

Uma poética da tradu/ição: teoria e crítica na Poesia Concreta¹

Evando Nascimento
Professor Visitante na UFES

Beber desta água é uma sede infinita.

Haroldo de Campos,
Ciropédia ou a Educação do Príncipe.

RESUMO: Leitura de textos teóricos, críticos e poéticos do chamado Grupo Concreto, a fim de evidenciar a mútua implicação das poéticas da tradução e da tradição literárias. O conceito de *paideuma*, relacionado a uma teoria da interpretação, informa os diversos aspectos da abordagem.
PALAVRAS-CHAVE: Tradução; poesia; tradição.

Questões de História

É quase impossível referir qualquer aspecto dos interesses culturais do chamado *grupo concreto* sem colocar de pronto algumas questões a respeito do saber histórico. Para situar as atividades de Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari e outros no quadro maior da cultura brasileira (e internacional), delimitado em mais de três décadas, deve-se questionar a própria noção de *historicidade* no horizonte da cultura ocidental. Em se tratando de um movimento que teve sempre como fulcro de polêmica as concepções de evolução artística em geral, vale indagar se ainda é viável escrever História no sentido clássico. A resposta, forçosamente provisória, depende da forma de entender a questão mesma da história literária na poesia concreta.

Vários são os pensadores envolvidos na problemática da

natureza do histórico. Os trabalhos genalógicos e arqueológicos de Michel Foucault são aqui exemplares quanto a novas possibilidades metodológicas.

Interessa, no entanto, referir a princípio um estudo excepcional de Jean-François Lyotard. Em seu livro, cujo título original é *La Condition postmoderne*, traduzido no Brasil simplesmente como *O Pós-moderno* (LYOTARD, 1986), Lyotard levanta uma série de hipóteses indicativas dos impasses do saber no mundo contemporâneo. A complexidade das idéias desenvolvidas pode ser, grosso modo, resumida na alteração do *estatuto do saber*. Parte-se da hipótese de que o saber deixou de ser um conjunto de dados que o indivíduo acumula ao longo de sua formação (saber interiorizado), para se tornar um saber estocável e estocado pelos (pós) modernos processos de informatização (saber exteriorizado):

Nesta transformação geral, a natureza do saber não permanece intacta. Ele não pode se submeter aos novos canais, e tornar-se operacional, a não ser que o conhecimento possa ser traduzido em quantidades de informação [...]. Pode-se então esperar uma explosiva exteriorização do saber em relação ao sujeito que sabe (*sachant*), em qualquer ponto que este se encontre no processo do conhecimento. O antigo princípio segundo o qual a aquisição do saber é indissociável da formação (*Bildung*) do espírito, e mesmo da pessoa, cai e cairá cada vez mais em desuso. (LYOTARD, 1986, p. 4-5)

Essa clivagem entre um saber que perde sua condição humanista de formação individual (*Bildung* clássica), deixando simultaneamente de ter um *valor de uso*, para se tornar uma espécie de mercadoria, assumindo um *valor de troca* na medida em que é informatizável – essa ruptura no campo do saber vai determinar uma crise no próprio modo de manipulação dos dados de conhecimento disponíveis. Anteriormente, a tarefa de reflexão geral sobre os

elementos concernentes à cultura era delegada a certos sujeitos, cuja legitimidade se fundava em seu alto grau de formação (leia-se de erudição ou de acúmulo de conhecimento). No momento atual, a quantidade de informações manipuláveis simplesmente “explode”, não sendo mais possível a um só indivíduo dar conta de todo um conjunto de informações relativas a esta ou àquela área do saber.

Simultaneamente a essa “Babel epistemológica”, desenvolveram-se as técnicas de estocagem e de utilização do saber repertoriado. Multiplicação de dados, por um lado, e perfeita organização de acervo (obviamente está se falando dos países mais desenvolvidos...), por outro, tornaram inexecutável (fator quantitativo) no mesmo lance a elaboração do que Lyotard designa como *metarrelatos*:

Simplificando ao extremo, considera-se “pós-moderna” a incredulidade em relação aos metarrelatos. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências; mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia. (LYOTARD, 1986, p. XVI)

Se essa hipótese é verdadeira, o lugar das disciplinas clássicas deve ser totalmente redimensionado. Assim, por exemplo, a História tradicional que sempre se escreveu através de metanarrativas, tentando dar conta de grandes lapsos de tempo, perde sua função diante da evidência de que nenhum período histórico é esgotável. Elaborar grandes relatos para dar conta da *totalidade* dos acontecimentos é tarefa titânica e irrealizável, mesmo porque cada indivíduo, com sua visão particular, sempre enfoca os fatos de uma forma necessariamente parcial. Nesse exemplo que interessa bastante – o da História – pode se observar aquilo que Foucault registrou n’*A Arqueologia do saber* como a passagem de uma “história global” (totalizante) para uma “história geral” (sempre parcial). Nas palavras do filósofo-historiador:

As velhas questões da análise tradicional (que ligação estabelecer entre acontecimentos díspares? Que conjunto os atravessa ou que significação de conjunto acabamos por formar? Como estabelecer entre eles uma seqüência necessária? Pode-se definir uma totalidade ou é preciso limitar-se a reconstruir encadeamentos?) são substituídas, de agora em diante, por interrogações de outro tipo: que estratos é preciso isolar uns dos outros? Que tipos de séries instaurar? Que critérios de periodização adotar para cada uma delas? Que sistema de relações (hierarquia, dominância, escalonamento, determinação unívoca, causalidade circular) pode ser descrito entre uma e outra? Que séries de séries podem ser estabelecidas? E em que quadro, de cronologia ampla, podem ser determinadas seqüências distintas de acontecimentos? (FOUCAULT, 1986, p. 3-4)

A longa citação teve o propósito de evidenciar quais as questões que ainda cabem levantar no âmbito atual do saber histórico. Destacam-se dois traços dessa nova propensão historiográfica, os quais servem para balizar este estudo. O primeiro é a discriminação dos estratos e das séries. O segundo é o sistema de relações entre as séries, os tipos de hierarquia aferíveis. Esses dois fatores serão aqui entendidos do seguinte modo: o primeiro diz respeito ao(s) *objeto(s)* propriamente ditos, aquilo de que se vai falar. O segundo diz respeito aos *valores* relacionados a tais objetos. Em suma, de um lado, os objetos e suas significações; de outro, os valores objetivados. A tarefa se desdobra, portanto, numa *interpretação* e numa *avaliação*. Essa dupla clave investigadora está bastante ligada às reflexões de Gilles Deleuze quanto ao *sentido* e ao *valor* no pensamento de Nietzsche, questão a que retornarei adiante.

Feitas essas observações prévias, podem se redefinir o(s) objeto(s) do estudo como uma *poética da tradição* e uma *poética da tradução*, mutuamente implicadas, formando a mola propulsora

da teoria e práxis da poesia concreta. Dois substratos (as duas *poéticas*), portanto, imbricados num estrato maior (o movimento da poesia concreta), o qual, por sua vez, se relaciona a séries mais amplas (os quadros da cultura brasileira e internacional, vanguardista ou não). A tarefa de *reavaliação* fornece o horizonte da análise. Primeiro, pois, uma poética da tradição, através de alguns dados históricos que permitiram sua formulação.

A Poética da Tradição

Paideuma: a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos.

Ezra Pound, *ABC da literatura*.

A história da poesia concreta no Brasil está amplamente documentada na *Teoria da poesia concreta* (CAMPOS, A. de et alii, 1987). A despeito da riqueza do livro, reconhecem seus próprios organizadores a necessidade de pesquisas mais completas sobre o assunto. Mesmo assim, através dos manifestos, artigos, poemas, textos de toda ordem da coletânea, capturam-se as linhas gerais do movimento que se articulou a princípio em torno da revista *Noigandres*, com as figuras de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

O movimento emerge em plena década de 50 e desde sempre se constituiu num problematizador de questões culturais, não só no Brasil, como também numa visada internacionalista – passando por Estados Unidos e Europa, atingindo as plagas do Oriente (quanto mais não fosse para beber nessas fontes mais longínquas).

Dois fatores nortearam as ações do grupo paulista: por um lado, o acesso ao desenvolvimento tecnológico e artístico de ponta no

Ocidente. Nesse sentido, existiu uma relação altamente complexa com a ideologia desenvolvimentista do país na época, tanto quanto uma “antenação” direta com os novos procedimentos técnico-culturais em âmbito internacional. Assim é que, por exemplo, a poesia concreta desejou programaticamente ser uma resposta, no campo literário, à pintura e à “música concreta” (CAMPOS, A. de et alii, 1987, p. 74-88). Porém, numa direção completamente diferente, havia a compreensão de que nenhum avanço se faz sem um mergulho no passado, para nele recolher o que de melhor houvesse.

Regulados por esse *double bind* (tomada de consciência do presente e retorno ao passado), os concretos elaboraram e puseram em prática um verdadeiro *projeto* (dos poucos que a cultura brasileira conheceu), com o qual puderam estar na ponta de lança das discussões estéticas (e políticas) das décadas de 50 e 60, diluindo-se enquanto grupo nos anos seguintes, mas ainda bastante atuantes, individualmente ou nas “associações” extemporâneas.

Se fosse preciso escolher uma palavra para resumir a teoria da poesia concreta esta seria *radicalidade*. O termo aparece no título de um dos artigos escritos por Haroldo de Campos para a re-visão de Oswald de Andrade, e sua acepção é imediatamente associada à que lhe deu Marx: “Ser radical é tomar as coisas pela raiz. E a raiz, para o homem, é o próprio homem.” (MARX, *apud* CAMPOS, H. de, 1974, p. 9) Desse modo, o título conferido à poesia oswaldiana é auto-referente: quanto aos concretos, mesmo quando deixaram de sê-lo no sentido estrito do termo, pode-se dizer que manifestam uma *poética da radicalidade*. Cabe indagar em que raízes se fundou e se funda essa *poiésis* (criação).

Um dos pontos nodais da teoria e práxis da poesia concreta foi justamente o da constituição de um *paideuma*. A lição foi retirada da “pedagogia pragmática” de Ezra Pound, o qual em seu *ABC da literatura* preconizava a “separação drástica” dos melhores autores do passado, e o conseqüente abandono dos que não mais demonstravam vigor criativo (POUND, 1977). Eis a “poética da

radicalidade”. Reiteradas vezes aparece nos textos da *Teoria da poesia concreta* a relação de autores portadores do encanto radical cultuado. O critério é sempre o mesmo: “o valor de invenção” que as obras desses “radicais” manifestam, e a decisiva sintonia com a atualidade estética.

Na constituição do *paideuma* concreto, o *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé representa o marco inventivo. O poema de Mallarmé faz paradigma pelos procedimentos revolucionários, a destacar: os recursos tipográficos, com o uso de caracteres diferenciais; a nova distribuição das palavras, que, “liberando-se” dos versos, assumem autonomia, flutuando de alto a baixo na página; e, envolvendo tudo isso, o branco da página, como uma espécie de negatividade retórica, “a forma do silêncio”. Porém, mais que essas técnicas, é a “divisão prismática da Idéia” que provoca o enorme desvio em relação às poéticas tradicionais: o desenvolvimento de temas principais (no sentido musical da expressão), aos quais vêm se cruzar motivos secundários, numa composição contrapontística (CAMPOS, A. de et alii, 1987, p. 115-73).

Foram essas radicalizações formais que, instaurando um verdadeiro novo gênero, sideraram o olhar dos concretos. Para eles, a poética mallarmeana correspondia perfeitamente a uma série de descobertas que a arte contemporânea vinha fazendo. Só para citar uma fala de Augusto, de 1956, reverberada em inúmeros outros textos:

Un coup de dés fez de Mallarmé o inventor de um processo de composição poética cuja significação se nos afigura comparável ao valor da “série”, introduzida por Schoenberg, purificada por Webern, e, através da filtração deste, legada aos jovens músicos eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou um Stockhausen. A esse processo definiríamos, de início, com a palavra *estrutura*, tendo em vista uma entidade onde o todo é mais que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente.

Eisenstein, na fundamentação de sua teoria da montagem, Pierre Boulez e Michel Fano, com relação ao princípio serial, testemunharam – como artistas – o interesse da aplicação dos conceitos gestaltianos ao campo das artes. (CAMPOS, A. de et alii 1987, p. 23)

O conceito gestaltiano de *estrutura* é assim referido às diversas artes da música, do cinema, como também da pintura – e seria matéria de interessante ensaio analisar como esse conceito é correlato daquele que fundamenta o estruturalismo francês, que na década de 60 chega ao auge. Uma estrutura rompendo com os parâmetros da discursividade tradicional. Não mais a sintaxe gramatical e sua lógica coercitiva. Não mais os dogmas da metrificacão. Mas sim uma sintaxe estrutural, cuja regra única é a possibilidade infinita de combinaçãõ de elementos por justaposições.

Outro dado capital dessa redistribuiçãõ dos componentes poéticos é a concepçãõ de que o objeto estético impõe uma *isomorfia* entre os assuntos de que trata e os procedimentos exigidos. Rompe-se a dicotomia tradicional entre fundo e forma, o poema representa simultaneamente um conteúdo e uma forma que apenas se distinguem por um efeito de análise. Em outras palavras, as significações poéticas só se tornam efetivas se houver uma interaçãõ perfeita entre a *massa* significante e o conjunto significado. Em termos de uma semiótica peirciana, o poema deve levar ao paroxismo o caráter *icônico* do signo verbal. Nisso se resume a defesa de uma *poesia concreta*: aquela em que os signos revelem um máximo de concretude, em que tanto sua forma seja significante, como seus significados, formalizantes.

De Mallarmé, os concretos recolheram ainda uma aprendizagem de *rigor* (“Rigor!” dirá o Meisterlúdi, d’*A Educaçãõ do Príncipe* – CAMPOS, H. de, 1976 b). Apenas através do exercício consciente e obstinado podiam se projetar e realizar estruturas artísticas realmente inovadoras. Daí toda a exigência de experimentalismos que marca as atividades do grupo.

A lição de Mallarmé é re-vista em outros autores e movimentos. O *paideuma* continua selecionando seus aliados. São excluídos os movimentos de vanguarda do início do século, todo o barulho se mostra à distância como expressão de uma radicalidade menor do que o lance de dados mallarmeano. As “palavras em liberdade”, a “imaginação sem fio”, as inovações tipográficas, etc., introduzidas pelo Futurismo não manifestam o caráter isomórfico ambicionado. Do mesmo modo, os “caligramas” de Appollinaire, em que poemas falando de pássaros imitam, por sua forma exterior, imagens de pássaros, ou linhas oblíquas significam a chuva caindo, e assim por diante – tais disposições aparecem como aproximações grosseiras do ideal isomórfico. O poema reduz, nesse caso, a sua composição exterior a uma mera “fisiognomia” do conteúdo veiculado.

Principalmente as realizações futuristas, dadaístas e surrealistas não traduziam a funcionalidade de um movimento inerente à natureza da estrutura. Tratava-se antes de realizações acabadas do que de “obras em progresso” (*works in progress*) – esta utopia maior da poesia concreta: a de uma “obra aberta” (conceito “inventado” por Haroldo antes de Umberto Eco) a novas e novas “significações” (no sentido dinâmico do termo, possibilidade infinita de novas inscrições sígnicas no texto de base).

O caráter metamórfico, circular e infinito da obra literária somente foi reconhecido no *Ulysses* e no *Finnegans Wake* de James Joyce. De forma mais radical, este último, com suas palavras-valises, sua sintaxe irruptora e seu movimento viconiano de *corso e ricorso*. Uma obra que termina retomando a frase do início, a qual já é em si mesma o fragmento de uma outra, num movimento *da capo*, como em *Un coup de dés*. Joyce se tornou o inventor de um novo signo, de natureza “verbivocovisual”, ambigualmente cinético e sinestésico.

As justaposições lexicais e frasais do *Finnegans Wake* constituem o perfeito similar da escrita ideogrâmica exercitada por Ezra Pound, no ataque à discursividade ocidental. O método cinematográfico da montagem poética de Pound foi diretamente inspirado nos caracteres chineses, tal como o faria em outro plano

Eisenstein com seus filmes. Pode-se dizer que os ideogramas que aparecem literalmente ou recriados nos *Cantos* de Ezra Pound são o “correlato objetivo” (T. S. Eliot) da estrutura antidiscursiva. Como sabido, no ideograma a soma de dois elementos não produz a síntese (dialética), mas faz evidenciar a “relação” entre figuras muitas vezes díspares (gerando verdadeiros paradoxismos conceituais). É essa noção relacional que se apreende na escrita ideogrâmica e se transpõe para o âmbito do discurso ocidental, a fim de “desconstruí-lo”. De forma semelhante à revolução mallarmeana (este Copérnico do século XIX), rompe-se com a lógica subordinativa das partes entre si: dos elementos na frase, da frase no período, do período no parágrafo, do parágrafo no texto, do texto no livro, do livro na sociedade... ao infinito. Autonomia das partes equivalendo a autonomia da arte. Instaure-se a (i)logicidade da justaposição: os elementos se aglutinam por “analogismo”, relações de afinidade e/ou dessemelhança, e não por qualquer nexos exterior a eles. O todo ideogrâmico importa numa nova forma significativa, diversa dos signos que a geraram.

A justaposição recorrente de elementos corresponde a uma projeção intensa do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático, traço, aliás, característico da “função poética” da linguagem como preconizado por Roman Jakobson, um dos teóricos orientadores do movimento concreto (JAKOBSON, 1977). Nesse sentido, a “temperatura informacional” do texto é levada a um ponto ótimo. A ênfase na “simultaneidade” faz com que as significações normalmente dispersas se aglutinem em torno de uma “Idéia”, que se manifesta, paradoxalmente, tanto “prismática” quanto “condensada”. O grau de “entropia” semântica se torna máximo, já que o plano dos significados se reflete diretamente no plano dos significantes. “Temperatura informacional” e “entropia” relativas à obra de arte são conceitos retirados da estética de Max Bense (CAMPOS, A. de et alii, 1987, p. 138-49).

O *paideuma* ganha configuração ainda mais precisa com a obra poética de e. e. cummings. Com o poeta americano, a lição

tipográfica é traduzida no nível mínimo da “letra” ou da representação gráfica do “fonema”. As “rasuras” cometidas com as letras alteram a composição do poema que se isomorfiza numa relação minimal com o assunto, a recordar o belíssimo exemplo de “loliness (a leaf falls)”, em que o movimento solitário e suave de uma folha caindo se mimetiza na disposição vertical e descendente das letras (CAMPOS, A. de, 1986 b, p. 31-3). Isomorfismo e entropia totais: pouquíssimas letras e palavras “significando” um movimento natural, isolado e completo – quem sabe humano.

Assim, os nomes de Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings informam o *paideuma* inicial, em busca de uma poesia concreta. Antes de tudo, a procura do velo de ouro de uma “organofoma”: em lugar do batido silogismo de início-meio-e-fim, uma forma poético-gestaltiano-musical-ideogrâmica – *semiótica*, em suma (CAMPOS, A. de et alii, 1974, p. 181-6). Pode-se forjar o valor de *recursividade* para deslocar a discursividade tradicional. O radical “recurso” tem o privilégio de envolver uma gama semântica que vai de procedimento (poético), passando por ação jurídica (na defesa de uma nova estética) até à idéia magna do *corso e ricorso* (movimento de renovo).

A construção do *paideuma* foi o modo básico de os concretos interferirem na História Literária. Enquanto criadores, eles atuaram de forma bastante distinta de um estudioso comum da literatura. Seguindo a “cartilha” (termo aqui em nada depreciativo) de Pound, o gesto “crítico” foi entendido em sua concepção etimológica: “*Krino*, fazer a sua própria seleção, escolher” (POUND, 1977, p. 35). Como visto, a ação historiográfica se modula pelo *valor de “invenção”*. A expressão é ambivalente: tanto os autores escolhidos devem passar pela prova inventiva, quanto os próprios críticos-escritores têm o dever de re-inventar o passado selecionado (*make it new* poundiano). Não por acaso, encontra-se em Pound, e naquele que foi em certo sentido seu “discípulo”, T. S. Eliot, a preferência pelos críticos que são ao mesmo tempo escritores...

Nisso tudo, percebe-se a complexidade de fatores se

entrecruzando, afinando ou repelindo, o que explica, sem dúvida, o caráter polêmico da teoria e práxis concreta no momento histórico de atuação. Vale analisar com mais detalhes o conceito de “tradição” implicado no processo.

A tradição que importava aos concretos não era propriamente a definida por T. S. Eliot, em seu famoso ensaio *Tradition and the individual talent*; aquela em que o poeta deveria trazer em seus ossos toda a poesia dos antepassados (ELIOT, 1932). Confrontado ao *paideuma*, o conceito de tradição de Eliot se revela demasiado abrangente. A opção dos poetas paulistas foi levar às últimas conseqüências o gesto seletivo da didática poundiana.

Num texto fundamental de 1967, reeditado n’*A Arte no horizonte do provável*, Haroldo de Campos explicita os componentes da nova concepção de História Literária, já posta em prática nos anos anteriores pelo grupo concreto (CAMPOS, H. de, 1977, p. 205-12). Nesse e em outro artigo publicado alguns meses depois, ainda em 1967, incluído atualmente n’*A Operação do texto* com o título de *Texto e História*, Haroldo concebe uma drástica separação entre uma História Literária escrita do ponto de vista diacrônico e uma outra, do ponto de vista sincrônico (CAMPOS, H. de, 1976 a, p. 13-22). A distinção foi retirada do importante artigo de Roman Jakobson, *Lingüística e poética*, do qual destacaria a seguinte passagem:

A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida [...]. A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos. A Poética sincrônica, assim como a Lingüística sincrônica, não deve ser confundida com a estática: toda época distingue entre formas mais conservadoras e mais inovadoras. (JAKOBSON, 1977, p. 121)

Tais concepções estruturalistas de Jakobson – que na verdade têm no formalista russo Eikhenbaum um ilustre predecessor (EIKHENBAUM, et alii, 1971) – caíram como bela semente entre os Campos. Dava-se a confirmação de um preceito estabelecido por um criador (Pound e seu *paideuma*) nas palavras de um lingüista dublê de teórico e crítico literário. Separavam-se de vez os dois modos de compreender a tradição. De um lado, ficava a História diacrônica e sua indiferença documental para com os autores do passado: um modo anódino de registrar a posição dos autores nos períodos (ressalvando-se que um escritor excepcional como Eliot destacava na tradição os grande talentos individuais). De outro, colocava-se de modo ativo o historiador sincrônico, aquele que lê o passado com os olhos do presente, buscando na massa ingente das obras pretéritas as que têm uma fina sintonia com a atualidade. Essa outra História Literária constitui um dinâmico “particípio presente”.

A defesa de uma “poética sincrônica” atinge o estatuto de uma verdadeira *cultur morfologia*, como já em 1955 indicava o mesmo Haroldo:

“Colher no ar uma tradição viva” é cultur morfologia aplicada à poesia. Assim o fez Pound delimitando o campo de forças que serviu de base a sua obra, que ilumina o meio século. (CAMPOS, A. de et alii, 1987, p. 35)

Recuperam-se no passado as formas vivas da cultura, a fim de redimensionar a própria modernidade artística. Numa entrevista bastante posterior, de 1983, Haroldo vai definir sua relação com a tradição de forma “musical”: a tradição como uma “partitura transtemporal”, com a qual se fazem “harmonizações’ sincrônico-diacrônicas”. (CAMPOS, H. de, 1986, p. 69)

A poética sincrônica é a definição exata de uma “poética da tradição” para os concretos. Nada mais saudável do que uma “invenção de inventores” (valha o pleonasma): um modo radical de ampliar o *paideuma*, visando à aprendizagem literária. Conseqüência direta disso

foi a série de “re-visões” de nomes esquecidos ou mal-tratados pela historiografia literária brasileira. Tornou-se modelar a “revisão de Sousândrade”, em que se descobrem construções lexicais semelhantes às famosas palavras-valises de Carrol e Joyce, assim como “distorções” sintáticas à Mallarmé – tudo isso *avant la lettre* (CAMPOS, A. de & CAMPOS, H. de, 1982). Do mesmo modo, Augusto de Campos descobriu no baiano Pedro Kilkerry um rigor formal afim da estética mallarmeana (CAMPOS, A. de, 1985). O exemplo mais recente, no entanto, assumindo verdadeiro ar de “escândalo literário”, foi a revelação do “seqüestro” do período barroco na *Formação da literatura brasileira*, estudo clássico de Antonio Candido. Apoiado num aparelho teórico sofisticado, Haroldo de Campos faz o levantamento das provas do “caso Gregório de Matos”, demonstrando a razão de seu desaparecimento da República das Letras Nacionais (CAMPOS, H. de, 1989). As leituras feitas das obras revolucionárias de Oswald de Andrade, de Mário de Andrade, de Guimarães Rosa, de um certo Drummond, de João Cabral de Melo Neto, dentre outros, representam incorporações ao *paideuma*. Este último poeta foi mesmo um aliado de primeira hora dos concretos, justamente pelo grau de distinção experimental em relação a outros de sua geração.

A Poética da Tradução

Na citada entrevista em que define sua relação com a tradição de forma musical, Haroldo de Campos acrescenta que esse tipo de interferência se dá “*traduzindo*, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação” (CAMPOS, H. de, 1986, p. 69; grifo meu). Tradução e tradição aparecem como termos até certo ponto intertrocáveis (tradu/ição) na fala daquele que, no grupo concreto, foi quem se preocupou em formalizar mais precisamente uma “poética da tradução”. Os termos se referem, com efeito, a conceituações mutuamente implicadas mas que podem ser discernidas.

Em Haroldo, houve sempre a disposição de dar à tradução um

estatuto efetivamente teórico. Há pelo menos quatro textos fundamentais nesse sentido: *Da tradução como criação e como crítica*, de 1962 (CAMPOS, H. de, 1976 c, p. 21-38), *A poética da tradução*, reunindo artigos que vão de 1967 a 1969 (CAMPOS, H. de, 1977, p. 93-128), *Transluciferação mefistofáustica*, de 1980, publicado com outros sobre a tradução do *Fausto* de Goethe (CAMPOS, H. de, 1981, p. 179-209), e *Da tradução à transfuncionalidade*, de 1986 (CAMPOS, H. de, 1989, p. 82-100). Outros textos de sua autoria e de seus companheiros de poesia completam o quadro da poética tradutória. A teorização sofreu inevitavelmente alterações ao longo do tempo, mas alguns de seus traços básicos permaneceram ou foram simplesmente reajustados a novas descobertas.

Os elementos para essa poética foram recolhidos principalmente em Ezra Pound, Roman Jakobson e Walter Benjamin, com referências laterais a outros teóricos e poetas. De Ezra Pound retiraram-se as lições do conceito de *paideuma*. O traduzir, antes de tudo, como um gesto crítico, seletivo. Não era suficiente conhecer as obras no original, impunha traduzi-las, passando-as para o quadro da cultura nacional. Assim foi que se fizeram inúmeras traduções do paradigma primacial, Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings. Porém, da mesma maneira como “escavaram” as ruínas da História Literária nacional, foram também atrás de outros nomes e obras estrangeiros. Alguns bastante conhecidos, como Edgar Allan Poe, Vladmir Maiakovski e Goethe; outros menos presentes na ordem do dia, como os poetas provençais, os “metafísicos” ingleses, o último Hölderlin, a poesia russa moderna... Tradução da tradição, sempre com o critério da inventividade textual.

A tradução, melhor dizendo, a “transcrição” da poesia de várias latitudes e tempos, foi o nosso dispositivo transculturador preferencial. Uma atividade tradutora provida de projeto crítico, com função maiêutica (à maneira poundiana). (CAMPOS, H. de, 1986, p. 75)

Essas outras palavras de Haroldo, que resumem o *paideuma* tradutor, veiculam o conceito-chave de “transcrição” para a poética ambicionada. Transcrição aprimora a noção da atividade tradutora como recriadora, que já aparecia em *Da tradução como criação e como crítica*, de 1962 (CAMPOS, H. de, 1976 c, p. 21-38). O outro ensaio, *Da tradução à transfuncionalidade*, de 1986 (CAMPOS, H. de, 1986, p. 82-100), retoma essa definição de uma tradução literária distinta da “tradução propriamente dita” e vai além, desenvolvendo teses que fazem avançar a teorização. Neste último estudo, Haroldo parte dos textos fundamentais de Jakobson e Benjamin, que merecem ser revistos diretamente. Recorrer o percurso do autor se torna a melhor maneira de contribuir com a pesquisa teórica. A hipótese de trabalho reside na possibilidade de relacionar uma “teoria da tradução” a uma “teoria da interpretação” ou “teoria do texto”.

Em seu ensaio de rigor matemático, *Aspectos lingüísticos da tradução*, Jakobson define o significado dos signos como “um fato lingüístico – ou para sermos mais precisos e menos restritos – um fato semiótico” (JAKOBSON, 1977, p. 63). Descarta, assim, a compreensão do significado como a “própria coisa” ou o “referente”. Entende-se um signo através de outro signo, o que torna a comunicação humana uma constante troca de signos. Para o lingüista como para o usuário comum das palavras, o significado de um signo lingüístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo “no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo”, como insistentemente afirmou Peirce. (JAKOBSON, 1977, p. 64) – com isso, Jakobson assimila o ato de interpretar um signo a essa outra tarefa, a da tradução. Interpretar um signo implica sempre traduzi-lo por outro. Interpretação e tradução como funções homólogas, do ponto de vista semiótico.

Nessa perspectiva, Jakobson distingue “três maneiras de interpretar um signo verbal”, correspondendo a três formas de tradução. A primeira, a “tradução intralingual ou “reformulação” (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio

de outros signos da mesma língua.” (JAKOBSON, 1977, p. 64). A segunda, a “tradução interlingual ou ‘tradução propriamente dita’ consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.” (JAKOBSON, 1977, p. 65). A última, “a tradução inter-semiótica ou ‘transmutação’ consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.” (JAKOBSON, 1977, p. 65). Todos esses tipos de tradução se referem à “função cognitiva” na clássica divisão das “funções da linguagem”. Com relação à lógica justapositiva da “função poética”, em que os elementos do código são postos numa contigüidade, a atividade tradutora falha. A significação própria da poesia está em que o significado se indistingue da camada sonora que o apóia, tornando impraticável a simples substituição de seus signos por quaisquer outros da língua. Daí Jakobson dizer que “a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa.” (JAKOBSON, 1977, p. 72). Ou seja, em relação a cada um dos três níveis de interpretação-tradução (intra-lingual, interlingual e inter-semiótico), apenas um signo dotado das mesmas características pode substituir um signo poético.

Desse modo, a poesia dispõe de signos de valor próprio, contrastados aos signos verbais em sua função comunicativa banal. Antes de levar adiante essa distinção entre o poético e o lingüístico, retome-se a analogia proposta entre tradução e interpretação.

O modo como Jakobson expõe uma eficiente teoria da interpretação do signo lingüístico pode ser comparada à teoria da interpretação como ela vem sendo trabalhada por teóricos franceses a partir da década de 60. Não se trata aqui de fazer uma superposição forçada de campos diferenciados de investigação, mas tão-somente de, aproximando-os, levar a que se iluminem mutuamente.

A teoria da interpretação tem recebido outras designações, tais como “teoria do texto”, “pós-estruturalismo”, “desconstrução” – todas referentes aos estudos de origem francesa, produzidos a partir da década de 60, em muitos casos como crítica ao estruturalismo dominante, e de ampla divulgação em outros países, como nos

Estados Unidos. Faz-se aqui a opção pelo uso de teoria da interpretação ou de teoria do texto, pelo fato de que, desse modo, se põe em destaque um aspecto fundamental. Nas duas expressões (teoria do texto e teoria da interpretação) está implicada a consideração de redes significantes a serem articuladas no ato da leitura, visando a ativar o “plural de sentidos”, através do qual o texto se faz. Ou seja, explora-se a extensão significativa do texto, com a finalidade de apontar, desdobrar e articular sentidos. O “infinito textual” (expressão de Barthes no *S/Z* – BARTHES, 1970, p. 217) é o resultado da compreensão de que as significações de um texto são ilimitadas, exatamente porque a apreensão depende da capacidade do leitor de remanejar as proposições sígnicas de base. A leitura se faz no “horizonte das expectativas” do leitor, tanto quanto a criação do texto foi atravessada pelo repertório literário de seu criador. Em ambos os casos, uma ruptura se prepara, o salto transcriador.

A teoria da interpretação pode ser hoje comparada a um novelo de lã composto de fios de múltiplas cores. A analogia serve para indicar um mesmo legado comum, e ao mesmo tempo diferenciado, a partir da virada no âmbito da “investigação estruturalista”. Roland Barthes foi um dos primeiros a definir, no início do *S/Z*, os limites da atividade estrutural e a abrir a possibilidade de novos rumos para a abordagem textual:

Diz-se que por força de ascese alguns budistas conseguem ver uma paisagem inteira numa fava. Foi o que teriam querido os primeiros analistas da narrativa: ver todos os relatos do mundo (há tantos e tantos houve) numa única estrutura: vamos, pensavam eles, extrair de cada conto seu modelo, em seguida com esses modelos faremos uma grande estrutura narrativa, que verteremos de novo (para verificação) sobre qualquer narrativa: tarefa exaustiva (‘Ciência com paciência, O suplício é certo’) e finalmente indesejável, pois o texto perde aí sua diferença.

[On dit qu'à force d'ascèse certains bouddhistes parviennent à voir tout un paysage dans une fève. C'est qu'auraient voulu les premiers analystes du récit: voir tous les récits du monde (il y en a tant et tant eu) dans une seule structure: nous allons, pensaient-ils, extraire de chaque conte son modèle, puis de ces modèles nous ferons une grande structure narrative, que nous reverserons (pour vérification) sur n'importe quel récit: tâche épuisante ('Science avec patience, Le supplice est sûr') et finalement indésirable, car le texte y perd sa différence]. (BARTHES, 1970, p. 9)

Vale assinalar que a superação do estruturalismo – anunciada por quem participou ativamente do movimento – não significa um abandono das aquisições dessa atividade desenvolvida por mais de uma década. Um autor tal qual Barthes ao passar para um novo campo epistemológico não deixa de levar a bagagem acumulada ao longo dos anos. Lembrar que o conceito nietzschiano de “superação”, em vez de uma dialética, implica um “ir além” de certo ponto alcançado; mas só se pode superar um código estabelecido através do pleno conhecimento de suas regras e disposições. A “transvaloração de valores” (inflexão cara à genealogia nietzschiana – NIETZSCHE, 1983) só é factível pelo reconhecimento, crítica e desmontagem desses mesmos valores. Esse fator é que faz com que a afirmação da “escritura” enquanto prática compartilhada por teóricos e escritores (ou escreventes e escritores – cf. BARTHES, 1982, p. 31-9) não resvale para um “novo impressionismo crítico”. A maior herança é, pois, esse “olhar estrutural”, esse modo analítico de se aproximar de um texto, visando a ativar o jogo de sua polissemia. O próprio Barthes no *S/Z*, para dar consecução à tarefa lúdica com as conotações virtuais do texto *Sarrasine* de Balzac, lançou mão de um recurso analítico por excelência, o recorte lexical. “Escritura”, “diferença”, “plural do texto” são novos valores forjados com e para além do universo estruturalista, donde a pertinência

relativa da designação americana para esses pensadores: *post-structuralism*.

Retomando a metáfora proposta, pode-se observar que cada fio puxado nesse novelo traz cores e matizes especiais, os quais dão a diferença do enfoque de cada autor. Todo fio corresponde a um nome próprio (Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Sarah Kofman, Julia Kristeva...), no qual se alinha uma série de conceitos, noções, idéias, proposições oferecidas à reflexão. Não se tem a ambição de resumir essas categorias no curto espaço de um ensaio, ainda menos em se tratando de uma teoria que procura desacreditar o desejo de uma visão exaustiva e totalizante de seus objetos. Seus conceitos são criados em função de um redimensionamento infinito, na direção de novas hipóteses, de novas perspectivas de conhecimento (cf. DELEUZE, “Os intelectuais e o poder; conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze”. In: FOUCAULT, 1981, p. 71).

Um tópico capital da teoria da interpretação é a já referida relação entre o sujeito e os signos. “O princípio da interpretação não é mais do que o intérprete”, afirma Michel Foucault numa famosa conferência em que analisa os pressupostos de uma hermenêutica moderna contraposta à hermenêutica que vigorava no século XVI (FOUCAULT, s. d., p. 21). Segundo Foucault, Nietzsche, Freud e Marx seriam os responsáveis pelo retorno da interpretação à ordem do pensamento ocidental, a partir do século XIX. Nas obras dos três pensadores encontra-se uma teoria do signo (ou símbolo) radicalmente diferenciada da hermenêutica clássica. A primeira tese de Foucault é a de que o signo passa a se situar num novo espaço. Com Nietzsche, ele se encontra deslocado de sua relação com a profundidade em que o idealismo filosófico o teria posto, razão pela qual “a profundidade se torna um segredo absolutamente superficial” (FOUCAULT, s. d., p. 12). Com Freud, a atenção da escuta psicanalítica recai sobre a cadeia falada, sem recurso a um lugar transcendental. Finalmente com Marx, os signos referentes às relações de produção se convertem numa banalidade a ser explorada, para além do desejo da classe burguesa de lhes dar um estatuto de

profundidade. De um pensador a outro, o lugar do signo é o de uma espacialidade superficial, e não o de uma profundidade enigmática.

Um outro pressuposto da nova hermenêutica diz respeito à tarefa infinita da interpretação. Nesse ponto se nega um início e um fim para a interpretação: haveria desde sempre um encadeamento de signos interpretando-se uns aos outros. Exemplo perfeito disso é a “transferência psicanalítica”, a qual se define pelo “caráter inifinito e infinitamente problemático que tem a relação entre o analisado e o analista, relação que é evidentemente fundamental para a psicanálise, abrindo o espaço em que não deixa de deslocar-se sem chegar a acabar nunca”. (FOUCAULT, s. d., p. 15)

A incompletude da interpretação implica os dois outros pressupostos da hermenêutica moderna. Um deles é o de que

[...] não há nada a interpretar. Não há nada absolutamente primário a interpretar, porque no fundo já tudo é interpretação, cada símbolo é em si mesmo não a coisa que se oferece à interpretação, mas a interpretação de outros símbolos. (FOUCAULT, s. d., p. 16)

Pode-se articular essa idéia ao que Derrida em outro lugar (DERRIDA, 1972, p. 69-197) vai propor como a inexistência de um “significado transcendental”: ao contrário do que sempre defendeu a tradição filosófica, de forma explícita ou implícita, as palavras no discurso apenas se encadeiam, comunicam-se umas com as outras, não mantendo determinação de verdade ou de falsidade para com um imaginário sentido superior – situado num plano de natureza divina. Existem simplesmente signos que em seu encadeamento sucessivo vão produzindo novos e novos sentidos. Em Nietzsche, isso significa que toda “palavra” é logo ela mesma uma interpretação; em Freud, que a interpretação de “sintomas” não levará a um único fato originário mas a um conjunto de interpretações compondo um “fantasma”; já em Marx, a “moeda” é também o resultado de uma interpretação que se oferece a interpretações.

O segundo pressuposto levantado por Foucault se revela quase um imperativo: “a interpretação encontra-se diante da obrigação de interpretar-se a si mesma até ao infinito; de voltar a encontrar-se consigo mesma.” (FOUCAULT, s. d., p. 20). Daqui também decorrem duas conseqüências. Uma delas é a de que a interpretação está sempre fadada a, em algum momento, voltar-se sobre si mesma, para em seguida prosseguir no movimento interpretativo; tal é o traço de circularidade infinita da interpretação. A outra conseqüência diz respeito ao já referido “princípio da interpretação”: “a interpretação será sempre sucessivamente a interpretação de ‘quem?’; não se interpreta: quem propôs a interpretação. O princípio de interpretação não é mais do que o intérprete”. (FOUCAULT, s. d., p. 21). Ou seja, grande parte da questão da hermenêutica moderna se resume em descobrir o “quem” em relação ao qual uma interpretação se produz. Ligado a toda interpretação, a toda cadeia significante, há sempre um intérprete. Mas esse sujeito da interpretação não se confunde com um ser de pessoa. Ao invés de uma presença real, viva, o que se tem é uma inscrição também ela significante. Não um ser mas uma “persona” decalcada na rede do discurso (NASCIMENTO, 1987). Algo que corresponde àquilo que, em outros textos, Foucault vai designar como uma “vontade de interpretação”, homóloga de uma “vontade de saber” (FOUCAULT, 1982). E tanto mais rica será a interpretação quanto mais forte for a *vontade* que a sustenta. Advirta-se porém que, despojada de seu sentido voluntarista e subjetivo, vontade aqui é índice de força.

Destacam-se, pois, dois fatores da interpretação. De um lado, o intérprete; de outro, não como seu oposto, mas como seu sócio, vizinho, cúmplice, o “objeto” da interpretação – o “texto”.

No confronto entre uma teoria da interpretação e uma teoria da tradução dos concretos (via Jakobson e Benjamin), interessa pôr em relevo o princípio mesmo da interpretação segundo Foucault. Será por acaso que num idioma como o português o intérprete configura um dos avatares do “tradutor”?

Retomem-se as questões de Jakobson, no ponto exato em que a poesia teve sua intraduzibilidade declarada. Poesia entendida como

metonímia do literário, indiciado pela “função poética”. Vale dizer que a atividade de interpretação se refere em grande parte, mas não exclusivamente, para os teóricos franceses ao campo da literatura, ou da “criação”, no sentido amplo do termo (*poiésis*). Esta lição foi recolhida principalmente em Nietzsche. Em textos cruciais como *Assim falou Zaratustra* ou o autobiográfico *Ecce Homo* (NIETZSCHE, 1983), a figura do intérprete nietzschiano se revela sobretudo como a de um criador. O conceito de interpretação se reveste da dupla moeda do “sentido” e do “valor”, ambos na perspectiva do “signo” ou do “sintoma”, como assinalou Deleuze em brilhante estudo (DELEUZE, 1976). Os signos se oferecem à leitura como ativação de sentidos, e o substrato dessa atividade é o próprio valor. Valor como forma de criatividade. O conceito nietzschiano de “transvaloração de todos os valores” outra coisa não expressa senão o desejo de alteração radical (desde a raiz) dos signos humanos, presos à impotência criativa a que os reduziu a cultura ocidental. O intérprete se torna um simulacro de filósofo, criador, escritor, prova disso é o alto grau de literariedade do texto de *Zaratustra* (NIETZSCHE, 1983).

Mais próximo ainda do conceito de signo que interessa está a semiologia defendida por Barthes, após a passagem pelo estruturalismo. Redimensionando totalmente os *Elementos de semiologia* (BARTHES, 1985), demasiado estruturalistas, Barthes propõe em *Aula* um novo conceito da ciência e do sujeito que se ocupam do signo. Para ele, a semiologia seria antes

[...] uma *semiotropia*: voltada para o signo, este a cativa e ela o recebe, o trata e, se preciso for, o imita, como um espetáculo imaginário. O semiólogo seria, em suma, um artista (essa palavra não é aqui nem gloriosa, nem desdenhosa: refere-se somente a uma tipologia): ele joga com os signos como um logro consciente, cuja fascinação saboreia, quer fazer saborear e compreender. (BARTHES, 1979, p. 40)

A lição de signos que se extrai de *Aula* é a do “saber com sabor”. Nisso, o signo perde seu caráter abstrato e, através de um lance do Imaginário, retoma sua concretude verbal. Signos com sabor de palavra é que servem na atividade criativa.

A semiologia literária de Barthes é bastante convergente para com a semiologia poética que os concretos ambicionaram, tendo Jakobson e a semiótica de Peirce como mentores. Isso é tanto mais pertinente quanto Haroldo reconheceu a importância de Barthes e de Derrida, no horizonte de sua formulação teórico-crítica (cf. CAMPOS, H. de, 1981, p. 179-209; 1989; e 1992, p. 119-26). Razões pelas quais se torna legítima a aproximação entre o intérprete e aquela outra figura, a do “transcriador” de poesia – o tradutor concreto. Para estreitar melhor os elos, é preciso meditar sobre o ato mesmo praticado pelo tradutor-intérprete: a transcrição. Esta se baseia no ato primacial da leitura. “Lê-se” o texto no idioma de partida e procura-se *transpor* o jogo plural de seus signos para o idioma de chegada. A tradução literária é simultaneamente fiel e traidora, justo porque repousa na fidelidade/traição básica da própria leitura. Se houvesse a possibilidade de um superleitor capaz de recapturar todas as significações do texto, seria possível aceitar a hipótese de um tradutor magistral que faria coincidir plenamente original e tradução. O que há, na verdade, são leitores e tradutores mais ou menos talentosos, capazes de materializar o quase impraticável: ler-traduzir o texto dentro de certos limites e, ao mesmo tempo, ativar a pluralidade inesgotável de suas significações.

Por ser dotada do estatuto da leitura, a transcrição literária não tem nunca ponto final. Isso o prefixo “trans”- já conota. Levando às últimas conseqüências essa idéia, constata-se que a tradução não pertence a lugar nenhum, a não ser àquele “desterritorializado” (para usar uma expressão de Deleuze e GUATTARI – DELEUZE & GUATTARI, 1977) lugar de passagem. O ato de tradução não diz propriamente respeito nem ao original nem ao texto traduzido, ele aparece “entre” um e outro. Nesse “meio” (*milieu* – DERRIDA,

1971) em que reina, a tradução não é dotada de um ser próprio; sua “natureza”, se assim é possível dizer, ela toma de empréstimo ora o original, ora a sua versão em outro idioma. O tradutor-intérprete (e a reversibilidade dos papéis atinge o paroxismo) está sempre no “trase” entre um texto e outro. Razão pela qual a tarefa do tradutor não tem fim: a possibilidade de reproposição dos signos de base que o original oferece se torna ilimitada.

Vista assim, a tradução somente expõe o que é próprio a toda criação: seu caráter de incompletude. Isso Borges inferiu com a maior lucidez num escrito de 1932:

Nenhum problema existe tão consubstancial com as letras e com seu modesto mistério quanto o que nos propõe uma tradução. A escrita se cobre fomentando esquecimento e vaidade, com o temor de confessar processos ideais que adivinhamos perigosamente comuns, com o prurido de manter intacta e central uma incalculável reserva de sombra. A tradução, pelo contrário, parece destinada a ilustrar a discussão estética [...]. Pressupor que toda a recombinação de elementos é obrigatoriamente inferior a seu original é pressupor que o rascunho 9 é obrigatoriamente inferior ao rascunho H, já que não pode haver senão rascunhos. O conceito de texto “definitivo” não corresponde senão à religião e ao cansaço. (BORGES, 1989, p. 134)

A categoria de “transluciferação”, como correlato do ato transcriador, que Haroldo de Campos elabora em referência a seu trabalho com o *Fausto* de Goethe é totalmente identificada a essa nova noção de texto. Lançando mão de conceitos procedentes da “desconstrução” derridiana, Haroldo vai demonstrar todo o poder demoníaco e corrosivo da tradução para com o original. “Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta,

no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei ‘transluciferação’.” (CAMPOS, H. de, 1981, p. 209) Cópia de um texto que, por sua vez, nada mais é do que um rascunho dentre outros, a tradução é um simulacro de simulacro, representação de representações (DELEUZE, 1975).

Para finalizar, vale rever uma das preocupações estéticas dos concretos, relacionando-a ao texto de Benjamin sobre tradução. Como visto, a motivação maior do grupo era com o caráter isomórfico do signo poético. Se fosse preciso definir os tropos poéticos essenciais para a obtenção desse valor isomórfico, estes seriam a “paronomásia” e a “aliteração”. Em inúmeros textos de e sobre tradução, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari vão privilegiar esses dois fatores sonoros – além de outros correlatos, como as rimas, finais e internas, as assonâncias, consonâncias, paralelismos e repetições fônicas de toda ordem – como possibilitadores do caráter icônico da poesia. É como se fosse subentendido que apenas se levasse ao limite o elemento sonoro do signo, transformando-o numa “melopéia”, a arbitrariedade do signo seria abolida; aí então, o significante “diria” o significado. Mais ainda, o efeito desejado seria o da intensa permutabilidade dos signos, colocados numa relação de equivalência sonora, como se reverberassem uns aos outros ininterruptamente. Essa seria a maneira de levar a linguagem a um nível extremo de “semiose”. Confirma-se o conceito de paronomásia no *Dicionário de poética*:

Nome dado à *figura*, também chamada “adnominação”, que resulta da aproximação de “parônimos”, isto é, palavras que se escrevem e se pronunciam da mesma forma, mas têm origem e significação diferentes. (CAMPOS, G., 1978, p. 125-6)

Ou seja, o princípio paronomásico configura semelhança onde na origem haveria diferença: em poesia, o signo assim é se lhe soa. É como se fosse tentado abolir as diferenças opostas que a língua

impôs, através da construção de uma musicalidade translingüística. A similaridade fônica tentando apagar as diferenças fonológicas. E conseqüentemente, as diferenças de significante se resolvem também em parentesco semântico.

Com relação à tradução criativa, todo o esforço em recuperar a sonoridade do original redundava muitas vezes praticamente numa “transliteração” do original. A estranheza que certas passagens de traduções dos concretos revela – a despeito de sua beleza –, muitas vezes se deve ao anseio de transpor literalmente não o significado, mas a matéria significante do original. Um verdadeiro desejo de “intradução” (CAMPOS, A. de, 1988). Nessa fidelidade radical, o que fica resguardado antes de tudo é a “vaga música” concretizada pelo texto poético. E o que, por outro lado, se evidencia é a “relação possível entre os idiomas”.

Provavelmente a tese básica do ensaio de Benjamin sobre “A tarefa do tradutor” seja exatamente a da relação fundamental entre os idiomas que toda tradução evidencia: “La traducción sirve pues para poner de relieve la íntima relación que guardan los idiomas entre si”. (BENJAMIN, W., 1967, p. 88). Haroldo chama atenção para o caráter metafísico das idéias de Benjamin sobre tradução, no que pese a riqueza de suas reflexões. A tarefa do tradutor se revela, afinal, como o movimento na direção do “idioma puro”.

No entanto, despojada de seu teor metafísico, a teorização benjaminiana se mostra de um enorme valor para a “poética da tradução” concreta. As palavras de Benjamin confirmam o caráter de “relação” das traduções, não mais apenas entre dois textos, mas entre dois idiomas. A “física” da tradução está em ser ela a possibilidade de revelação daquilo que todas as diferenças fonológicas escondem: a linguagem se apóia em sons e sentidos que provisoriamente se distinguem entre si, mas que podem ser infinitamente reconvertidos uns nos outros. A musicalidade dos idiomas é o ser da tradução literária, um espaço sonoro em que as diferenças não se anulam propriamente; melhor dizendo, é aí mesmo, nesse lugar anterior a todas as diferenças opositivas

(*milieu*) que o jogo das significações não se interrompe jamais. Todo sentido pode reverter em seu contrário, todo som pode destoar de sua clave – mas todos os signos serão “concretos”: audíveis, fragrantos, visíveis, tangíveis... saborosos.

Inconcluindo

O lugar da poesia concreta em relação à modernidade ainda está por ser melhor avaliado. Sua relação para com a História da Literatura a coloca atualmente numa posição ambígua. Um dos argumentos mais fortes para se definir uma possível pós-modernidade estética é a de que ela romperia com o dogma que funda a arte do século XX: a ruptura com a tradição. Tomando-se o caso paradigmático do Futurismo italiano, o elogio do progresso tecnológico fornecia o alibi para renegar todo o passado cultural.

A poesia concreta surgiu em plena sintonia com as conquistas do século. Um dos maiores orgulhos de seus criadores foram as coincidências entre as descobertas que eles faziam aqui, num país dito periférico, e as que artistas norte-americanos e europeus realizavam. No entanto, a “poética da tradu/ição” revela uma postura de extrema atualidade, na contramão dos dogmas modernos. Nisso, ocorre grande convergência com certa disposição pós-moderna de diálogo com o passado.

Independente da maneira segundo a qual os historiadores do futuro vão ler o movimento, uma constatação já pode ser feita: a radicalidade na maior parte das vezes se transformou num “plural de encantos”. A confirmar isso os belos livros – originais e traduzidos.

Referências Bibliográficas

- ASCHER, Nelson. "O texto e sua sombra" (teses sobre a teoria da intradução). *34 Letras*, Rio de Janeiro, 34 Literatura/Marca d'água, (3): 142-57, mar. 1989.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 1979.
- _____. *Crítica e verdade*. São Paulo, Perspectiva, 1982.
- _____. *Elementos de semiologia*. Rio de Janeiro, Cultrix, 1985.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- _____. *S/Z*. Paris, Seuil, 1970.
- BENJAMIN, Walter. "La tarea del traductor". In -. *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, Sur, 1967. p. 75-88.
- BORGES, Jorge Luis. Prólogo de *Cemitério marinho*. *34 Letras*, Rio de Janeiro, 34 Literatura/Marca d'água, (3): 134. mar. 1989.
- CAMPOS, Augusto de. *À margem da margem*. São Paulo, Cia. das Letras, 1986 a.
- _____. *e. e. cummings: 40 poem(a)s*. São Paulo, Brasiliense, 1986 b.
- _____. *O anti-crítico*. São Paulo, Cia das Letras, 1986 c.
- _____. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo, Cortez & Moraes, 1978.
- _____. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- _____. *Viva vaia (Poesia 1949-79)*. São Paulo, Brasiliense, 1979.
- _____. & CAMPOS, Haroldo de. *Ezra Pound: Cantares*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura – Serviço de Documentação, 1960.
- _____. & _____. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- _____. & _____. *Revisão de Sousândrade*. São Paulo, Nova Fronteira, 1982.
- _____. ; _____. ; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- _____. ; _____. ; _____. *Teoria da poesia concreta; textos críticos e manifestos: 1950-1960*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- _____. ; _____. ; SCHNAIDERMAN, Boris. *Maiacóvski; poemas*. São Paulo, Perspectiva, 1967.
- _____. ; _____. ; _____. *Poesia russa moderna*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. ; _____. ; XISTO, Pedro. São Paulo, Comissão Estadual de Literatura, 1970.
- CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo, Cultrix, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

- CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo, Perspectiva, 1976 a.
- _____. “Ciropédia ou a educação do príncipe”. In:–. *Xadrez de estrelas; percurso textual: 1943-1974*. São Paulo, Perspectiva, 1976 b. p. 1-9.
- _____. “Da tradução à transfuncionalidade”. *34 Letras*, 34 Literatura/Marca d’água, (3): 82-100, mar. 1989.
- _____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- _____. *Galáxias*. São Paulo, Ex-Libris, 1984.
- _____. *Metalinguagem*. São Paulo, Cultrix, 1976 c.
- _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- _____. “Miramar na mira” (1964) e “Uma poética da radicalidade” (1965). In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971-74. v. 2, v. 7.
- _____. “Minha relação com a tradição é musical” In: *Boletim Bibliográfico (da) Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, 47 (1/4): 69-75, jan./dez. 1986.
- _____. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- _____. *O seqüestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- _____. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- CESAR, Ana Cristina. *Escritos da Inglaterra*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1975.
- _____. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1976.
- _____. & GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro, Imago, 1977.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- _____. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- _____. *La dissémination*. Paris, Seuil, 1972.
- EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1971.
- ELIOT, T. S. *Selected essays; 1917-1932*. London, Faber & Faber, 1980.
- FERNANDES, Millôr. “Hamlet – a tradução”. *34 Letras*, Rio de Janeiro, 34 Literatura/Marca d’água, (3): 76-80.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1986.
- _____. *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1981.
- _____. *Nietzsche, Freud e Marx; theatrum philosophicum*. Porto, Anagrama, s.d.

- GRÜNEWALD, José Lino. *Transas, traições, traduções*. Salvador, Código 7, 1982.
- GARCIA YEBRA, Valentin. *En torno a la traducción: teoria, crítica, história*. Madrid, Gredos, 1983.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1977.
- JAMESON, Fredric. Postmodernism and consumer society. In: —. *Amerikastudien/American Studies*. Wilhelm Fink Verlag, 1984. p. 55-73.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.
- NASCIMENTO, Evando. *A interpretação, os textos, A hora da estrela*. Rio de Janeiro, PUC – Departamento de Letras, 2. semestre de 1987. Dissertação de Mestrado.
- NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra; um livro para todos e para ninguém*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.
- _____. *Genealogia da moral*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- _____. *Ecce homo; como alguém se torna o que é*. São Paulo, Max Limonad, 1985.
- PAES, José Paulo. Quatro pólos da tradução e sua crítica. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 abr. 1990. Letras, Jornalzinho simples, p. 4-5.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- _____. Traducción: “literatura y literalidad”. *34 Letras*, Rio de Janeiro, 34 Literatura/Marca d’água, (3): 116-117, mar. 1989.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo, Ática, 1978.
- POE, Edgar Allan. *O corvo*. Traduções de Baudelaire, Mallarmé, Fernando Pessoa e Machado de Assis. São Paulo, Expressão, 1986.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo, Cultrix, 1977.
- RABATÉ, Jean-Michel. “Broch, traduzido”. *34 Letras*, Rio de Janeiro, 34 Literatura/Marca d’água, (3): 118-133, mar. 1989.
- RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde – Serviço de Documentação, 1951.
- ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1981.
- SANTIAGO, Silviano, superv. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação; semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1989.
- WANDERLEY, Jorge. *A tradução do poema; notas sobre a experiência da Geração de 45 e dos concretos*. Rio de Janeiro, PUC – Departamento de Letras, 1. sem. 1983. Dissertação de Mestrado.
- _____. *A tradução do poema entre poetas do modernismo: Bandeira, Guilherme de Almeida, Abgar Renault*. Rio de Janeiro, PUC – Departamento de Letras, 2. sem. 1988. Tese de Doutorado.

Nota

- 1 Com algumas modificações, o estudo corresponde a uma monografia apresentada em 1990, no Doutorado em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. As considerações sobre uma teoria da interpretação segundo pensadores franceses foram reavaliadas no livro *Derrida e a literatura* (Niterói: EDUFF, 1999).