalmente, ao sufixo inglês “*-ly*”. Contudo, a proximidade semântica e morfológica não é econômica, digamos assim, em termos plásticos: invariável contém 10 letras, assim como invariably: o isomorfismo estético-espacial é preponderante no projeto de tradução, isto é, na visada tradutória de AC. Ademais, a informação semântica a ser ressaltada está na ironia em “invariável interesse”, que, em língua portuguesa, enfatiza, novamente, a fixidez desse interesse a desmentir o “tantas coisas”. A tradução literal seria “estão invariavelmente interessadas em tantas coisas”, como se interesse, etimologicamente estar (inter/entre somado a esse/ser, estar) pudesse ser algo da ordem do fixo, do invariável, interesse este que é desmentido pela pergunta no verso seguinte: “at the present writing one still finds/delighted fingers knitting for the is it Poles?” traduzida como “à hora em que escrevo ainda se encontram/dedos dedicados costurando para... poloneses?”. A dita *yes/no question* – “is it Poles?” – é vertida para o português com as reticências “para... poloneses?”. De fato, diz-nos o poema, tanto faz o para quem, importa, sim, “o quê”, esse sim invariável.

Mas as damas de Cambridge, devotadas, a prever o “piedosos” de oDE, possuem, de fato, interesse invariável em outras questões:

*perhaps. While permanent faces coyly bandy
scandal of Mrs. N and Professor D*

talvez. Enquanto rictos rígidos escandem
o escândalo da Sra. N e do professor D

Analisando esta passagem do poema, notamos que, no nono e no décimo versos Cummings nos dá duas duplas “rictos rígidos” e “escandem o escândalo” a espelhar o jogo sonoro contido na sufixação em *coily bandy*. Possivelmente, Augusto de Campos optou nos versos acima pelo não uso de sufixos, não levando para o português, em termos morfológicos, a assonância/aliteração presente entre as duas palavras destacadas no texto em inglês, por não identificar uma confecção linguística em língua portuguesa que assegurasse equivalência semântica e estética. Deste modo, já que o tradutor não transcreveu para a língua de chegada os jogos morfológicos e sonoros dos versos apresentados, optou por trazer para a língua de chegada os efeitos sonoros enfatizando-os duplamente: Augusto de Campos nos apresenta uma aliteração dupla (sc – d) / assonância (e) nos nono e décimo versos do segundo poema, o traduzido, nos quais o poeta-tradutor escreve: “escandem/ o escândalo”. Observamos que, neste momento, Augusto de Campos recupera via assonância presente no primeiro texto com o jogo aliteração/assonância no traduzido, amplificando o uso dessa figura de linguagem. A tradução se tornou, portanto, mais rica em termos sonoros, também porque ocorre outra aliteração no nono verso, quando o Augusto de Campos traduz “rictos rígidos” .

Analisemos os versos finais do poema, que magistralmente emolduram/capturam a sensação de enclausuramento, de pequenez – do espaço, das mentes, das almas – dessas damas de Cambridge:

....the Cambridge ladies do not care,above
Cambridge if sometimes in its box of
sky lavender and cornerless, the
moon rattles like a fragment of angry candy

...as damas de Cambridge nem se tocam, se
sobre Cambridge às vezes em sua caixa de
céu lavanda a redonda, a lua brande
um furioso torrão de açúcar-cande

Neste trecho, Augusto de Campos substitui o termo “*cornerless*” por redonda, o que caracteriza uma alusão semântica, já que “*cornerless*” se refere a algo sem aresta, não necessariamente circular, mas sem quinas. No entanto, o tradutor sacrifica, digamos assim, a falta de forma em *cornerless* para antecipar a forma da lua, a surgir no próximo verso – é como se a lua surgisse um pouco mais cedo no texto-tradução. Ademais, o jogo *angry candy*, similar ao de *coily bandy* é transposto para o final dos versos a lua brande / [como] um furioso torrão de açúcar-cande”, em que “furioso torrão de açúcar-cande” traduz *fragment of angry candy*, emulando em furioso a fricativa de “*fragment*” e, novamente adiantando a aparição da lua para o verso anterior – a lua resmungar, no texto-poema de Cummings aparece apenas no início do verso final; no texto-tradução, ela já aponta no final o penúltimo verso “a lua brande”.

Sobre a poesia cummingsiana bem como a virada em seu projeto tradutório, o próprio AC esclarece, em “E. E. Cummings, sempre jovem”, introdução-prefácio à edição de 1999:

Sua poesia apresenta algumas linhas temáticas, muitas vezes recorrentes. Há uma vertente descritiva (motivos principais: a lua, a estrela, a folha e o floco de neve, a primavera e as estações, o crepúsculo; pequenos animais como o gato ou o esquilo, e insetos como o gafanhoto, a abelha, a mosca). Uma vertente amorosa, altamente significativa, tanto na pauta físico-erótica da primeira fase como na mais espiritualizada dos poemas da maturidade. Entre essas duas linhas se situam os poemas que retratam personagens em breves anedotas poéticas, podendo tanto homenagear pessoas reais como Picasso, o dançarino Paul Draper (no 19) ou o comediante Jimmy Savo (no 23), como consagrar criaturas anônimas como prostitutas ou vagabundos, uma camponesa ou um catador de papéis. Na antítese dos poemas amorosos ou encomiásticos, situa-se uma larga porção da poesia de Cummings: os poemas satíricos, que abrangem os textos antibélicos como “plato told” (no 28) e “why must itself up every of a park” (no 37), os que ridicularizam os valores convencionais e suas figuras prototípicas como o de no 2, “the Cambridge ladies who live in furnished souls” (as damas de Cambridge que moram em almas mobiliadas), ou “the dollarbringing virgins” (as virgens endolaradas – isto é, as turistas americanas em Veneza (no 10, “MEMORABILIA”) – e invectivam a “maankind”, a “humanimaldade” (no 29) dos patrioteiros, dos negociantes e dos políticos (no 27: “a politician is an arse upon”). Finalmente, há a categoria dos poemas de “persuasão” ou de “reflexão”, como os classifica Norman Friedman, aqueles que revelam a filosofia de vida do poeta e seu elenco de valores, como “now ai ris thing: no bliss (CAMPOS, A; 2011, p. 43).

É importante destacar nesse trecho não as linhas temáticas apontadas pelo poeta-tradutor *per se*, mas sim as linhas temáticas às quais pertencem os poemas eleitos pelo tradutor, particularmente nas primeiras edições – **10 Poemas, 20 Poem(a)s, 40 Poem(a)s**: grande parte, pelo que nosso mapeamento aponta, encontra-se ou na vertente descritiva – e o motivo se torna, a primeira vista, muito claro, afinal, estamos argumentando como o horizonte do tradutor, que encampa tanto sua posição tradutória como seu projeto de tradução, conforma não somente as escolhas linguístico-literárias no material do poemas, mas, também, as escolhas frente à vasta obra do autor – e nos poemas satíricos, que, enfatiza AC, são “a antítese dos poemas amorosos ou encomiásticos”, vertente na qual, alega o tradutor “situa-se uma larga porção da poesia de Cummings”. Do total de 74 poemas traduzidos para segunda edição de **Poem(a)s**, 32 são provenientes de suas últimas obras – **95 POEMS** (1958) e **73 POEMS** (1963), sendo 19 da primeira e 13 da segunda, obras estas em que, aponta a crítica mais tradicional, há um recrudescimento das técnicas – isto é, ao invés de “amadurecer” e parar de brincar com suas técnicas tipográficas e sintáticas, o poeta se aferra a elas, retornando aos temas que AC chama de descritivo e ao satírico. Outro ponto importante levando pelo tradutor nesse mapeamento das linhas temáticas de Cummings, diz respeito ao peso dado à lírica amorosa cummingsiana que, mesmo contemplada nas traduções posteriores, que, apesar de reconhecida como “altamente significativa” merece pouca ou nenhuma menção –

alongando-se o poeta, contudo, nas vertentes já citadas. Essa postura contradiz frontalmente a afirmação do poeta, admirador e também tradutor de Cummings, Octavio Paz, como veremos mais adiante, a respeito da lírica cummingsiana.

A respeito das escolhas tradutórias, o poeta-tradutor após elencar as edições prévias apontando as escolhas feitas, destaca o seguinte:

Nesta nova edição, comemorativa do centenário do nascimento do poeta, pretendo homenageá-lo com mais 22 traduções, abrangendo todas as suas faces e estilos. Das composições líricas de juventude como “somewhere i have never travelled” (nalgum lugar em que eu nunca estive) – no 15 – aos poemas objetivistas, como os que tematizam a mosca, a lua, o floco de neve, a estrela, a camponesa. Dos epigramas crítico-anedóticos, como os de no 51 e no 52, que descrevem os bêbados de rua – “a he as o” (um o tão v”, “a gr” (um bê) –, aos poemas francamente satíricos, como o antibelicista “why must itself up every park” (por que haverá de em cada de um parque), no 37, ou os que escarnecem os “unpeople”, as nãopeessoas, sem horizonte a não ser a vida prática e o lucro, como o de no 50, “what Got him was Noth” (o que o Levou não foi Nad) ou o de no 56, “you no” (você re). Este último poema se fulcra no trocadilho (irrecuperável literalmente em português) entre “more” (mais) e “morticians” (agentes funerários). Com liberdade, uso na tradução as palavras “mais” e “animais”, mudando a chave semântica, mas mantendo o tom cáustico do poema dentro de um equivalente jogo de palavras. (CAMPOS, A; 2011, p. 17)

Alguns poemas, como o no 2 e o no 29, destacados pelo tradutor em seus ensaios, ilustrativos dessa vertente satírica, foram anteriormente analisados. O poema no 21 *brIght* assim como o no 42 *l(a*, ilustrativos da dita vertente descritiva, também o foram. Passemos agora ao poema no 56 e, posteriormente, à lírica amorosa, significativa embora pouco comentada.

Vimos, ao longo do texto, articulando a prática tradutória e crítica de AC de modo a iluminar seu horizonte tradutório, isto é, a chamar a atenção para de que modo suas expectativas, assim como seu projeto de tradução e sua posição tradutória – isto é, suas crenças acerca do papel da tradução e do tradutor e das relações que estes travam com o texto fonte e o autor – conformam a leitura deste da obra de Cummings – é sempre bom ter em mente que o exercício da tradução é, de certo modo, o exercício da leitura e da interpretação – o tradutor, a princípio, é o leitor ideal, particularmente de poesia, pois tem no lingüístico e em suas operações literárias seu ponto focal. Esta perspectiva da tradução como poética, sistematizada a partir da década de 1980, desloca a discussão do campo da tradução das questões tidas como centrais, repensando os conceitos balizadores de análise da tradução, como fidelidade e equivalência e repensando o par tradução livre/tradução literal. Repensando a problemática posta pela tradução para Cummings e seu tradutor, Augusto de Campos, percebemos que Campos caminha entre um modelo de tradução, por vezes literal, mas embasado nos preceitos de tradução livre e criativa, ou seja, da dita transcrição: o aspecto

formal/visual, como já foi apontando, é preponderante nas escolhas tradutórias de AC, seja dos exemplares a serem traduzidos, sejam das escolhas tradutórias no corpo do poema-tradução. Uma das características da poética cummingsiana na vertente dita satírica é o uso de trocadilhos (“puns”), construídos visual e sonoramente por meio da tmesis e da estrofação/escandimento do próprio vocábulo, seja via afixação, seja via recursos tipográficos/de pontuação. Em se tratando de trocadilhos, podemos identificar uma tarefa tradutória bastante difícil no poema “you no”, poema Nº 56 do livro **Poem(a)s**, no qual Cummings aplica um dos seus recursos mais conhecidos: a fragmentação de palavras.

Figura 10: Poema 56 you no

56	56
you no	você re
tice	pare
nobod	ningué
y wants	m quer
Less(not to men	Menos(para não men
tion least)& i	cionar o mínimo)& eu
ob	ob
serve no	servo nin
body wants Most	guém quer O Mais
(not	(não
putting it mildly	para ser a
much)	menos muito)
may	tal
be be	vez por
cause	que
ever	tod
ybody	omundo
wants more	quer mais
(& more &	(& mais &
still More)what the	ainda Mais)mas que
hell are we all morticians?	diabo somos todos animais?

As fragmentações, como já exaustivamente discutido e detalhado, não são aleatórias ou caprichosas: ao (sub)dividir uma palavra, Cummings possibilita e mesmo chama a atenção para a potencialidade paradigmática da língua: a palavra cindida é, simultaneamente esta e outras que caleidoscopicamente se reconfiguram no espaço do poema. Ademais, essa fragmentação do poema – do verso, da estrofe e mesmo da palavra, nos remete à gestáltica da obra cummingsiana: seu poema não pode ser apreendido a partir de seus fragmentos, isto é, não pode ser decomposto e depois reunificada por meio de uma análise de cunho racional; a totalidade não é a soma de suas partes/fragmentos. Vejamos como esse processo de fragmentação se dá no poema em questão, no 56, bem como as escolhas tradutórias feitas por AC. Uma das possíveis interpretações do primeiro ao quinto versos, que se seguem, é que Cummings realiza imperativos neste poema e, em seguida, constrói uma frase:

<i>you no</i>	<i>Você re</i>
<i>tice</i>	<i>pare</i>
<i>nobod</i>	<i>ningué</i>
<i>y wants</i>	<i>m quer</i>

Analisando o espaçamento entre o primeiro verso e o segundo, poderíamos interpretar este fragmento como a presença de uma ‘exclamação imaginária’ ou, ainda, como uma vírgula que acompanha um vocativo que antecede uma pausa na fala, algo como “*you no! notice nobody*”, ou ainda “*you no, notice nobody*”. Além dos espaçamentos, compreendemos que Cummings, fragmenta algumas das palavras apresentadas neste poema não apenas para contribuir para a formação imagética, mas também para, a partir de poucas palavras, oferecer ao leitor a oportunidade de variadas interpretações. É possível perceber que se trata de um encargo muito complexo para o tradutor assegurar na língua de chegada efeito linguístico análogo. Vale considerar também que, além do jogo lexical, outra coisa a se preservar é a formatação ou, ainda, a estética do primeiro texto no segundo. Augusto de Campos, possivelmente por reconhecer a provável impossibilidade de transportar para o português os trocadilhos provenientes dos fragmentos das palavras, optou por manter, semanticamente, a similaridade entre os possíveis significados do texto no original e no traduzido, secundarizando os trocadilhos ou compensando-os, digamos assim, com outras escolhas. Assim, não há o imperativo do primeiro verso “*you no*”, que é deixado para o segundo, na tradução “*Você re / pare*”. Do mesmo modo, a incorreção gramatical em “*y wants*” vai para o texto-tradução como “*m quer*”, em que o fragmento de *nobody*/ninguém vai para o próximo verso como um “*eu/me*” – “*y*”/“*I*”. Contudo, a letra “*y*”, em língua inglesa, soa foneticamente

como a palavra “*why*”. Isto nos faz entender que esta passagem pode ser facilmente lida/interpretada como “*why wants*”. Considerando as características sonoras das letras na Língua Portuguesa, perde-se este aspecto interrogativo do verso.

Entre os versos seis e nove do mesmo poema, temos:

tion least)& I
ob
serve no

body wants Most

cionar o mínimo)& eu
ob
servo nin

guém quer O mais

Considerando os espaçamentos entre os versos, pode-se interpretar que a distância imposta entre alguns versos representa uma pausa exclamatória, um vocativo, como ocorre entre os versos “*serve no*” e “*body wants Most*”. Observamos que, novamente, Cummings fragmenta um termo (*nobody*), de modo a desintegrá-lo e reconfigurá-lo em outros termos-fragmentos. Assim, “*nobody*” pode funcionar como a própria palavra, mas sua fragmentação também representa uma partícula de negação no verso que o antecede (*no*), e também o termo “*body*” no verso que se segue. Deste modo, identificamos três possíveis versos:

I serve no... nobody wants most
I serve no. Body wants most
I serve, nobody wants most.

Outro momento de fragmentação vocabular realizada por Cummings encontra-se entre o décimo terceiro e décimo sétimo versos do mesmo poema, “*you no*”. Nestes, o poeta joga com a fragmentação de palavras e a atomizaçãoda letra “*y*”, foneticamente ambígua:

may

bebe
cause
ever

ybody

tal
vez por
que
tod

omundo

Notamos que estes versos em inglês são compostos de três palavras (*maybe, because e everybody*), diferente do texto em português, que possui ao todo quatro (talvez, porque, todo, mundo). A fragmentação dos termos no primeiro texto, forma várias outras expressões: *may, be, be, cause, ever, why (y) e body* – das três palavras base o poeta, via fragmentação, gera,

por justaposição, outros sete novos termos. Esclareço que o décimo sétimo verso (*ybody*) foi considerado como contendo duas palavras, pois, embora “y” não seja “why” o som desta palavra nos autoriza essa interpretação fonética. No texto traduzido este jogo fonético/morfológico não se processa de modo tão detalhado, mas o texto corresponde visual e semanticamente ao primeiro. Podemos perceber que, por exemplo, o décimo terceiro e o décimo sexto versos, tanto no primeiro texto quanto no segundo, ocupam o mesmo espaço gráfico, já que os termos usados contam a mesma quantidade de letras. Se contarmos a quantidade de termos contidos em cada um dos versos analisados nesta passagem, notaremos que tanto o traduzido quando o texto em língua inglesa possuem a mesma quantidade de palavras em cada verso. É preciso pensar que esta é uma das chaves apontadas pelo tradutor, em seus ensaios, particularmente em sua “Intradução de Cummings”, referente ao poema l(a, para avaliar a tradução: a correspondência sígnica e visual, bem como a precisão dos elementos linguísticos – e, nos poemas mais rarefeitos, mais descritivos – no sentido cummingsiano, deve-se ter em mente – são significativas, pois cada letra, literalmente, conta/é contada.

Em vários momentos de sua poesia, Cummings brinca com os sons das palavras por meio de sua fragmentação e atomização com a finalidade de buscar novas representações semânticas. Apesar de irmos constantemente chamando atenção para o aspecto visual na visada/projeto tradutório de AC, este trabalho fonético se apresenta também como elemento central em suas traduções, efetuando compensações, digamos assim, quando possíveis – seja pela escolha de outros fonemas para compor as assonâncias e aliteraões dos versos-palavras, seja para compor ritmo e rimas. No poema em questão, prestemos atenção aos versos de número dezoito e vinte um:

wants more
(&more &
still More) what the

hell are we all morticians

quer mais
 (& mais &
 ainda mais) mas que

diabos somos todos animais?

Percebe-se que Cummings partiu da sonoridade de “more”, repetida até virar eco, para enfim chegar em “morticians”: o poema se constrói, aliás, em cima dessa lógica do querer mais – todos querem mais, ninguém quer menos, que diabos somos todos “morticians” – questiona-se, ao final. Sabemos que em língua portuguesa este termo poderia ser substituído

por “coveiro” ou, ainda, “agente funerário”: semanticamente, tal escolha privilegiaria a lógica do poema, a lógica da *poiesis* cummingsiana, já exposta em sua “introdução” a **IS 5/SÃO 5**, anteriormente transcrita – “se o poeta é alguém, ele é alguém para quem as coisas feitas importam muito pouco – alguém que é obcecado pelo Fazer. (...) meu único interesse em dinheiro seria fazê-lo.” (p. 49) – que não é a lógica da acumulação, a do querer mais, vista pelo poeta como eminentemente destrutiva – o querer mais é querer esse corpo/corpo, morto, inerte, o já feito, não passível de *poiesis*, movimento, práxis. “*Morticians*”, de conotação negativa, é traduzido como animais, de modo que a preservar o jogo sonoro: “mais” repetidamente, até se tornar eco, materializa-se no último verso como “animais”, também de carga semântica negativa, mas mais atenuada – acentua-se, contudo, o processo de desumanização, mas pelo aspecto da animalização que esse provoca: exacerbação dos apetites – mais, mais, mais.

Passemos agora, ao poema no. 4, um dos favoritos entre os leitores de Cummings, neófitos ou antigos. Justamente por ser um dos mais reproduzidos e conhecidos do autor, é interessante que ele só venha a ser traduzido por AC na edição de 2011, assim como o poema n. 12, “since feeling is first”. Ambos são provenientes de obras da década de 20, o primeiro de **&AND** (1925) e o segundo de **IS 5** (1926) e ilustram outro dos grandes temas cummingsianos, aliás, o grande tema – o amor. O recorte do tradutor para as obras anteriores privilegiava e se punha em função do retrato do artista as margens do *mainstream*: à rebeldia de ordem formal – tipográfica, espacial etc – soma-se a rebelião de ordem temática: às traduções anteriores somam-se traduções do Cummings mais político e filosófico, a tecer observações sobre o mundo e suas conformações, a cercar o homem em sua tendência para a liberdade, sejam elas de ordem política, amorosa ou artística – para Cummings, apontará Octavio Paz, o amor tem a mesma força desestabilizadora do riso: nesse mundo de conformações, não há lugar nem para o amante, nem para o sonhador ou qualquer uma de suas figurações (o poeta, a criança, o cirqueiro, com o chama Paz). Contudo, é apenas nas últimas edições, com exceção de “somewhere i have never travelled, gladly beyond”, anteriormente traduzido, que essa vertente amoroso-lírica é incorporada às traduções, uma resistência que aponta para o programa do movimento de poesia concreta, que se propunha a extinguir a praga lyricizante do Romantismo, corpo em decomposição a ser arrastado por poetas-necrófilos – essa é a tônica do discurso, poundiano, por sinal. Podemos inferir que somente quando a questão programática do movimento de poesia concreta se dilui – afinal, na década de 60 ele se desmembra e se propõe outros caminhos – é que o tradutor se permite (talvez por generosidade com o público, como argumentam alguns de seus leitores e críticos, talvez por

um acerto de contas com a poética cummingsiana ou, ainda, pela influência do próprio Paz) acercar-se deste que, segundo Paz (1966), é o tema articulador da poética cummingsiana:

Os poemas de cummings são filhos do cálculo a serviço da paixão. Observa-se que, tanto na vida como na arte, a paixão, para satisfazer-se, demanda um máximo de artifício e não se contenta, jamais, com a realidade se não a transmutar, antes, em símbolo? O erotismo tende à cerimônia; o amor é emblemático; a curiosidade se exalta face aos enigmas, simultaneamente jogo infantil e rito de passagem entre os antigos. Adivinhações, erotismo, amor: sistemas de correspondência, linguagem em que não apenas os objetos, as cores e os sons mas também os corpos e almas são símbolos. Vivemos em um mundo de signos. Todas as imagens de cummings podem ser reduzidas às combinações destes dois signos: tu e eu. O resto dos pronomes são obstáculos ou estímulos, muros ou portas. Entre eu e tu a relação é a conjunção copulativa/aditiva ou adversativa. O mundo é uma analogia do casal primordial e suas trocas refletem as trocas do tu e do eu em suas uniões e separações. Esse tu e eu, genérico embora não impessoal, é o personagem único de uma grande parte da poesia de cummings. É o casal de enamorados, só na sociedade dos maiores, mas em constante comunicação com o mundo das árvores, das nuvens, da chuva. O mundo é seu talismã e eles são os talismãs do mundo. Entre o mundo e os pronomes se interpõem as instituições, as barbas dos velhos, as estolas das velhas, as bombas dos generais, os bancos, os programas de redenção do gênero humano. Há um ponto de convergência entre os enamorados e o mundo: o poema. Ali, as árvores se abraçam, a chuva se desnuda, a moça reverdesce, o amor é um raio, a cama uma barca. O poema é emblema da linguagem da natureza e dos corpos. O coração desse emblema é o verbo: a palavra em movimento, o motor e o espírito da frase. Conjugação dos corpos, copulação dos astros: a linguagem resolve todas as oposições na ação metafórica do verbo. A sintaxe é uma analogia do mundo e dos enamorados.⁵² (PAZ, 1966, p. 35).

Tu e eu. O eterno movimento entre união e separação, contração e relaxamento – diástole e sístole – dessa união primordial – homem/ mulher, natureza. O movimento, de afastamento ou de junção é o objeto de escrutínio e de trabalho para o poeta: quando há a junção,

⁵² Trecho do ensaio "e.e.cummings: seis poemas y un recuerdo", no original: "Los poemas de cummings son hijos del cálculo al servicio de la pasión. Se ha observado que, tanto en la vida como en el arte, la pasión reclama para satisfacerse un máximo de artifício y que no se contenta jamás con la realidad si no la transmuta ante en símbolo? El erotismo tiende a la ceremonia; el amor es emblemático; la curiosidad se exalta ante los enigmas, simultáneamente juego infantil y rito de tránsito entre los antiguos. Adivinanzas, erotismo, amor: sistemas de correspondencias, lenguajes en los que no sólo los objetos, los colores y los sonidos sino los cuerpos y las almas son símbolos. Vivimos en un mundo de signos. Todas las imágenes de cummings pueden reducirse a las combinaciones de estos dos signos; tú y yo. El resto de los pronombres son obstáculos o estímulos, muros o puertas. Entre yo y tú la relación es la conjunción copulativa o adversativa. El mundo es la analogía de la pareja primordial y sus cambios reflejan los del tú y el yo en sus uniones y separaciones. Ese tú y yo, genérico aunque no impersonal, es el personaje único de una gran parte de la poesía de cummings. Es la pareja de muchachos enamorados, solos en la sociedad de los mayores pero en constante comunicación con el mundo de los árboles, las nubes, la lluvia. El mundo es su talismán y ellos son los talismanes del mundo. Entre el mundo y los pronombres se interponen las instituciones, las barbas de los viejos, las cofias de las viejas, las bombas de los generales, los bancos, los programas de los redentores del género humano. Hay un punto de convergencia entre los enamorados y el mundo: el poema. Allí los árboles se abrazan, la lluvia se desnuda, la muchacha reverdece, el amor es un rayo, la cama una barca. El poema es un emblema del lenguaje de la naturaleza y de los cuerpos. El corazón del emblema es el verbo: la palabra en movimiento, el motor y el espíritu de la frase. Conjugación de los cuerpos, copulación de los astros: el lenguaje resuelve todas las oposiciones en la acción metafórica del verbo. La sintaxis es una analogía del mundo y de la pareja."

aproximação, fala-se de amor, dessa conjunção de signos, como nos aponta Paz – afinal, “Há um ponto de convergência entre os enamorados e o mundo: o poema”. O poema, contudo, pode dizer da divergência: e o humor ferino de Cummings bem nos mostra como o poeta reage à disjunção/descompasso entre a humanidade (humanimaldade/humanidade inanimal) e a natureza. Analisemos, agora, os poemas no 4 e 12, abaixo reproduzidos:

Figura 11: Poema 4 *i like my body when it is with your*

4

4

i like my body when it is with your
body. It is so quite new a thing.
Muscles better and nerves more.
i like your body. i like what it does,
i like its hows. i like to feel the spine
of your body and its bones, and the trembling
-firm-smooth ness and which i will
again and again and again
kiss, i like kissing this and that of you,
i like, slowly stroking the, shocking fuzz
of your electric fur, and what-is-it comes
over parting flesh.... And eyes big love-crumbs,

and possibly i like the thrill

of under me you so quite new

eu gosto do meu corpo quando está com o seu
corpo. É uma coisa tão nova e viva.
Melhores músculos, nervos mais.
eu gosto do seu corpo e do que ele faz,
eu gosto dos seus comos. de tatear as vért
ebras do seu corpo, a sua treme
-lisa-firmeza e que eu quero
mais e mais e mais
beijar, gosto de beijar isso e aquilo de você.
gosto de, lentamente golpeando o, choque
do seu velo elétrico, e o-que-quer-que freme
sobre a carne bipartida.... E olhos migalhas

de amor grandes e acho que gosto de ver sob mim

você vibrar tão viva e nova assim

Cummings / Campos, 2011, p. 56-57

Em “i like my body when it is with your” novamente temos o poeta a brincar com a forma soneto: a forma é mantida, mas o pentâmetro iâmbico vem com o pé quebrado – a pontuação, inclusive, reforça o *enjambement* dos versos. O pentâmetro iâmbico, típico do soneto inglês, vem para a língua portuguesa como alexandrino também quebrado: eu gosto do meu corpo _ quando está com o seu /corpo – há o ponto de cesura, mas o *enjambement* de “corpo” no verso subsequente quebra a métrica, que irá se alternar em decassílabos e dodecassílabos, como o próprio movimento do corpo que se expande e se contrai – músculos, nervos, vértebras. E esse é outro aspecto do soneto cummingsiano: seu tema não é o amor idealizado e incorpóreo em que a amada é descrita como rosa-anjo, etérea e evanescente e, por isso, intocável. O amor, em Cummings, é sempre corpo e alma: o corpo, aliás, desempenha papel central na lírica amorosa cummingsiana, pela lógica própria, resistente à racionalização e ao abstrato; o corpo, portanto, é este aqui-agora-em-movimento que a *poiesis* cummingsiana tanto reverencia, é o ponto de convergência entre o tu e o eu, momento em que a poética corporal e a erótica verbal (fórmula consagrada por Paz em **A dupla chama** (1994) para

destacar a afinidade entre erotismo e poesia) se condensam, momento de alteridade em que o eu se constitui a partir do tu:

*i like my body when it is with your
body. It is so quite new a thing.*

eu gosto do meu corpo quando está com o seu
corpo. É uma coisa tão nova e viva.

A ênfase nos possessivos meu corpo/seu corpo, nessa distinção é ao mesmo tempo reforçada e apagada: eu gosto do meu corpo quando está com o seu corpo – é a partir do seu corpo que o meu se (res)significa, torna-se signo, pode ser lido, torna-se, na sintaxe, “so quite new a thing”. A transgressão da sintaxe operada nesse segundo verso, apesar de tímida se comparada aos padrões cummingsianos, é, de certa forma, perdida quando vertida para o português “É uma coisa tão nova e viva”. O uso de “tão”, que traduz bem *so*, não consegue de traduzir a hesitação entre os dois advérbios *so* e *quite*, sendo o primeiro pronunciadamente mais enfático que o segundo, a qualificar o adjetivo *new* que pede como complemento o substantivo, negado pela intervenção do artigo indefinido *a*, a reforçar a indefinição já apontada em *thing/coisa*: “uma coisa tão nova e viva”. AC, contudo, acresce à tradução o adjetivo “viva”, “nova e viva”, opção que manterá quando, ao final do poema, no clímax, houver a repetição: “you so quite new”/ “tão viva e nova assim”, traduzindo *so* não mais como advérbio de intensidade (tão) mas de modo: assim. Se examinarmos mais detidamente os dois poemas, perceberemos que em língua portuguesa há, na descrição do ato amoroso em curso, certa suavização:

*[...] i will
again and again and again
kiss, i like kissing this and that of you,
i like, slowly stroking the, shocking fuzz
of your electric fur, and what-is-it comes
over parting flesh....And eyes big love-crumbs,*

and possibly i like the thrill

of under me you so quite new

*[...] eu quero
mais e mais e mais
beijar, gosto de beijar issoe aquilo de você,
gosto de, lentamente golpeando o, choque
do seu velo elétrico, e o-que-quer-que freme
sobre a carne bipartida....E olhos migalhas*

de amor grandes e acho que gosto de ver sob mim

você vibrar tão viva e nova assim

Notamos que há uma intensificação/exasperação do desejo, demonstrado pela sequência de repetições – “again and again and again” interpostos à oração afirmativa ao “i will kiss”. *Again* poderia ter sido traduzido como “novamente” ou “de novo”, mas AC, talvez para evitar o eco – afinal, “novo” como adjetivo é usado, com flexão de gênero, no primeiro e último versos – opta pelo advérbio “mais”, satisfatório para indicar esse frêmito do desejo – “mais e

mais e mais”. Contudo, a oração principal, em língua portuguesa, perde a força que a afirmação em língua inglesa confere: “i will kiss” é traduzido como “eu quero beijar”. Apesar do desejo ser ressaltado no verbo “querer”, há um arrefecimento na certeza que o verbo modal “will” confere ao verbo “kiss”: “eu quero beijar” diz do desejo do enunciador; “i will kiss” diz de sua postura frente a esse desejo – eu irei beijar/beijarei/vou beijar . Na sequência, contudo, “i like kissing this and that of you”, podemos perceber que o tradutor propõe certa compensação por essa perda em termos de ação: o trecho é traduzido como “gosto de beijar issoe aquilo de você”, semanticamente muito próximo ao poema-fonte, com uma emulação de um recurso cummingsiano, a junção de termos de modo a cunhar um novo substantivo “issoe aquilo”, como se a boca que beija não se afastasse ou do corpo beijado, minuciosamente percorrido. Esse recurso, aliás, enfatizando essa conjunção entre corpo/corpo, meu/seu, aliás, é empregado nos próximos versos por Cummings:

*i like, slowly stroking the, shocking fuzz
of your electric fur, and what-is-it comes
over parting flesh.... And eyes big love-crumbs,*

gosto de, lentamente golpeando o, choque
do seu velo elétrico, e o-que-quer-que freme
sobre a carne bipartida.... E olhos migalhas

A intensificação, o frêmito, essa aproximação é indicada pelas sentenças-versos que não somente, via *enjambement*, vão se encaixando umas as outras, em uma espécie de aceleração do ritmo, do fôlego, mas pelo não espaçamento entre vírgulas e texto: tudo flui em contínuo movimento até o “what-is-it comes over parting flesh...”, a terminar nas reticências – indicando o que não pode ser dito pela própria dissolução do discurso naquele momento: não mais tu e eu, mas nós. Neste trecho, particularmente, algumas escolhas de tradução nos intrigam: primeiro, no décimo verso, perde-se a aliteração com as fricativas “slowly stroking the, **shocking fuzz**” em uma tradução que não privilegia a exatidão semântica – golpeando, em língua portuguesa, carrega uma carga semântica relativa à agressividade que *stroking* não possui, podendo o termo ter sido traduzido por acariciando, ou alisando – indicando movimento lento e contínuo. O jogo entre *fuzz/fur* é também perdido: *fuzz* não é contemplado na tradução, sendo o sintagma *shocking fuzz* traduzido por choque que, recategorizado, passou de adjetivo a substantivo; *fur*, por sua vez, é traduzido como velo – uma das possibilidades, entre outras como pelúcia ou mesmo pele – termo que em língua portuguesa, contudo, é pouco familiar ao leitor comum, soando álien ao contexto do dia a dia, ao contrário de *fur*, termo do dia a dia, comum, em língua inglesa. O duplo reforço dos adjetivos *shocking/electric* não é, também, contemplado. A continuação do verso, separado por vírgulas mas não pelos convencionais espalhamentos, também apresenta outro problema: “and what-is-it comes” é

traduzido como “e o-que-quer-que freme”; “freme” por “comes” aponta, novamente, uma escolha vocabular por parte do tradutor que não é respaldada pelo poema-fonte: *to come*, como se sabe, é gozar – chegar lá, termo coloquial; *freme*, por sua vez, assim como *velo*, soa a poesia parnasiana, como se o tema em questão, o objeto do poema precisasse ser (re)coberto por um vocabulário preciosista, mais formal, menos afim ao dia a dia: como efeito geral, há uma solenização do ato em língua portuguesa; no poema de Cummings, essa solenização não é atingida por meio da escolha vocabular – poderíamos dizer, inclusive, não solenização, mas sacração/santificação, visto que a união na concepção (meta)física do poeta, se assim a podemos chamar, é sempre o reencanto daquela união pagã sem culpa, *hieros gamos*, a união sagrada – mas pelo olhar enamorado:

[...] *And eyes big love-crumbs,
and possibly i like the thrill
of under me you so quite new*

[...]E olhos migalhas
de amor grandes e acho que gosto de ver sob mim
você vibrar tão viva e nova assim

Outro poema, representativo da lírica amorosa cummingsiana e tardiamente traduzido para língua portuguesa por AC é o no 12, de **IS 5** (1926), integrando a última edição apenas, assim como o poema acima, no 4. Os poemas que integram essa vertente lírico-amorosa, como se pode perceber, tendem a ser menos “experimentais” no que tange à sintaxe e à des/re integração vocabular: aquelas que são tidas e apontadas como as grandes características da poética cummingsiana – a tortografia, a tmesse, o esfacelamento da sintaxe e da dicção poética por meio da implosão do poema (estrofe/verso/oração) – aparecem muito timidamente; há forma, há verso, há oração, isto é, a convenção poética é seguida e, de certa forma, homenageada. Suspeitamos que talvez seja este o traço que mais influenciou no adiamento das traduções para língua portuguesa por AC: mais do que o tema lírico-amoroso, o tratamento relativamente convencional, em termos formais, não atendia à exigência do paideuma concretista ao qual se integravam apenas aqueles que haviam criado uma *poiesis*, um fazer poético inovador, forjando uma tradição inventiva a ser emulada pelos poetas-críticos-tradutores-antiquários. Se considerada com seriedade, essa objeção ao lírico impacta significativamente na posição tradutória e no projeto de tradução de AC, respondendo, talvez, a questões relativas ao proceder tradutório que, como vimos no poema anterior, parece tender mais a aspectos semânticos do texto, desembocando em uma tradução mais livre, digamos assim, de exigências de ordem plástica/visual/sonora, isto é, formais. Observemos o poema no 12:

Figura 12: Poema 12 since feeling is first

12

since feeling is first
 who pays any attention
 to the syntax of things
 will never wholly kiss you;

 wholly to be a fool
 while Spring is in the world

 my blood approves,
 and kisses are a better fate
 than wisdom
 lady i swear by all flowers. Don't cry
 —the best gesture of my brain is less than
 your eyelids' flutter which says

 we are for each other: then
 laugh, leaning back in my arms
 for life's not a paragraph

 And death i think is no parenthesis

12

já que sentir vem antes
 quem prestar atenção
 à sintaxe das coisas
 nunca te beijará completamente:

 ser totalmente louco
 quando há Primavera

 meu sangue aprova,
 e beijos são melhor destino
 que sabedoria
 dama eu juro por todas as flores. Não chores
 —o melhor gesto do meu cérebro é menos que
 o tremer de tuas pálpebras que diz

 que somos um para o outro: então
 ri, sem medo em meus braços
 pois a vida não é nenhum parágrafo

 E a morte eu acho não é nenhum parêntese

Cummings / Campos, 2011, p. 78-79

Assim como o poema no 4, o poema no 12 se recusa ao sequestro do corpo – ou a sua mortificação – tradicionalmente perpetrado pela lírica amorosa ocidental: afinal, o poema inicia com poema “since feeling is first” / “já que sentir vem antes”, enfatizando, posteriormente, o aspecto sensorial e não abstratamente afetivo que está presente em “feeling”/“sentir”:

*who pays any attention
 to the syntax of things
 will never wholly kiss you;*

quem prestar atenção
 à sintaxe das coisas
 Nunca te beijará completamente

A identificação entre poética corporal e erótica verbal é elevada a tropo, termo de comparação do poema: há uma sintaxe das coisas e nas coisas e, de fato, é preciso transgredi-la – não prestar atenção a ela, diz-se no poema – para que se possa chegar no “wholly kiss you”, nesta relação convergente entre tu e eu. “Wholly”, advérbio de modo derivado de “whole” (total, completo, integral), é traduzido *ipsis literis*, opção pouco usual no trabalho de AC no que tange aos advérbios, tendo o poeta-tradutor repetidamente apelado a recategorização ou mesmo reconfiguração do verso para evitar a desfiguração que a marca de advérbio de modo fatalmente imprime na tradução: em língua inglesa, em geral, acrescenta-se o “y” ao adjetivo para formar o advérbio, por vezes substituindo um “e” final – *whole/wholy*; em língua portuguesa, tais advérbios tendem a ser inusitada e mesmo monstruosamente

longos para a economia inglesa: acrescen-se o sufixo –mente ao adjetivo, alongado-se sobremaneira o advérbio. Para evitar esse descompasso vocabular, AC repetidamente opta, em outros poemas, por tratar o advérbio de modo de modo diferenciado. Neste poema, contudo, não há essa preocupação: *wholly* é traduzido como completamente, escolha que, além de nos parecer distante da lógica operatória do tradutor em termos de busca de uma homologia visual, também peca no que tange à perda sonora: *wholly*, afinal, evoca outro advérbio homófono, “*holy*” (sagrado, consagrado), qualificação muito adequada a expressar o modo como a lírica cummingsiana e o poeta, de fato, trata o tema amor. Essa consagração do amor, reiteramos, chama a atenção para um padrão conceitual em operação na lírica cummingsiana desde sempre: a do fazer, opondo-se à abstração – os amantes se beijam e se abraçam e a linguagem do corpo é posta em evidência como fonte de um saber que a lógica logocêntrica não pode/consegue apreender – não é questão de *wisdom*/sabedoria, de *brain*/cérebro, visto que a vida e a morte não podem ser narrativizadas, ditas, que não pelo próprio corpo: nem parágrafo, nem parênteses (con)tém a vida e a morte. A subversão dessa lógica, dessa sintaxe das coisas é fundamentalmente corporal: o beijar, o abraçar, o rir. Transgredir a sintaxe, a linguagem das coisas: erotismo verbal e amoroso, aponta-nos Cummings, como saída para a abstração morta e paralisante, uma conclusão lógica a sua defesa da *poiesis*, do fazer, *poiesis* celebratória da vida, do movimento a buscar convergência, o tu e o eu.

“*somewhere i have never travelled, gladly beyond*”, poema de no 15 nesta edição, contudo, como exemplar da lírica amorosa cummingsiana, é uma exceção em dois sentidos: em primeiro lugar, apesar de ser uma de suas composições ainda juvenis, digamos assim – foi publicado em **W(VIVA)** (1931) – não se pauta pela chave físico-erótica que caracteriza os poemas acima analisados; o segundo ponto a ser levado em consideração é o fato deste poema, apesar de ser extremamente convencional – em seu tema, imagens, sintaxe, vocabulário etc, se pensarmos no Cummings típico, eleito pelas escolhas tradutórias precedentes – figurar se não na primeira e segunda, já a partir da terceira edição. Composto por 5 estrofes com quatro versos cada, totalizando 20 versos, “*somewhere...*” é um dos poemas de Cummings mais populares: o tema, invariavelmente, é esta relação entre um tu e um eu, relação esta mediada pela natureza, que se coloca como termo de comparação para que se compreenda o movimento de aproximação e afastamento que o casal efetua ao longo do poema – como em uma dança:

somewhere i have never travelled, gladly beyond
any experience, your eyes have their silence:
in your most frail gesture are things which enclose me,
or which i cannot touch because they are too near

your slightest look easily will unclose me
 though i have closed myself as fingers, somewhere
 you open always petal by petal myself as Spring opens
 (touching skilfully, mysteriously) her first rose

or if your wish be to close me, i and
 my life will shut very beautifully, suddenly,
 as when the heart of this flower imagines
 the snow carefully everywhere descending;

nothing which we are to perceive in this world equals
 the power of your intense fragility: whose texture
 compels me with the colour of its countries,
 rendering death and forever with each breathing

(i do not know what it is about you that closes
 and opens: only something in me understands
 the voice of your eyes is deeper than all roses)
 nobody, not even the rain, has such small hands

nalgum lugar em que eu nunca estive, alegremente além
 de qualquer experiência, teus olhos têm o seu silêncio:
 no teu gesto mais frágil há coisas que me encerram,
 ou que eu não ousa tocar porque estão demasiado perto

teu mais ligeiro olhar facilmente me descerra
 embora eu tenha me fechado como dedos, nalgum lugar
 me abres sempre pétala por pétala como a Primavera abre
 (tocando sutilmente, misteriosamente) a sua primeira rosa

ou se quiseres me ver fechado, eu e
 minha vida nos fecharemos belamente, de repente,
 assim como o coração desta flor imagina
 a neve cuidadosamente descendo em toda a parte;

nada que eu possa perceber neste universo iguala
 o poder de tua intensa fragilidade: cuja textura
 compele-me com a cor de seus continentes,
 restituindo a morte e o sempre cada vez que respira

(não sei dizer o que há em ti que fecha
 e abre; só uma parte de mim compreende que a
 voz dos teus olhos é mais profunda que todas as rosas)
 ninguém, nem mesmo a chuva, tem mãos tão pequenas

Cummings / Campos, 2011, p. 86-81

O *leitmotif* é dado pelos termos de afastamento/encerramento e aproximação, reiteradamente repetidos e transmudados: na primeira estrofe temos nos versos 3 e 4 *enclose/near* (“things which enclose me”/“or which i cannot touch because they are too near”); na segunda, temos *unclose/closed/open-opens*, nos quinto, sexto e sétimo versos; na terceira estrofe, no nono verso, *close* é seguido no décimo verso por um sinônimo semanticamente mais pesado, *shut*, até que chegamos à última estrofe e a oposição, esboçada nas outras estrofes, consitui-se: finalmente, nos versos 17 e 18, o par *closes/opens* é formado. Se considerarmos a primeira estrofe, percebemos que Cummings brinca com a possível sinonímia no par *enclose/near*: *close*, afinal, pode ser verbo – fechar, cerrar – mas pode, também, ser sinônimo de *near* como advérbio de lugar – próximo, perto. Considerando o *modus operandi* do poeta, isto é, seu cuidado e mesmo jogo com afixos para configurar novos e mesmo supreendentes vocábulos, não seria despropositado considerar que neste poema, apesar da convencionalidade da linguagem e da sintaxe, o jogo cummingsiano é operado – embora perdido na tradução: *enclose*, quando traduzido por “encerram” perde sua possibilidade/potencialidade de se parer com *near* como um sinônimo – *enclose*, na sintaxe e morfologia cummingsiana, poderia ser lido, também, como “tornar próximo, aproximar”,

visto que o prefixo *en-*, em língua inglesa, quando aposto a um qualificador, transforma-se em verbo a indicar a ação de tentar tornar algo/alguém portador daquela qualidade – *enclose*, se *close* for lido como “próximo, perto”, ambigua-se – encerra/aproxima, iluminando o sentido do verso seguinte: “*things which enclose me/or which i cannot touch because they are too near*”. O advérbio *too*, quando precedendo um adjetivo, anuncia que aquela qualidade é excessiva, mais do que seja aceitável ou necessário: *too near*/demasiado perto – “no teu gesto mais frágil há coisas que me encerram/ou que eu não ousou tocar porque estão demasiado próximas”; a conjunção alternativa “ou”, portanto, oferece duas opções entre proximidade e proximidade – o que me encerra, envolve, contém, cerca e o que eu não posso tocar porque está demasiado próximo – a combinação binária perto/distante está, então, em (des)construção ainda no poema. É relevante chamar a atenção para o fato de que o poeta-tradutor opta por traduzir “*i cannot touch*” por “eu não ousou tocar”: nessa escolha, o modal *can*, em sua forma negativa – *cannot* – perde sua força de impossibilidade: eu não posso, afinal, pode indicar ou uma impossibilidade seja contextual, seja em termos de minha habilidade ou capacidade – a resposta dada ao poema a essa impossibilidade – porque estão demasiado perto – não ajuda a esclarecer qual é a ordem dessa impossibilidade. O “não ousou”, por sua vez, restringe essa impossibilidade a uma questão de foro pessoal: não me é possível porque não me atrevo a.

Na segunda estrofe, essa oposição distante/perto é deslocada para o par abrir/fechar, operação que se dá semântica e metonimicamente por *close* – *close*, verbo e adjetivo, é o articulador de sentido:

your slightest look easily will unclose me
 though i have closed myself as fingers,
 you open always petal by petal myself as Spring opens
 (touching skilfully,mysteriously)her first rose

teu mais ligeiro olhar facilmente me descerra
 embora eu tenha me fechado como dedos, nalgum lugar
 me abres sempre pétala por pétala como a Primavera abre
 (tocando sutilmente,misteriosamente) a sua primeira rosa

De *enclose* passamos a *unclose*: o prefixo *un-*, aposto a *close*, verbo, dá descerrar, que é outra forma de dizer *open* (abrir), usado duas vezes no terceiro verso dessa estrofe – “*you open always petal by petal myself as Spring opens/(touching skilfully,mysteriously)her first rose*”. Eu me fecho e tu, teu olhar, me abres: novamente essa dança em que afastamento e aproximação se intercambiam, em que dedos e pétalas podem, também, se intercambiar – operação metonímica em que o movimento – o abrir e o fechar – é emulado: você, como a Primavera abre – “(tocando sutilmente,misteriosamente) a sua primeira rosa” – “me abres sempre pétala por pétala”. Na terceira estrofe, ainda permanece o par *open/close*, mas dessa vez temos uma operação de sinonímia *close/shut*, em que *shut* indica movimento abrupto,

repentino, que é reforçado pelo adjetivo *suddenly* (repentinamente/de repente) em contraposição a *beautifully*/belamente:

or if your wish be to close me, I and
my life will shut very beautifully, suddenly,
as when the heart of this flower imagines
the snow carefully everywhere descending;

ou se quiseres me ver fechado, eu e
minha vida nos fecharemos belamente, de repente,
assim como o coração desta flor imagina
a neve cuidadosamente descendo em toda a parte;

Na primeira sentença desta estrofe há uma discrepância quanto a agência desse you/você sobre esse I/eu: em língua inglesa, o verso “or if your wish be to close me” *wish*, que pode ser verbo desejar está como substantivo após o possessivo seu: “ou se o seu desejo for fechar-me” seria a tradução mais literal, perto da letra, digamos assim, do verso, indicando claramente como esse desejo é ativo. Na tradução, essa “agência” se apassiva: “ou se quiseres me ver fechado” faz uso do verbo ver que não se encontra no original, a transformar o “você” em um espectador. Sintaticamente, Cummings, no último verso, nos mostra que há algo fora do lugar: “the snow carefully everywhere descending” – o “em toda parte” (everywhere) deveria, como advérbio de lugar, vir sempre por último na frase ou apostrofa esta – everywhere, the snow carefully descending. A construção acima não é, talvez, um dos exemplares mais extremados da sintaxe cummingsiana, mas já nos aponta como há algo fora do lugar na ordem do verso, mesmo o mais tradicional, como o acima transcrito, que precisa ser figurado. A tradução, novamente, não nos dá a dimensão dessa reversão dos advérbios de lugar e modo – “a neve cuidadosamente descendo em toda a parte” soa-nos sem sobressaltos. O modo como os poemas mais líricos de Cummings são tratados por Campos – entrando tardiamente em seu repertório, sendo traduzidos de modo mais “literal”, sem tantas soluções ou recursos para conservar o jogo verbivocovisual cummingsiano (olho e fôlego) – parece-nos apontar para um tratamento diferenciado do tradutor-poeta quanto a esta faceta da obra cummingsiana, tratamento este baseado no projeto do tradutor e na sua visada tradutórias e implicando em escolhas de tradução que em termos de esmero linguístico acabam por privilegiar certos procedimentos e temas cummingsianos e escamotear outros, como o lírico.

Em se tratando de sintaxe, portanto, Cummings repetidamente opta por desconstruir sequência padrão das orações no discurso nosso do dia a dia, apenas para reconstruí-la, ao seu modo, nos poemas. Aliás, parte da técnica de Cummings opera a partir desta proposta de desestruturar o padrão da língua, ou seja, destruí-lo com a finalidade de buscar novos usos – revificar a linguagem, como diriam os poetas de Noigandres em vários momentos da sua Teoria da Poesia Concreta. Logo, parte da tarefa do tradutor, no que tange à obra

cummingsiana, é a de emular ou verter essa desestruturação na/para a língua de chegada. Este desafio é ainda mais exasperado se levarmos em conta que as sintaxes entre línguas de matrizes distintas, como é o caso da língua inglesa e da língua portuguesa, tendem a divergir mais do que a convergir.

Se recapitularmos até o momento o que vimos interpretando e analisando neste capítulo, teremos o seguinte quadro: AC (2011) defende que Cummings faz uso anárquico de recursos gramaticais – jogando com afixações, advérbios, conjunções, dentre outros – os quais contribuem para a construção de uma intervenção gramatical lógica, capaz de propiciar novos recursos textuais. Exemplo disso é o uso que faz, a seu favor, de partes consideradas apenas modificadoras da linguagem, conferindo-lhes existência plena, livre.. O objetivo final, ao lançar mãos destes recursos, é assegurar um rejuvenescimento da linguagem e “explorar com maior flexibilidade do que permitem as estruturas entorpecidas dos sistemas convencionais, o universo complexo da percepção e da sensibilidade” (p.14). Considerando as características da escrita de Cummings estamos a analisar algumas das técnicas artesanais usadas pelo poeta bem como as escolhas de Augusto de Campos para emular o jogo tortográfico cummingsiano, sua extrema precisão em conservar o movimento da língua nessa outra língua, a variante brasileira da língua portuguesa. Contudo, o mesmo cuidado não parece ser dispensado aos poemas líricos em geral, particularmente o que adentram tardiamente as edições, como pode ser observado no decorrer deste capítulo.

Na seção anterior, discutimos algumas das questões relativas ao processo tradutório de modo a compreender tanto o perfil tradutório dos irmãos Campos quanto seu projeto – crítico, teórico e pedagógico – que acabou por fundar uma toda tradição brasileira de tradução. Notamos também que a problemática central da questão tradutória busca ir além do embate fidelidade *versus* infidelidade no que tange à semântica textual, apontando como a literatura, em particular a poesia, e, mais especificamente ainda, a obra de Cummings oferecem esse ponto de resistência nas questões de traduzibilidade. A partir do conceito de tradução dos irmãos Campos, a transcrição, discutimos a tradução criativa, que vai ao encontro das propostas de Meschonnic e Berman, que concebem a prática tradutória no campo da literatura, isto é, uma operação não apenas linguística, mas principalmente literária, uma *poiesis* – não ciência ou teoria, mas *craft*, experiência, reflexão, fazer – ressaltando, portanto, a informação de ordem estética como a privilegiada nas escolhas de tradução de poema. Nessa perspectiva, subjaz uma teoria da linguagem que está como fundo do movimento de poesia concreta, uma teoria em que a semântica desloca-se do verso, da frase, da ordem discursiva e abrange o espaço em branco no texto, espaço para a construção do poema-palavra

ou da palavra-poema, ferramenta, ícone e objeto, não valise a transportar – e quiçá derrubar, no meio do caminho, por descuido, talvez – os preciosos significados, guardados sob camadas e véus.

Parte de nosso trabalho estava em apontar os desafios de ordem estético-literária encontrados – justamente porque procurados – por Augusto de Campos ao realizar a transcrição dos poemas de Cummings, assim como as estratégias e procedimentos escolhidos pelo poeta-tradutor para superar ou mesmo ressaltar as possíveis dificuldades semânticas e morfológicas, bem como dificuldades sonoras, tais como aliterações e assonâncias, postas pela obra de Cummings, particularmente os poemas selecionados para tradução, dificuldades estas que se alteram conforme a seleção de poemas se alarga – em número e sua visada quanto às possibilidades estéticas exploradas pelo poeta menor, das minúsculas. Por fim, analisaremos como Augusto de Campos trabalha no texto-tradução a informação poética que compõe o texto-poema e suas escolhas de modo a ressaltar aspectos semânticos, plásticos e sonoros.

Lançar mão de recursos morfológicos, particularmente das afixações, brincando de montar e desmontar as palavras por meio do enxertamento de sufixos, prefixos e infixos é uma das marcas da poesia de Cummings, uma das técnicas usadas para materializar a palavra convertendo-a em imagem. A sequência sintático-semântico-morfológica da língua inglesa e mesmo tradicionalmente requer uma sentença – em poesia, o verso e as estrofes. Conquanto uma palavra possa constituir uma sentença/verso, uma não palavra, isto é, as atomizações de Cummings em que as pausas e quebras são ditadas por modificadores incongruentes e inesperados ou pela pontuação exdrúxula – isto é, pontuação que não desempenhava o papel de sinalização semântica ou mesmo rítmica – no padrão do olho/corpo orgânico – mas sim da quebra mecânica, corpo-máquina – seus poemas, afinal, só poderiam ser escritos com o advento da máquina de escrever. Assim, invertendo a lógica padrão da escrita, Cummings oferece novos modelos de uso das palavras, isto é, proporciona novas possíveis estruturas de escrita que condensam e adensam as possibilidades de sentido justamente por por em foco poucas palavras, ou até em uma única, uma palavra-ícone, a demandar que olho, fôlego e ouvido trabalhassem juntos – uma técnica artesanal em prol da simultaneidade e da sinestesia.

Contudo, pelo que vimos analisando, há tratamento diferenciado por parte do tradutor da obra cummingsiana, privilegiando certos poemas que ilustram de modo mais conspícuo a questão da intraduzibilidade da informação estética, isto é, em que questões como tipografia e quebras sintáticas e morfológicas estão mais evidenciadas, revelando que o projeto, posição e horizonte tradutórios do poeta-tradutor ainda estão, de certo modo, pautados pelo programa

do movimento de poesia concreta, o que acaba por afetar não somente o recorte da obra cummingsiana oferecida ao público brasileiro, mas, também, a relevância dada a sua lírica-amorosa.

Assim, Haroldo e Augusto de Campos pensaram um modelo de tradução que não parte da discussão entre tradução literal ou não literal, mas sim em artística ou não artística. Deste modo, pensaram em modelos tradutórios que assegurassem a recriação do texto artístico na língua de chegada, isto é, tradução criativa. Logo, os Campos, partindo do pressuposto de que textos artísticos não poderiam ser traduzidos a não ser através de moldes criativos, teorizaram o conceito de transcrição. Segundo este conceito, cabe ao tradutor não apenas traduzir, mas recriar, fazer com que o primeiro texto renasça na língua de chegada com a maior quantidade possível de suas características poéticas/artísticas. Contudo, notamos no terceiro capítulo que, no decorrer de toda a análise, Augusto de Campos caminha entre um viés tradutório literal, contradizendo os pressupostos lançados pela transcrição, a saber, a de que a fidelidade semântica não é a finalidade principal da transcrição, mas sim a fidelidade artística, particularmente em determinados tipos de poemas-textos. Optamos pelo termo tradutor-poeta porque nos pareceu o mais adequado para nomear a tarefa proposta pelos Campos a partir de seu próprio conceito e projeto de tradução, que prevê que um tradutor de poesia deve ser poeta ou, então, tornar-se-á poeta – ou um poeta melhor – ao longo do processo de tradução.

Por fim, no capítulo de análise, buscamos observar mais detalhadamente o modelo tradutório de Augusto de Campos, um dos representantes do movimento de poesia concreta no Brasil, a partir dos preceitos ditados pelo modelo de tradução transcriadora desenvolvida por Haroldo de Campos, irmão de Augusto, e igualmente representante do movimento de poesia concreta – modelo/projeto que é referido por Augusto em seus ensaios-prefácios a suas traduções. Entendemos que Augusto de Campos trabalha a tradução de poema/poesias por um viés menos teórico, podemos dizer, privilegiando a informação estética. Especificamente, em relação à obra cummingsiana, Augusto de Campos parece tê-la escolhido – e permanecido nessa tarefa por cerca de cinquenta anos, como nos provam as cinco edições brevemente analisadas – justamente pelo desafio em transcriar as informações semântica, fonética, sintática, morfológica, tipográfica, visual etc do texto do autor estadunidense. Entende-se logo que Cummings não parece ser matéria de pouca dificuldade.

Augusto de Campos enceta um projeto de tradução transcultural, ou ainda, transcriadora, porém, está transcrição parece caminhar nos limites de uma tradução literal. Percebe-se, ao comparar o texto escrito por Cummings e o traduzido por Augusto de Campos que, frequentemente, para preservar o aspecto visual do primeiro texto no traduzido, o

tradutor modifica a chave semântica no traduzido. Isto também ocorre com a fonética no poema, para preservá-la, em associado com a estética/imagem, trai-se a semântica do texto ou, em outros momentos, em nome de uma tradução menos desafiadora, isto é, de um texto mais tradicional em termos formais, sintáticos e morfológicos, a informação estética parece ser menos visada quando se passa à tradução.

Em termos gerais, embora o modelo transcriador sugira uma liberdade tradutória, Augusto de Campos pareceu optar por se aproximar, literalmente, ao texto cummingsiano – como provam, inclusive, as correspondências trocadas entre ambos e transcritas ao longo das edições, exigência, aliás, demandada pelo próprio Cummings. O poeta estadunidense joga com recursos gramaticais, sintáticos e morfológicos e, como se percebeu nos poemas transcritos e lidos neste capítulo, Augusto de Campos buscou recriar estes jogos. Contudo, houve momentos em que o tradutor teve que escolher privilegiar um ou outro recurso na tradução, em geral o aspecto visual se sobrepondo. Um exemplo disto são as atomizações realizadas por Cummings: a fragmentação de um termo criava vários potenciais/possíveis termos, naquela simultaneidade que a técnica cummingsiana buscava produzir. Percebemos que seria bastante difícil, senão impossível, transcriar na língua de chegada esse efeito, por falta de um termo que fosse semanticamente similar ao usado no texto em inglês e cuja fragmentação também gerasse os mesmos possíveis/potenciais sentidos/vocábulos. Contudo, as perdas semânticas foram compensadas, digamos assim, em termos estruturais e formais: essa é a equação proposta pelo projeto de Augusto de Campos.

O modelo de tradução criativa – transcrição – funda, como se é sabidamente reconhecido, uma tradução tradutória nacional com implicações significativas para se pensar papel e a tarefa do tradutor e da tradução no campo dos estudos literários, como o fato de se apossar do texto-fonte para, a partir deste, criar um novo texto que referencie o primeiro mas seja autônomo como produto estético. Também se encontra no conceito da transcrição o papel tradutor como autor/leitor/crítico. A partir da poiesis tradutória de Campos, é preciso, então retomar a questão crítica posta no primeiro e segundo capítulos, para se pensar como se processa essa conjunção – ou disjunção – entre crítica, criação e tradução ao longo do projeto do movimento de poesia concreta e de que modo a metáfora antropofágica articula, de fato, em termos de prática, as questões postas pelo movimento de poesia concretista em suas teorizações.

5 MAIS ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Etimologicamente, considerar compartilha a raiz de "sideral", isto é, aquilo que é relativo aos astros (do latim *sídis* – astro, estrela, corpo celeste). Siderar e sideração (do latim vulgar *siderāre*, por *siderāri*), por sua vez, referem-se à influência – geralmente tida como funesta – dos astros sobre o destino de algo ou alguém e, por derivação, encontramos nas definições um leque que vai de perturbar, atordoar e impactar à fulminar. Siderar, portanto, carrega carga semântica negativa e aponta, como Bloom (2002) nos chama atenção em **A angústia da influência** para o aspecto potencialmente destrutivo que o conceito de influência traz em suas entrelinhas, do qual deriva sua tese: como um grande poeta, na modernidade, faz-se justamente ao enfrentar o seu antecessor/influência, confronto do qual pode sair, contudo, vencido/fulminado.

É não somente divertido e prazeroso, mas extremamente frutífero pensarmos na ironia que este levantamento etimológico faz emergir: considerar e considerações, afinal, são termos típicos e mesmo esperados em qualquer trabalho de cunho acadêmico, e sua acepção, com o tempo, perdeu essa evidente conexão com os astros – afinal, considerar, era, portanto, observar os astros e, com esta configuração constelar em mente, buscar coerência e entender como a funesta influência, potencialmente destrutiva, poderia ser revertida ou tornada inócua – e passou a, automaticamente, designar o ato de observar detidamente, examinar, pesar, julgar, ter em conta as variáveis que estão a sua frente. Contudo, considerar, apesar dessa perda em sua relação ao celeste, digamos assim, ganhou em respeitabilidade no acadêmico e ainda traz consigo uma alternativa a outro termo associado ao acadêmico, a conclusão – considerar, em um trabalho acadêmico é, portanto, recusar-se a concluir, fechar, finalizar porque, de fato, a configuração/constelação das variáveis e questões levadas em conta precisam ser avaliadas, pesadas, observadas em conjunto, isto é, con-sideradas.

Essa pequena digressão nos leva ao nosso prólogo e às questões postas lá sobre o gênero textual acadêmico e as fronteiras destes para com os demais, principalmente para com o filosófico e ou literário – a linguagem traz sempre o perigo da deriva(cão), isto é, da metáfora. E, talvez, este seja o grande perigo e também o fio de Ariadne deste *textum*/tecido: o aniquilamento dos gêneros de escrita aos quais nos acostumamos por meio do colapso das suas fronteiras – da proposta romântica, analisada no primeiro capítulo, passando pela agudização dessa proposta, nos modernistas, em busca de suas *poiesis* que poderiam libertar a arte da cooptação empreendida pela técnica e pelo apelo a pura práxis, até chegarmos a

neovanguarda concreta e sua busca, via crítica e tradução, deste colapso e, com este, pela ruptura da lógica da influência com seu curso pré-estabelecido, substituir este desenho de mão única pelo da constelação.

No prólogo, apontamos a questão da lógica do suplemento, daquilo que não soma ou conclui, mas acaba por se desprender e tomar o centro do não dito – a questão da escrita, do fazer pela/com a linguagem tem sido o ponto (dês)norteador desse processo catártico que foi a escrita da tese: acerto de contas com o mestrado, de certa forma, e com E. E. Cummings – o corpo a corpo com poesia e poeta foi, via teoria, arduamente evitado naquele primeiro momento – e essa é uma das questões que nos assombra no campo dos estudos críticos e literários – quando o texto passa a ser apenas e somente pré-texto para a teoria e/ou arrazoados e elaborações crítico-teóricas? E, mais importante, como se pode abordar o literário por outros meios, estratégias, narrativas, conceitos operacionais, que não os propriamente desenhados pelos textos literários e seus fazedores? É possível traçar os limites entre teoria e literatura, entre texto literário, criativo e crítica, texto “original” e tradução, isto é, em último ponto, entre autor/produtor e leitor/receptor?

Respostas a estas indagações – feitas desde sempre – são muitas e, como dito e agora reeditado neste momento, relevante é o gesto de repeti-la – gesto levado a termo pelos poetas e críticos, tradutores e leitores desde sempre – e as respostas em forma de *poiesis* que encontramos e encontraremos. Esta é a chave, portanto, para entender a proposta desta tese e a leitura dos poetas modernistas como releitores da proposta romântica da reflexão. Como Agamben (2012) chama atenção em seu ensaio “poiesis e práxis”, em **O homem sem conteúdo** (2012), há uma 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, isto é, a práxis. Agamben volta para a distinção aristotélica entre a tríade *theoría*, *poiesis* e *práxis/techné* para fundamentar o argumento que desenvolve ao longo do livro, isto é, 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, isto é, acaba por se caracterizar pelo negativo, pelo “não conteúdo” – a obra se recusa a tornar *energéia* (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, isto é, realizada, tornada energética, por meio da crítica e da tradução – estas, portanto, tornam-se estratégias e narrativas que viriam desdobrar e, portanto, fazer atuar a potência da obra, enclausurada, forçando a produção, isto é, a *poiesis* – produção na/de presença, gesto irrepetível/irreproduzível.

Ao empobrecimento da *poiesis* reduzida à 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 seu papel – o de leitor crítico e tradutor, leitor/autor que possa desenclausurar a potencialidade da obra.

A crítica, como dito, assim como a tradução, mas não de maneira tão privilegiada, 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 ocupariam muito espaço se nos dispuséssemos a mapear ou mesmo desenhar a historiografia literária moderna. Contudo, no segundo capítulo, optamos por focar a crítica a partir de seu outro papel, o de manifesto e gesto estratégico de recrutamento ou convencimento do público leitor/plateia. Antes que se possa educar o leitor, é preciso, primeiro, que haja um público leitor disposto para essa pedagogia, e parte da crítica empreendida pelos poetas do movimento de poesia concreta usa da tática de guerrilha e ocupação dos meios de publicação em massa – como revistas e periódicos – justamente com esse intuito. A estratégia, de fato, mostrou-se efetiva desde o alvorecer das vanguardas e seus manifestos. Contudo, o ocaso das vanguardas e neovanguardas, como movimentos bem definidos e com pautas marcadas mostra-se não somente no alcance dessas polêmicas – apenas e tão somente acadêmico, se se chega a tanto – e ao tom de cansaço dos envolvidos, principalmente de AC, e de deboche dos ditos intelectuais brasileiros, entrevistados pelo colunista responsável pelo levantamento da polêmica. A proposta pedagógica foi melhor levada a cabo pelo movimento de poesia concreta, este é o argumento, em seus textos menos programáticos e mais literários, incluindo-se aí sua poesia, isto é, mais em suas traduções, em

que os poetas puderam ler e (super)interpretar outros poetas a partir de seu sólido conhecimento 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 a mesmo a necessidade dessa arte com bula, isto é, com crítica, com tradução, 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. Como pudemos observar, as cinco edições mostram o desdobramento da potencialidade da obra cummingsiana, suas várias facetas e mesmo sua técnica – sem entender, por exemplo, a tinese e a formação humanística clássica de Cummings 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 pro-duzir 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, irreproduzível, que cada leitor deve sempre e novamente empreender sozinho – como Orfeu a sair do Hades e vislumbrar a evanescente Eurídice.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. "Letras, Belas-Letras, Boas Letras". In: BOLOGNINI, Carmen Zink (org.). **História da Literatura: o discurso fundador**. Campinas: Mercado de Letras, 2003. p. 11-69.
- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. 176p (Coleção Espírito Crítico).
- ADORNO, Theodor W. "O ensaio como forma". In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 15-45.
- AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Tradução de Cláudio Oliveira. São Paulo: Autêntica, 2012. 208 p. (Coleção Filô)
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?: e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: EDUSP, 2005.
- ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 5. ed. São Paulo: FTD, 1999. 223p. (Grandes leituras)
- BARKER, F.; HULME, P.; INVERSEN, M. (Eds). **Cannibalism and the colonial world**. Cambridge: CUP, 1998.
- BASSENETT, Susan; TRIVEDI, Harish (Eds). **Post-colonial translation: theory and practice**. London/New York: Routledge, 2002.
- BELLEI, SÉRGIO Luiz Prado. "Brazilian anthropophagy revisited". In: BARKER, F.; HULME, P.; INVERSEN, M. (Eds). **Cannibalism and the colonial world**. Cambridge: CUP, 1998. p. 87-109
- BENJAMIN, Walter. "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, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad. Márcio Seligman-Silva. São Paulo: EDUSP / Iluminuras, 1993.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da história". In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas).

- BERKELEY, George; HUME, David. **Tratado sobre os princípios do conhecimento humano**. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1992. 271p. (Os pensadores)
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Trad.: Marie-Hélène C. Torres; Mauri Furlan; Andreia Guerini. . 2 ed .Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013. 200 p.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. São Paulo: Escuta, 2001. 3v.
- BLASING, Mutlu Knouk. Introduction. In: **Politics and form in postmodern poetry**: O'Hara, Bishop, Ashbery, and Merrill. Cambridge: CUP, 1995. p. 1 -29.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002. 206 p.
- BORGES, Bento Itamar. **Ensaio filosófico e peripécias do gênero**. Caxias do Sul: EDUCS, 2006. 149p.
- BORGES, Jorge Luis. **O escritor argentino e a tradição** – excertos. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/borges/borges.pdf>>. Acesso em: fev., jul., ago. 2011. Trad. Fabiele S. De Nardi.
- BORGES, Jorge Luis. “El otro tigre”. In: **El Hacedor**. Buenos Aires: Emecé, 2008, p. 128-9.
- BRETON, . “Manifesto surrealista”. In TELES, Gilberto Mendonça (Org.). **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. 639 p.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BÜRGER, Peter. **Theory of the Avant-Garde**. Trad. Michael Shaw. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999. (*Theory and History of Literature.*, v. 4).
- CALINESCU, Matei. **Five Faces of Modernity** – Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke UP, 1996.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. “POESIA CONCRETA- Interview”. **Código 11** - Edição Comemorativa dos 30 anos da poesia concreta (1986): sem paginação.
- CAMPOS, Augusto de. “In memoriam desmemória”. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1308201111.htm>>. Acesso em: 05 maio 2013.
- CAMPOS, Augusto de. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. 128p.
- CAMPOS, Augusto de. “Poesia concreta, memória e desmemória”. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978. p. 55-70

CAMPOS, Augusto de. "Sobre a gula". Disponível em: <
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3007201115.htm>>. Acesso em < 5 maio 2013.

CAMPOS, Haroldo de. "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira". In: **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates; 247). p. 231-256.

CAMPOS, Haroldo de. "Da tradução como criação e como crítica". In: **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates; 247). p.31-48.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates; 247).

CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CAMPOS, Haroldo de. **O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: O Caso Gregório de Mattos**. São Paulo: Iluminuras, 2011. 128 p.

CAMPOS, Haroldo. "olho por olho a olho nu (manifesto)". In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. 289p.

CAMPOS, Haroldo de. **Oswald de Andrade** – Trechos escolhidos. Rio de Janeiro: Agir, 1967 (Nossos Clássicos 90).

CAMPOS, Haroldo de. "Post-scriptum: Transluciferação mefistofáustica". In: **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 179-209.

CAMPOS, Haroldo; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta** – textos críticos e manifestos. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CANDIDO, Antônio. "A literatura e a formação do homem." **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2002. p. 77-92.

CANDIDO, Antônio. "Fora do texto, dentro da vida". In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 100-121.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira** : (momentos decisivos). 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2 v. em 1

CANDIDO, Antônio. "Introdução". In: **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 23-39.

CANDIDO, Antônio. "Literatura de dois gumes". In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 163-180.

CANDIDO, Antônio. "Literatura e Subdesenvolvimento". In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987. p. 140-162.

CANDIDO, Antônio. "O direito à literatura". São Paulo / Rio de Janeiro: Duas Cidades / Ouro sobre azul, 2004. **Vários escritos**. p. 169-191.

CANDIDO, Antônio. **O método crítico de Sílvio Romero**. São Paulo: EDUSP, 1988.

CANDIDO, Antônio. "Poesia e ficção na autobiografia". In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 51-70.

CANDIDO, Antônio. **Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária**. Rio de Janeiro / São Paulo: Livros técnicos e científicos / EDUSP, 1978.

CANDIDO, Antônio. "Uma palavra instável". **Vários escritos**. São Paulo / Rio de Janeiro: Duas Cidades / Ouro sobre azul, 2004. p. 215-225.

CANDIDO, Antônio. "Variações sobre temas da **Formação**." **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2002. p. 93-120.

CARDOZO, Maurício Mendonça. **Traduções para ler além**: poem(a)s de e. e. cummings por Augusto de Campos . Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2011/ju500_pag2.php>. Acesso em: ago. 2012;

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CHOCIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

CONDILLAC, Etienne Bonnot de. **Ensaio Sobre a Origem dos Conhecimentos Humanos**. Lisboa: Via Editora, 1979 .

COSTA, Walter. Haroldo de Campos e Octavio Paz: a co-autoria autorizada. In: COLÓQUIO (MAL) DITA POESIA: HOMENAGEM A HAROLDO DE CAMPOS. 2003, UFSC. Disponível em: <<http://www.pget.ufsc.br/publicacoes/professores.php?idpub=37>>. Acesso em: 20 out. 2009.

CULLER, Jonathan. "Em defesa da superinterpretação". In: ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 184p. (Tópicos).

CUMMINGS, E. E. **10 poema(s)**. Tradução de Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação-MEC, 1960.

CUMMINGS, E. E. **Poema(s)**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.

DASCAL, Marcelo. "Types of polemics and types of polemical moves". Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/humanities/philos/dascal/papers/pregue.htm>> . Acesso em: 25 jan. 2013.

DE MAN, Paul. "A epistemologia da metáfora". In: SACKS, S. (Org.). **Da metáfora**. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 107-147.

DERRIDA, Jacques. "A palavra soprada". In: **A escritura e a diferença**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 107-147.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 184p. (Tópicos)

ELIOT, T. S. **Eliot – Selected prose**. Ed. John Hayward. Australia: Peregrine, 1963.

ELIOT, T. S. **Notes towards the definition of culture**. Australia: Peregrine, 1961.

ELIOT, T. S. **On poetry and poets**. New York: Octagon Books, 1975.

ELIOT, T. S. "The frontiers of criticism". **On Poetry and Poets**. New York: Octagon Books, 1975. 113-131.

ELIOT, T. S. "The social function of poetry". **On Poetry and Poets**. New York: Octagon Books, 1975. 3-16.

ELIOT, T. S. "Tradition and the individual talent". **T.S. Eliot – Selected Prose**. Ed. John Hayward. Australia: Peregrine, 1963. 21-30

ELIOT, T. S. "What is a classic?". **On poetry and poets**. New York: Octagon Books, 1975. 52-74.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: Uma arqueologia do saber. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FOUCAULT, Michel. "Polêmica, política e problematizações". In: **Ditos e escritos V**. Ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984. p. 225-234

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

GUERINI, Andréia. "L'infinito": tensão entre teoria e prática na tradução de Haroldo de Campos. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, UFSC, v. 2, n. 6, p. 77-103, 2000/2.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. 126p.

GULLAR, Ferreira. "Redescoberta de Oswald de Andrade". Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1707201122.htm>>. Acesso em: 10 maio 2013.

- GULLAR, Ferreira. **Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- HUME, David. **Investigação sobre o entendimento humano**. Lisboa: Ed. 70, 1998. 168 p. (Textos filosóficos 2).
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: COSTA LIMA, Luiz. **A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p.105-118.
- JAKOBSON, Roman. "Aspectos Lingüísticos da Tradução". In: **Linguística e comunicação**. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 2000. p. 63-72.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ativa, 1994.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. 381p. (Biblioteca de Filosofia Científica)
- KENNEDY, Richard. **E. E. Cummings Revisited**. New York: Twayne, 1994.
- KRAUSS, Rosalind E. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Massachussets/London: MIT Press, 1997.
- LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e Anseios Críticos**. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papyrus, 1997.
- LOCKE, John. **Ensaio acerca do entendimento humano**. São Paulo: Nova Cultural, 1988 212 p.
- LOCKE, John. Essay Concerning Human Understanding. Disponível em: <<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/locke/humanund.pdf>>. Acesso em: 25 jan. 2010.
- MATA, Rodolfo. Haroldo de Campos y Octavio Paz: del diálogo creativo a la mediación institucional. Universidad Nacional Autónoma de México. Latinoamérica. **Anuario de estudios latinoamericanos. México**, 2001. Disponível em: <<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Mata.PDF>>. Acesso em: 08 jun. 2010.
- MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir, não tradutologia**. Três traduções interlinguais por: Márcio Weber de Faria (espanhol) Levi F. Araújo (inglês) Eduardo Domingues (português). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus. Octavio Paz – Haroldo de Campos: Transblanco. **Um entrecruzamento de escritas líricas da modernidade**. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). A palavra inquieta: homenagem a Octavio Paz. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 73-90.
- MILTON, John. Augusto de Campos e Bruno Tolentino: a guerra das traduções, **Cadernos de tradução**, UFSC, v. 1, n. 1 (1996), p. 13-25. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5065/4533>>. Acesso em: 12 out. 2013.

MOURA, Flávio. “Rififi pós-concreto”. Disponível em:<
<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/958762-rififi-pos-concreto.shtml>>. Acesso em: 05 fev. 2013.

NASCIMENTO, Evandro. “Traduzindo Haroldo”, ABRALIC, **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 19 (2011) p. 25-42. Disponível em: <
<http://www.abralic.org.br/revista/2011/19/119/download>>. Acesso em: 25 fev. 2012.

PAES, José Paulo. **Tradução: a ponte necessária**. Aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão e post-scriptum**. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literalidade**. Edição bilingue. Trad.: Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2009.

PAZ, Octavio. “Uma literatura de fundações”. In: **A América Latina no Suplemento Literário de Minas Gerais, 1967-1975**. Belo Horizonte: UFMG, 1971. ????

PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo de. **Transblanco: (em torno a Blanco de Octavio Paz)**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo de. **Transblanco: (em torno a Blanco de Octavio Paz)**. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

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

PERKINS, David. “From the 1890s to the High Modernist Mode”. In: **A History of Modern Poetry**. 10 ed.. Cambridge, Massachusetts, and London: Belknap Press of Harvard UP, 1976. Vol. 1 of A History of Modern Poetry. 100-347. (2 vols)

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 238p.

POGGIOLI, Renato. **The Theory of the Avant Garde**. Cambridge: Harvard UP, 1968.

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

POUND, Ezra. **Guide to Kulchur**. Londres: Faber & Faber.

QUILIS, Antonio. **Métrica española**. Ed. actualizada y ampliada. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.

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

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 280p.

ROMERO, Silvio. “Capítulo I: Trabalhos estrangeiros e nacionais sobre a literatura brasileira – Divisão desta – Espírito geral deste Livro”. In: **História da literatura brasileira** Tomo I. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. 5 v. (Coleção Documento Brasileiros, 24.) p. 53- 60.

ROMERO, Silvio. “Capítulo II: Teorias da história do Brasil”. In: **História da literatura brasileira** Tomo I. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. 5 v. (Coleção Documento Brasileiros, 24.) p. 63-73.

SANTOS, Andréa Soares. **O Cânone via tradução: dos concretos aos contemporâneos** (Tese). 2010. Universidade Federal de Minas Gerais/ FALE, Belo Horizonte. 286f.

SARLO, Beatriz. **Jorge Luis Borges: um escritor na periferia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SCHLEGEL, Friedrich. “Fragmentos do Athenaeum”. In: LOBO, Luíza. **Teorias poéticas do Romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SCHOPENHAUER, Arthur; VOLPI, Franco (Org.). **A arte de ter razão: exposta em 38 estratégias**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. xiii, 116 p. (Coleção Obras de Schopenhauer).

SERELLE, Márcio de Vasconcelos. **Os versos ou a história: a formação da Inconfidência Mineira no imaginário do oitocentos** 2002. (tese).

TIBURI, Márcia. 2010. **O luto da arte**. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/04/o-luto-da-arte/>>. Acesso em: fev. 2011.

ULACIA, Manuel. A radicalização do signo. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **A palavra inquieta: homenagem a Octavio Paz**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999

VERÍSSIMO, José. “Introdução”. In: **História da literatura brasileira**. 4 ed. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 1998. p. 13-35.

VICTOR, Fabio. “Concretos armados”. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1308201110.htm>>. Acesso em: 05 maio 2013.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. “Liberating Calibans: readings of Antropofagia and Haroldo de Campos’ poetics of transcreation”. In: BASSENETT, Susan; TRIVEDI, Harish (Eds). **Post-colonial translation: theory and practice**. London/New York: Routledge, 2002.

YURKIEVICH, Saul. La topoética de Octavio Paz, **Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien**, nº12, 1969. p. 183-189. Disponível em: <<http://www.persee.fr/web/revues/home/>

prescript/article/carav_0008-0152_1969_num_12_1_1716. Acesso em: 10 jul. 2013.