

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO**

EDGAR ROSA VIEIRA FILHO

A tarefa-renúncia do antropófago, ou o ser e não ser da antropofagia

Versão Original

São Paulo
2023

EDGAR ROSA VIEIRA FILHO

A tarefa-renúncia do antropófago, ou o ser e não ser da antropofagia

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Faleiros

Versão Original

São Paulo
2023

VIEIRA FILHO, Edgar. **A tarefa-renúncia do antropófago, ou o ser e não ser da antropofagia.** Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. Beatriz Azevedo

Julgamento_____

Assinatura_____

Prof. Dr. Eduardo Sterzi (UNICAMP)

Julgamento_____

Assinatura_____

Prof. Dr. Marcelo Tápia (USP)

Julgamento_____

Assinatura_____

Prof. Dr. Roberto Zular (USP)

Julgamento_____

Assinatura_____

Dedico esta tese a meus queridos professores e professoras de literatura, poderosos xamãs que me iniciaram na arriscada arte de cruzar fronteiras.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Álvaro Faleiros, pela disponibilidade, generosidade, incentivo e convivência durante essa jornada antropófaga.

Aos membros devorados/devoradores da banca, pela disponibilidade e leitura criteriosa dispensada a esta pesquisa.

À minha querida família, especialmente minha mãe, por acreditar nas minhas escolhas, apoiá-las incondicionalmente e vibrar comigo a cada novo passo.

Aos queridos colegas do grupo de pesquisa Tradução em Relação, pela convivência, generosidade intelectual e pelo companheirismo ao atravessar o período pandêmico.

Aos queridos amigos e amigas Helena Barbosa, Maria Teresa Mhereb, Dennys Silva-Reis e Marcelo Moreira, a quem tive o prazer de conhecer durante essa jornada.

Aos professores do PPG LETRA pelos ensinamentos, pelo incentivo e pela celebração da tradução e do literário a cada encontro.

Ao Departamento de Letras Modernas pelos esclarecimentos e pela cordialidade.

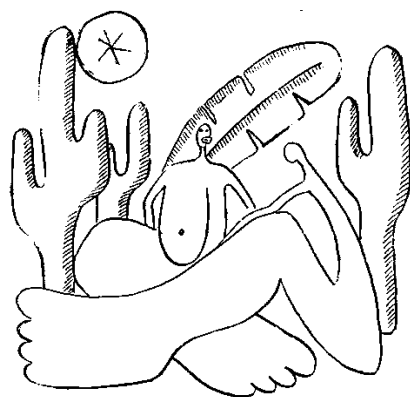
À comissão de bolsas do programa e à CAPES pelo fomento a esta pesquisa.

Tupy, or not tupy that is the question.

Oswald de Andrade

*O homem que diz sou: não é
Porque quem é mesmo é: não sou.*

Vinícius de Moares



Tarsila do Amaral

RESUMO

VIEIRA FILHO, Edgar. **A tarefa-renúncia do antropófago, ou o ser e não ser da antropofagia**. 2023. 217 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

A presente tese enfoca a metáfora-conceito modernista da Antropofagia no seu deslocamento para o campo dos Estudos da Tradução. Trata-se de um aprofundamento e expansão das reflexões e análises empreendidas na pesquisa de mestrado, cujo objetivo central fora discutir a pertinência da aproximação entre a Antropofagia oswaldiana e a tarefa do tradutor literário, mais especificamente o tradutor de poesia. Um questionamento recorrente acerca do que se convencionou chamar “teoria da tradução canibal brasileira” diz respeito à desejável materialização de uma práxis tradutória antropofágica. A fim de se propor respostas a esse questionamento, volta-se para a obra poética oswaldiana, mais especificamente seu primeiro livro de poemas, *Pau Brasil* (1925), e seu último poema longo publicado em vida, “O escaravelho de ouro” (1946), bem como para sua, ainda pouco explorada, experiência como tradutor de poesia (1945). Procedimentos de apropriação textual como intertextualidade, *ready made*, colagem, paródia, e pastiche, entre outros, permeiam textos críticos acerca da obra poética oswaldiana. Nesse sentido, busca-se compreender tais procedimentos de apropriação/deformação textual como gestos de uma possível práxis antropofágica. Propõe-se, ainda, ler tais procedimentos na contraluz das reflexões-elaborações de Santiago (1971) em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, Castro Rocha (2017) na sua proposição de uma “Teoria mimética e desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas” e Viveiros de Castro (2004), acerca da “antropologia perspectiva e o método da equivocação controlada”. Discussões recentes nos campos da Teoria e da Crítica literária, e mesmo naquele dos Estudos da Tradução, têm problematizado a rápida digestão do *cogito* canibal oswaldiano e, amparados por estudos antropológicos contemporâneos, redimensionado a metáfora-conceito da Antropofagia. Nesse sentido, este trabalho pretende somar-se a esse movimento.

Palavras-chave: Oswald de Andrade. Antropofagia Modernista. Tradução Poética. Perspectivismo Ameríndio. Estudos da Tradução.

ABSTRACT

VIEIRA FILHO, Edgar. **The task-renunciation of the anthropophagus, or the to be and not to be of anthropophagy**. 2023. 217 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This thesis focuses on the modernist metaphor-concept of Anthropophagy in its apprehension by the field of Translation Studies. It aims to deepen and expand the reflections and analyses carried out in the master's research, whose main objective was to discuss the pertinence of the approximation between Anthropophagy and the task of the literary translator, more specifically, the translator of poetry. A recurrent question regarding what has been conventionally called "Brazilian cannibal translation theory" concerns the desirable materialization of an anthropophagic translation praxis. Seeking answers to this question, we turn to Oswald de Andrade's poetic work, more specifically his first book of poems, *Pau Brasil* (1925), and his last long poem published during his lifetime, "O escaravelho de ouro" (1946), as well as his, scarcely explored, experience as a poetry translator (1945). Textual appropriation procedures such as intertextuality, readymade, collage, parody, and pastiche, among others, permeate critical texts about Oswald's poetic work. In this sense, we seek to understand such textual appropriation/deformation procedures as gestures of a possible anthropophagic praxis. To shed light on the discussion, we also resort to the reflections-elaborations of Santiago (1971) in "Latin American discourse: the space in-between," Castro Rocha (2017) in "Latin America and the challenges of mimesis in non-hegemonic circumstances," and Viveiros de Castro, in "Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation" (2004). Recent discussions in the fields of Literary Theory and Criticism, as well as in Translation Studies, have problematized the rapid digestion of the Oswaldian cannibal cogito and, supported by contemporary anthropological studies, re-dimensioned the metaphor-concept of Anthropophagy. Thus, this work intends to contribute to this movement.

Keywords: Oswald de Andrade. Modernist Anthropophagy. Poetry Translation. Amerindian Perspectivism. Translation Studies.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1	Giorgio de Chirico. <i>O enigma de um dia</i> . 1914	114
Figura 2	Tarsila do Amaral. <i>Morro da Favela</i> . 1924.	119
Figura 3	Tarsila do Amaral. <i>A Cuca</i> . 1924.	119
Figura 4	Tarsila do Amaral. <i>Vendedor de Frutas</i> . 1925.	120
Figura 5	Tarsila do Amaral. <i>A Família</i> . 1925.	120
Figura 6	Tarsila do Amaral. <i>São Paulo (GAZO)</i> . 1924.	121
Figura 7	Tarsila do Amaral. <i>E.F.C.B.</i> 1924.	121
Figura 8	Tarsila do Amaral. <i>A Negra</i> . 1923.	122

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
CAPÍTULO 1: DA RAZÃO ANTROPOFÁGICA: A TRADUÇÃO SOB O SIGNO DA DEVORAÇÃO	16
1.1 Antropofagia Tradutória de base Literária	21
1.1.1 A <i>fome-gerada</i> teoria da tradução antropofágica brasileira.....	25
1.2 Antropofagia Tradutória de base Antropológica	32
1.2.1 Tradução como ação xamânica.....	38
1.3 A (des)oswaldianização da Antropofagia	41
1.3.1 A experiência empreendida no campo de Estudos da Tradução.....	43
CAPÍTULO 2: DA PRÁXIS ANTROPOFÁGICA: TRADUZIR, REPRODUZIR E DEVORAR (EM TODAS AS LÍNGUAS)	60
2.1 Reproduzir-Devorar	64
2.1.1 <i>Pau Brasil</i> : a epopeia experimental.....	64
2.1.1.1 Contrabandos poéticos.....	78
2.1.1.2 Poetizando a história a contrapelo.....	86
2.1.1.3 O Menard oswaldiano.....	96
2.1.2 Canibalizar o escaravelho e criptografar a cosmovisão.....	104
2.1.2.1 De Chirico: canibalismo interartes.....	113
2.2 Traduzir-Devorar	123
2.2.1 Taí: é e não é uma tradução.....	129
2.2.2 Entoar-Destoar o canto do passado.....	137
2.3 Devorar-Relacionar	141
2.3.1 Da poiesis Pau-Brasil à Antropofagia epistêmica.....	141
2.3.2 Equivocando poéticas.....	152
CAPÍTULO 3: PELA DEVORAÇÃO ÉTICO-ESTÉTICA DA ANTROPOFAGIA	164
3.1 A tarefa-renúncia do antropófago	165
3.1.1 O problema <i>odontológico</i> é da ordem da <i>diferOnça</i>	176
3.2 O Ser e não Ser da Antropofagia	179
3.2.1 Complexo oral tradutório.....	187
CONSIDERAÇÕES FINAIS	196
BIBLIOTEQUINHA ANTROPOFÁGICA	201
ANEXO	211

Apresentação

*O Sr. Oswald de Andrade é um problema literário.
Imagino, pelas que passa nos contemporâneos, as
rasteiras que passará nos críticos do futuro.*

Antonio Candido

Pernas e cabeças na calçada

Oswald de Andrade

Nas páginas que está prestes a devorar, certamente se poderá entrever a passagem de um pesquisador *chato-boy* a um recém-descoberto antropófago. Das rasteiras que a poética oswaldiana nos dá, certamente, levanta-se mais esperto e devorador. Sem dúvidas, tais rasteiras contribuíram para essa passagem.

A experiência gastronômica-tese que segue começou a ser preparada em 2015, quando ingressei no mestrado. Desde então, tenho testado ingredientes e temperos, na esperança de saciar, primeiro talvez, uma fome particular. Nas primeiras experimentações, buscava-se compreender a poética tradutória do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade na contraluz de uma antropofagia até então haroldianizada. Mobilizamos muitas tentativas para harmonizar aqueles ingredientes, até que, a descoberta fortuita de um novo ingrediente – a breve experiência tradutória de Oswald de Andrade –, tornou-se o objeto principal naquela empreitada. Aqui, apresentaremos a receita e serviremos, como prato de entrada, as reflexões as quais se chegou naquela ocasião. Contudo, o convite que nesta tese se faz inclui uma refeição completa, com sobremesa e cafezinho:

No capítulo de entrada, retomamos parte das reflexões a que se chegou na pesquisa de mestrado. Essa sumarização se deu por meio de uma

terminologia até então não mobilizada na dissertação, a saber, antropofagia tradutória de base literária e antropofagia tradutória de base antropológica. Na terceira subseção, aprofundou-se na pesquisa acerca do deslocamento da metáfora modernista para o campo dos Estudos da Tradução, tendo-se como impulsor argumentativo a sugestão, em Castro Rocha (2011), de uma possivelmente necessária desoswaldianização da antropofagia, visando uma apreensão teoricamente mais propositiva da metáfora-conceito. Nesse sentido, buscamos compreender movimento similar ocorrido no campo dos Estudos da Tradução, em que se operou, seguindo os termos propostos, uma haroldianização da antropofagia ou uma antropofagização da transcrição haroldiana.

No capítulo segundo, ou prato principal, a fim de se identificar materializações de um gesto poético antropófago, buscou-se compreender movimentos de apropriação-devoração textual mobilizados por Oswald de Andrade tanto na sua poética do criar, nas obras *Pau Brasil* (1925) e “O escaravelho de ouro” (1946), quanto na sua experiência como tradutor de poesia, “Canto do passado” (1945). Trata-se de um recorte metodologicamente estratégico, no caso da sua poética do criar, pois contempla sua produção poética inicial e derradeira, oferecendo-nos materializações temporalmente distantes dessa poética, mas que, como se constatou, mobilizam procedimentos bastante similares.

Por compreender a experiência tradutória oswaldiana como circunstancial à possibilidade de se redimensionar a antropofagia no seu deslocamento para a área dos estudos tradutológicos, retomamos e ampliamos nossas considerações sobre essa sua prática tradutória, tendo como contraponto para nossa argumentação o poeta-tradutor Haroldo de Campos, pelas razões supramencionadas.

Ainda nesse capítulo, sustentamos que a poiesis Pau-Brasil se reconfiguraria na episteme do conceito-metáfora da Antropofagia. No sentido de que a arquitetada devoração oswaldiana das proposições das vanguardas

estéticas modernistas do início do século XX teriam levado o poeta antropófago a reelaborar suas proposições estéticas em Pau-Brasil em pensamento ético-filosófico na Antropofagia. A fim de sustentarmos essa hipótese, recorreu-se à elaboração de Castro Rocha (2017) acerca da mobilização de procedimentos clássicos de apropriação textual: *imitatio*, *inventio* e *aemulatio*, buscando-se relacioná-los aos movimentos mobilizados pelo poeta modernista.

No terceiro e último capítulo, ou sobremesa, enfocou-se, primeiramente, a metáfora da tradução cultural, depreendida tanto da Antropologia Social britânica como dos Estudos Culturais, que permite pensar a tarefa do traduzir e o entre-lugar ético-linguístico-cultural ocupado por agentes tradutores. Propôs-se uma aproximação entre o conceito de Tradução Cultural, como compreendido pela Antropologia Social britânica (ASAD, 1986) e seu uso metafórico no campo dos Estudos Culturais, principalmente pelas reflexões do crítico literário anglo-indiano Homi Bhabha (1994), e a noção de Perspectivismo Antropofágico associado à prática tradutória. Para tanto, buscou-se orientação nas reflexões de Helena Martins (2012), Álvaro Faleiros (2013, 2022) que propõem uma leitura do ato tradutório na contraluz das proposições teóricas acerca do Perspectivismo Ameríndio em Eduardo Viveiros de Castro.

Visou-se, ainda, explorar a ideia da equivocação controlada, método antropológico de traduzir o outro, também elaborado por Viveiros de Castro (2004). Conforme se observou, a noção de tradução cultural, tanto depreendida da Antropologia Social britânica como dos Estudos Culturais, encontra-se ancorada nas proposições do paratexto epistemológico benjaminiano “A tarefa-renúncia do tradutor”, o que nos permitiu repensar as relações/traduições do antropólogo e do ser entre-culturas também como uma tarefa-renúncia.

Ainda nesse capítulo, refletiu-se, de forma breve, sobre a apropriação do legado oswaldiano como fonte estético-filosófica a orientar manifestações culturais brasileiras. Refletiu-se, também, sobre um movimento recente de problematização e redimensionamento da metáfora-conceito oswaldiana dentro dos campos da Teoria e Crítica Literária e dos Estudos da Tradução. Por fim,

explorou-se a noção de complexo oral canibal, conforme elaboração do pesquisador Roberto Zular (2019), a fim de se pensar as implicações dessa noção na tarefa do tradutor de poesia.

Felizes e agradecidos pelo aceite a este banquete, esperamos que desfrutem da experiência. Experimente tudo e fique à vontade para alterar a ordem ou repetir os pratos. Bom apetite!

Capítulo 1

Da razão antropofágica: a tradução sob o signo da devoração

Nada existe fora da Devoração. O ser é a Devoração pura e eterna.
Oswald de Andrade

Fora precisamente a partir da interpretação dessa epígrafe que se buscou oferecer uma conclusão à pesquisa anteriormente empreendida na dissertação de mestrado. Se havia um pensamento que pudesse condensar tanto os caminhos metodológicos trilhados como as reflexões atingidas naquela etapa, esse seria, sem dúvida, o pensamento da devoração. Como afirmamos naquela ocasião, “a devoração parece ser um processo natural da produção artística e da elaboração do conhecimento humano” (VIEIRA FILHO, 2017 p. 98), constatação que evidenciaria, portanto, a natureza antropofágica da pesquisa acadêmica. Poucos anos mais tarde, eis-nos aqui tendo de devorar nossas próprias reflexões a fim de expandir a pesquisa naquela etapa iniciada; fato que parece reiterar a pertinência e a potência desse gesto devorador, que é, como nos lembra Oswald, puro e eterno.

Naquela ocasião, tivemos como principal objetivo discutir a pertinência da aproximação entre o conceito modernista de Antropofagia e o fenômeno da tradução literária. Propusemos, então, na dissertação intitulada “A antropofagia como poética do traduzir: diálogos com Oswald de Andrade” (2017), o rastreamento da metáfora literária modernista no seu deslocamento para o campo dos Estudos da Tradução, bem como uma revisão crítica da bibliografia que, desde meados da década de 1980, relacionava a operação tradutória à metáfora-conceito da antropofagia.

Inicialmente, buscou-se compreender a associação da metáfora oswaldiana ao que, em decorrência das publicações da pesquisadora Else Ribeiro Pires Vieira, ficou conhecida no exterior como a “teoria da tradução

antropofágica brasileira”, e cuja idealização havia sido atribuída, sem muitas ressalvas, ao tradutor e ensaísta brasileiro Haroldo de Campos. Para compreender tal apropriação, realizou-se o rastreamento da metáfora-conceito modernista desde a sua idealização no *Manifesto Antropófago* (1928), passando pela sua primeira associação ao fenômeno da tradução, realizada pelo poeta e tradutor Augusto de Campos na introdução do seu livro *Verso, reverso, controverso* (1978), e pela elaboração crítico-reflexiva realizada pelas pesquisadoras Eneida Maria de Sousa (1986) e Else Ribeiro Pires Vieira (1990, 1994, 1998, 1999), até chegar-se aos estudos sobre perspectivismo e xamanismo ameríndios associados à prática tradutória em Helena Martins (2012) e Álvaro Faleiros (2012, 2013, 2015a).

Como se verificou, na pesquisa anteriormente empreendida, a antropofagia modernista emerge, logo no seu surgimento, não apenas como uma metáfora para se pensar a criação literária, mas como potência reflexiva que visava à crítica simultânea ao contexto cultural, político e artístico brasileiro. Complexo e sugestivo por natureza, esse conceito reverbera ainda hoje em discussões no campo da Literatura, tanto para se pensar a questão da influência estrangeira, como as trocas culturais/literárias entre sistemas, cada vez mais evidentes na era globalizada.

Ao rastrear a metáfora-conceito oswaldiano no seu deslocamento para o campo dos Estudos da Tradução, verificou-se, além da razoabilidade demonstrada pelas reflexões dos que se propuseram a aproximar a antropofagia ao fenômeno tradutório, distintas conexões e múltiplos desdobramentos que tais aproximações possibilitaram. Como constatamos, há, nessa apropriação do signo Antropofagia pela área dos Estudos da Tradução, pelo menos duas propostas reflexivas que, embora aparentemente distintas, pelo fato de se ancorarem em campos do saber e momentos históricos diferentes, se complementam.

A fim de se compreender melhor as especificidades que a justaposição desses dois fenômenos adquiriu nas reflexões empreendidas, buscou-se auxílio

na proposição terminológica desenvolvida pelo professor e antropólogo brasileiro Carlos Fausto (2011), para quem pareceu interessante diferenciar os sentidos que o termo antropofagia suscita no imaginário da cultura brasileira. No seu artigo “Cinco Séculos de Carne de Vaca: Antropofagia Literal e Antropofagia Literária” (2011), Fausto distingue o que chamou de Antropofagia Literal da Antropofagia Literária. Sendo esta a criação artística oswaldiana desenvolvida na primeira fase do modernismo brasileiro, e aquela, o ritual canibal factual, que servira de inspiração para a metáfora/conceito modernista.

Fora precisamente essa distinção terminológica pensada por Fausto que nos permitiu compreender melhor a apropriação do signo antropofagia nas reflexões até então empreendidas no campo dos Estudos da Tradução. Como argumentamos, essas tentativas de aproximação, que ora buscam sustentação no campo da Literatura ora na Antropologia, parecem se fundir e assumir novos contornos, operando, assim, uma ressignificação do termo/conceito na área dos Estudos Tradutológicos.

A aproximação da antropofagia ao fenômeno da tradução deu-se inicialmente pela reflexão poética de Augusto de Campos que, ao tentar delimitar sua tarefa tradutória, revela ter incorporado a proposição modernista (a antropofagia literária, portanto) como pensamento literário e histórico que integra/guia sua poética do traduzir. Foi a partir da sua declaração na introdução do livro *Verso, reverso, controverso* (1978): “A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu.” (CAMPOS, 2009, p. 7), que pesquisadores se atentaram para a possibilidade de se pensar a tradução como fenômeno similar àquele desenvolvido pela vanguarda modernista ao propor uma espécie de metodologia crítica para produção literária brasileira.

A primeira reflexão ensaística de aproximação entre tradução e antropofagia, como constatamos, foi proposta por Eneida de Souza no seu ensaio *A crítica literária e a tradução* (1986), que mostrou haver, além da abrangência conceitual da metáfora antropofágica, profícuas aproximações a

serem estabelecidas entre a prática tradutória e o conceito modernista. A saber: tradução como fenômeno anticolonial, tradução como crítica e apropriação do texto alheio, e tradução como fenômeno de alteridade. Tais leituras serviriam de constructo a expandir a compreensão da operação tradutória como um processo tão complexo quanto a própria literatura. Por esse motivo, decidiu-se tomar a sua reflexão como um ponto de partida para aproximar as reflexões que se dariam à posteriori.

Com relação à questão da devoração crítica, discutida brevemente por Eneida, que nos remetia aos estudos do poeta e ensaísta Octavio Paz para uma abordagem mais detida, buscou-se explorar essa aproximação tentando estabelecer um diálogo transdisciplinar entre os campos da Literatura Comparada e a área dos Estudos da Tradução. Nossas reflexões procuraram demonstrar a ação germinadora das reescritas tradutórias nos sistemas que as recepcionam e revelar o papel crítico/antropófago do tradutor nesse processo de reescrita. É também nesse sentido que a aproximação entre o fenômeno da tradução e a antropofagia torna-se cara aos estudos comparatistas, não apenas pelo fato de ser a tradução ela própria uma espécie de intertexto intrínseco, porém, e mais acentuadamente, pelo fato desses intertextos, ou seja, as obras traduzidas, afetarem ambas a produção literária e os parâmetros críticos nos seus sistemas literários receptores.

Outro apontamento de Eneida, posteriormente retomado por Else Vieira, dizia respeito a um questionamento ainda muito debatido pelos estudiosos da tradução naquele contexto: a questão da fidelidade ao texto original. Vieira retoma a antropofagia oswaldiana para encontrar argumentos contra a ideia de uma fidelidade subalterna da tradução ao texto de partida e, por esse motivo, sua leitura parece insistir numa radicalidade-insubmissão que, ainda que possa ser depreendida da antropofagia modernista, ao extremo, reduzirá sua potencialidade epistêmica. Como verificamos na pesquisa empreendida, a associação entre antropofagia e a prática tradutória na elaboração de Vieira encontra, em grande medida, consonância nos pressupostos desconstrutivistas

relacionados ao paradigma pós-colonial, que permeavam as mais recentes discussões nesse campo de estudos à época.

Pelo fato de Vieira recorrer à prática tradutória de Haroldo e Augusto de Campos para exemplificar seus apontamentos, e por ter sido Haroldo de Campos além de tradutor um pensador da tradução, sua leitura parece ter sido apressadamente deglutida no contexto estrangeiro de debates sobre tradução, como reconhece a própria pesquisadora. Houve, nesse contexto, uma espécie de confusão na interpretação da reflexão proposta por Vieira. A Haroldo de Campos, que não teorizara a respeito dessa aproximação, fora atribuída a idealização do que se chamou “teoria da tradução canibal brasileira”. A fim de compreender a pertinência e os possíveis equívocos de tal relação, narramos o debate de pesquisadores que questionam a associação direta da transcrição haroldiana à ideia de antropofagia como sendo um caminho reducionista para se aproximar as elaborações desse pensador da tradução, principalmente na articulação das vozes de Célia Prado (2009) e Marcelo Tápia (2015).

Conforme já mencionamos, Eneida de Sousa também logrou vislumbrar, na metáfora modernista, uma potência de reflexão sobre a alteridade. Ao analisar as declarações de Augusto de Campos, cuja reflexão sobre o ato tradutório, além do sentimento antropofágico, revela um pensamento sobre a alteridade, que o poeta depreende de Fernando Pessoa, Eneida reflete sobre o jogo da alteridade vivido pelo tradutor na sua prática de reescrita.

Sobre esse jogo de alteridade, ou mais especificamente a troca de perspectiva vivida pelo tradutor, refletem mais detidamente Helena Martins (2012) e Álvaro Faleiros (2012; 2013; 2015a) guiados principalmente pelas pesquisas antropológicas de Eduardo Viveiros de Castro acerca do perspectivismo ameríndio. Suas reflexões revelam uma nova possibilidade de leitura da antropofagia, não mais ancorada na metáfora-conceito oswaldiano, mas ligada diretamente à cosmologia ameríndia, ou seja, à antropofagia literal.

Martins concebe essa nova possibilidade como um passo fortuito a romper com dicotomias ainda presentes nos Estudos da Tradução. Álvaro

Faleiros, por sua vez, ao se debruçar sobre o ritual xamanístico observando sua complexidade enunciativa, para depois identificar complexidade similar na prática tradutória, desenvolve um valioso dispositivo para a análise de reescritas tradutórias complexas.

Como tentamos argumentar na conclusão da dissertação, a antropofagia tradutória de base literária, depreendida tanto de Souza quando de Vieira, pode ser pertinente para se pensar a atuação crítica do tradutor e a ação germinadora da tradução no seu sistema literário receptor. Por sua vez, a antropofagia tradutória de base antropológica, na elaboração de Martins e Faleiros, além de reafirmar o papel da alteridade no processo de tradução, fornece-nos, ao adentrar as complexidades enunciativas do ritual xamânico, um caro dispositivo de apreensão de reescritas tradutórias.

Parte das reflexões empreendidas na dissertação de mestrado, que apontavam para a possibilidade, ou mesmo necessidade, de interação entre essas duas vertentes de um pensamento antropofágico relacionado à tradução, serão aqui retomadas acrescidas de uma terminologia mais clara, a saber, Antropofagia Tradutória de base Literária e Antropofagia Tradutória de base Antropológica, que, como observamos acima, encontraram inspiração na reflexão crítica do professor e antropólogo Carlos Fausto (2011), mas que dela se desloca. Busca-se, ainda, expandir as reflexões já realizadas por meio da apreciação de publicações recentes acerca da antropofagia no campo dos estudos da tradução.

1.1 Antropofagia Tradutória de base Literária

Deu-se, até onde temos registro, na introdução ao livro de poesia traduzida *Verso, reverso, controverso* (1978) do poeta e tradutor Augusto de Campos (SOUZA, 1985), o encontro entre as metáforas da antropofagia e da tradução. Ao justificar a escolha dos poetas ali traduzidos, Augusto de Campos

faz referência direta ao pensamento oswaldiano, citando parte do quinto fragmento inscrito no *Manifesto Antropófago*. Logo em seguida, emenda uma referência a Fernando Pessoa e a seu poema *Autopsicografia*, com o intuito de revelar a sua concepção de como se deve traduzir poesia:

A minha maneira de amá-los é traduzi-los. *Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é persona. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Só aquilo que minto. Ou que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria persona.* (CAMPOS, 2009, p. 7) (Nossa ênfase)

Note-se que a menção do tradutor a Oswald e a sua “Lei Antropofágica” tem o intuito de explicar o interesse do tradutor pela produção alheia, e não faz referência ao modo como traduz, senão a sua motivação para traduzir. Por sua vez, a referência a Fernando Pessoa e à revelação proposta pelo poema “Autopsicografia” além de definir o método utilizado por Campos, expande a compreensão do sentimento de alteridade, que também se inscreve na metáfora antropofágica oswaldiana.

Mais do que propor uma nova metáfora para o fenômeno da tradução, Augusto de Campos se apropria de outra já existente, operação que pode ser entendida como uma espécie de re-metaforização ou reaproveitamento metafórico, pois o poeta não a desloca diretamente do ritual indígena, mas do contexto modernista, haja vista sua referência direta a Oswald e à sua “lei antropofágica”. Ao reaproveitar/deslocar a metáfora modernista para o campo da tradução, o poeta promove um choque entre as poéticas cingidas nesses dois fenômenos, a poética do criar e a do traduzir, revelando, assim, sua similitude.

Eneida Maria de Souza foi a primeira estudiosa a vislumbrar na associação entre prática tradutória e o conceito modernista da antropofagia uma possibilidade de reflexão. Na sua comunicação *A crítica literária e a tradução* proferida ao primeiro simpósio de Literatura Comparada no ano de 1985, Souza reflete sobre o interesse que o fenômeno da tradução vinha despertando no

campo da teoria literária e sobre as transformações que o conceito de tradução sofrera ao longo dos anos:

A utilização do termo se refere não apenas à prática usual da tradução, ou seja, à transformação "interlingual" de um texto em outro, mas do processo de leitura e reescrita de outro texto, processo este que se aproxima do sentido amplo do termo intertextualidade. Um grande número de estudiosos confirma a estreita aliança entre a operação tradutora e a apropriação textual, operação que recai ora na paráfrase, no plágio ou na paródia. (SOUZA, 1986 p. 18)

Como podemos salientar, tal observação faz referência à mudança de paradigma ocorrida no final da década de 1970, em que estudo da tradução migra do campo linguístico para o campo da literatura. Essa mudança fez com que o entendimento da prática tradutória se expandisse, o que exigiu dos pesquisadores um rigor maior ao refletir sobre todas as implicações envolvidas nessa prática. Como observa Souza, conceitos propriamente literários como o da intertextualidade, paráfrase, plágio e paródia (canto paralelo), passaram a ser relacionados à operação tradutória, uma vez que essa prática também fora compreendida como apropriação textual.

Será em decorrência desse mesmo processo que reflexões literárias depreendidas da metáfora antropofágica servirão de constructo na abordagem da tradução literária. Na leitura de Souza:

Costuma-se estabelecer ainda a aproximação entre tradução e antropofagia, decorrente da associação com a intertextualidade, ao se retomar o projeto artístico oswaldiano e recolocar a problemática de nossa literatura (da América Latina e do terceiro mundo em geral) enquanto "tradutora" da cultura do Outro. A necessidade de incorporar a produção artística dentro de um movimento universal implica a conscientização de nossa dívida para com as culturas dominantes e a "devoração" de todo legado cultural. A prática antropofágica, largamente defendida pelos escritores do Modernismo, continua a render frutos e a fornecer lições, principalmente para os estudos específicos de Literatura Comparada e de tradução crítica. (*ibid.* p. 18-19)

Note-se que a pesquisadora estabelece três pontos de contato entre a antropofagia e a tradução. O primeiro deles estaria na associação entre antropofagia e intertextualidade, ou seja, a apropriação do texto alheio, transformando-o em texto próprio. O segundo, por sua vez, resgataria o embate

entre colonizador/colonizado, mimetizado pelo embate original/cópia, ainda não transposto na época da sua reflexão. E por último, quando a autora se refere a “estudos de tradução crítica”, parece evocar o processo de devoração sugerido pelo Manifesto, que deve ser crítico e não deliberado. Para esse último ponto, Souza fará referência aos estudos de Octavio Paz sobre tradução e literatura.

No ensaio a que nos remete Sousa, Octavio Paz reflete sobre o que chamou de “uma contínua e mútua fecundação” entre obras traduzidas e a produção literária, pensando não apenas a complementariedade entre as duas operações, mas sua similaridade ou parentesco, como pode ser observado na sua escolha da metáfora “operações gêmeas”:

Tradução e criação são operações gêmeas. Por um lado, conforme mostram os casos de Charles Baudelaire e de Ezra Pound, a tradução é indistinguível muitas vezes da criação; por outro, há um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação. Os grandes períodos criadores da poesia do Ocidente, desde sua origem em Provença até nossos dias, foram precedidos ou acompanhados por entrecruzamentos de diferentes tradições poéticas. Esses cruzamentos às vezes adotam a forma de imitação e outras, a de tradução. (PAZ, 2009 p. 27)

Reflexões acerca dos chamados entrecruzamentos de diferentes tradições poéticas, como este apresentado por Paz, são bastante recorrentes em pesquisas no campo da Literatura Comparada, e parecem apontar para a pertinência da reflexão goethiana sobre o conceito de *Weltliteratur*¹ (Literatura universal).

Ao prosseguir sua reflexão e tendo como intuito validar a aproximação entre tradução e antropofagia, Souza propõe um exemplo de ordem prática que permite observar a incorporação do texto traduzido na produção não-tradutória. A ensaística paratextual de Haroldo de Campos é para a autora um exemplo

¹ C.f. CAMPOS, Haroldo de. “Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira” (1980), no qual o crítico discorre sobre o conceito de antropofagia numa perspectiva comparatista, tendo em vista a questão da influência/diálogo entre produções literárias. Ao construir sua argumentação, Campos traz-traduz a seguinte citação de Goethe: “Toda literatura, fechada em si mesma, acaba por definhar no tédio, se não se deixa, renovadamente, vivificar por meio da contribuição estrangeira”, e completa: “A alteridade é, antes de mais nada, um necessário exercício de autocrítica” (2013, p. 255). Note-se que, nesta afirmação, está inscrita uma crítica ao Nacionalismo, que, até então, se fazia presente na tradição crítica brasileira.

categorico de apropriação desse autor de textos alheios por ele traduzidos, essa apropriação se dá por meio da criação de metáforas inspiradas nesses textos:

O enlace da tradução com a antropofagia se dá especialmente no nível da linguagem, quando o texto traduzido irá contaminar não apenas a escrita do outro, mas servirá de substrato para a metalinguagem do tradutor. Haroldo de Campos, ao traduzir Fausto de Goethe, não só absorve, aglutina e devora o original como retira daí as metáforas de seu trabalho tradutor. (*ibid.* p. 20)

Fica claro na escrita da pesquisadora que o que ela atribui a Haroldo como sendo uma prática antropofágica está diretamente relacionado à sua produção de paratextos, e não à sua produção tradutória *per se*. Não há, portanto, uma tentativa de relacionar o conceito de antropofagia à prática tradutória haroldiana, ou transcrição como queria o crítico.

Como pudemos observar, pela leitura crítica desse primeiro ensaio que vislumbrou a associação entre a operação tradutória e o conceito de antropofagia, a tradução encontra na abrangência do conceito oswaldiano inúmeras e férteis aproximações: tradução como fenômeno anticolonial, tradução como potência germinadora, tradução como crítica e apropriação do texto alheio, e tradução como celebração da alteridade. A constatação das múltiplas possibilidades de se aproximar a tradução da metáfora-conceito modernista, já nesse ensaio fundador, reafirma não apenas a poli-epistemia inscrita na antropofagia, como também permite, naquele contexto de deslocamento dos estudos da tradução para o campo dos estudos literários, compreender a operação tradutória como um processo tão complexo quanto a própria literatura.

1.1.1 A fome-gerada teoria da tradução antropofágica brasileira

Else Ribeiro Pires Vieira retoma, no primeiro capítulo da sua tese de doutoramento intitulada *Por uma Teoria Pós-moderna da Tradução*, apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais e defendida no ano de 1992, a aproximação entre tradução e antropofagia elaborada por Eneida Maria de

Sousa a fim de evidenciar a necessidade de se pensar novos paradigmas da tradução naquele contexto, de modo a pavimentar o caminho de sua proposição teórica.

Vieira (1992, p. 4) propõe uma leitura analógica entre a operação tradutória e o processo de colonização. Para a estudiosa, se considerarmos a palavra tradução na sua origem etimológica – transportar, poderíamos então estabelecer uma relação de sinonímia com a palavra colonizar, uma vez que esta pode ser compreendida como o transporte de determinada cultura (ocidental) para o novo mundo. Nessa perspectiva, traduzir uma obra literária também seria transportá-la para uma cultura receptora, e se a colônia era vista como tributária da cultura original, essa mesma visão coube à tradução. Quanto ao tradutor, do mesmo modo que o nativo da colônia teve sua voz apagada, esse deveria apagar a sua própria voz ao transportar o texto original (*ibid.* p. 19). Nas palavras da autora:

[...] a vergonha, o constrangimento e uma sensação de inferioridade constituem sintomas de uma mentalidade colonial; [...] [A] visão tradicional da tradução é que há, sempre, uma certa incompletude, uma distorção e uma infidelidade associadas à tarefa do tradutor. Em outras palavras, tanto os textos traduzidos quanto as culturas colonizadas, ambos espaços marginais e, convencionalmente, considerados derivativos, são avaliados pelo que eles *deixam* de ser com relação ao texto ou à cultura originários, e não pelo que eles são. (VIEIRA, 1992 p. 16) (Ênfase da autora)

Para romper com esse pensamento de subordinação à cultura dita original, Vieira propõe dois caminhos. O primeiro deles é por meio do emprego da lógica desconstrucionista do filósofo Jacques Derrida, que expande a leitura do paratexto clássico benjaminiano *A Tarefa do tradutor* nos ensaios *L'Oreille de L'autre* (1982) e *Des tours de Babel* (1985). Derrida amplia a ideia de débito desenvolvida por Benjamin (GRAHAM *apud* VIEIRA, p. 29) introduzindo o conceito de débito inicial, que seria do autor para com o seu futuro tradutor. Nessa nova perspectiva, Derrida esclarece que o dito débito inicial se dá pelo fato de que a continuidade vital do texto original dependerá da sua tradução. Segundo Vieira (*idem*), ao propor uma mudança óptica em relação ao débito,

Derrida desconstrói a noção de hierarquização presente no embate original/cópia, o que nos permite pensar essa relação de forma bidirecional.

Vieira vê na vanguarda modernista brasileira, em especial no ideário antropofágico de Oswald e seu grupo, um segundo caminho para a resolução do impasse da hierarquização original/cópia. Na elaboração crítica da autora, ao denunciar o pensamento colonial recorrente no Brasil do final da década de 1920 e ao propor uma solução para a questão da influência de modelos europeus na produção literária nacional, Oswald também proporia uma espécie de reversão óptica do débito, em movimento similar àquele apontado por Derrida:

O Manifesto Antropófago, na sua leitura reversa da historiografia eurocêntrica, coloca o Novo Mundo como o iniciador de todas as revoluções e mudanças, levadas a efeito pela permanente Revolução Caraíba. Com relação ao débito, é o Velho Mundo que fica a dever ao Novo Mundo porque, sem este, a *'Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem'*. [...] A reversão da história tradicional culmina na data da composição do Manifesto – contrariando o calendário cristão do colonizador e a historiografia eurocêntrica, ele é datado – a partir do ano da deglutição do Bispo Sardinha² que, metaforicamente, assinala a síntese dos elementos europeus e autóctones, a própria origem da cultura brasileira. (VIEIRA, 1992 p. 33) (Grifo da autora)

É interessante notar que a metáfora da antropofagia pensada por Oswald construiu-se precisamente pela aproximação por analogia entre o fenômeno da apropriação cultural alheia e o fato histórico da devoração do Bispo Sardinha, que, por sua vez, também resgata o período da colonização. Else Vieira, ao refletir analogamente a tradução como um fenômeno que mimetiza a colonização, constrói um raciocínio similar ao de Oswald. Nesse sentido, se a metáfora canibal de Oswald pretendeu resolver o problema da influência estrangeira refutando o julgamento da produção nacional como cópia, a analogia pensada por Vieira parece almejar conquista semelhante para a tradução.

² Dom Pero Fernandes Sardinha foi o primeiro bispo brasileiro. De origem portuguesa, veio para São Salvador da Bahia, para converter indígenas ao catolicismo. Renunciou ao cargo em 1556 e embarcou para Lisboa, porém o navio em que viajava naufragou na foz do rio Coruripe, na costa alagoana. Sobreviveu ao naufrágio, mas foi aprisionado pelos índios caetés que o devoraram em um ritual antropofágico.

Essa parece ser, na leitura de Vieira, a ideia mais latente resultante da sobreposição entre o conceito de antropofagia modernista e a prática da tradução. Referimo-nos à proposta de dessacralização do texto original, que no caso da antropofagia autoriza sua apropriação, e no caso da tradução confere visibilidade e status de autor/criador ao tradutor. A fim de validar sua reflexão, a pesquisadora tentará demonstrar a pertinência dessa aproximação por meio de exemplos de tradutores que, na sua visão, utilizaram a “antropofagia como metáfora e práxis tradutória”, criando, portanto, uma “estética tradutória pós-moderna”.

Ao referendar o artigo de Sousa, Vieira declara pretender expandir a percepção dessa estudiosa a respeito da conexão entre tradução, antropofagia e intertextualidade. No caso dos irmãos Campos, Vieira retoma os apontamentos e reflexões de Souza e propõe novas leituras que aproximam o conceito da antropofagia da sua atuação como tradutores, pautada principalmente na análise da produção paratextual desses escritores, mas também observando na sua práxis tradutória indícios de antropofagia.

No caso específico de Haroldo de Campos, além da ideia da contaminação pelo texto traduzido, como apontada por Souza na sua análise do paratexto de *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, Vieira verifica no projeto de tradução do texto goethiano um movimento de rompimento com a hierarquia autor/tradutor a começar pela observação da iconografia do livro. A capa da obra traduzida, por exemplo, leva a assinatura do tradutor e apresenta apenas o retrato do autor original, que pode não ser reconhecido pelo leitor desatento. Ademais, na indicação de obras do autor já no final do volume, essa lista faz referência à produção de Haroldo e não de Goethe (*ibid.* p. 41).

Vieira salienta ainda a existência de outro movimento que pode ser relacionado à antropofagia. Trata-se da “apropriação simultânea de textos da cultura originária e de textos da cultura receptora” (*ibid.* p. 5). Como exemplo, a estudiosa recorrerá novamente à tradução do *Fausto*, em que Haroldo opta por traduzir a passagem extraída de *Hamlet* não pela inserção da tradução já

existente dessa passagem, mas pela inclusão de um trecho do poema *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto (*ibid.* p. 43). Na leitura da pesquisadora, esse movimento de apropriação de textos de ambas, a cultura originária e a receptora, culminaria na configuração de “um espaço plurivocal e pluricultural” no texto traduzido. A própria escolha do título, como também observou Vieira (*ibid.* p. 41), faz uso desse movimento. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, resgata o título bastante conhecido na cultura brasileira do filme de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964).

Como se pode observar, a reflexão aproximativa entre tradução e antropofagia percorrida por Vieira pretende principalmente repensar a dicotomia original/cópia a fim de romper com a subordinação, ou repensar o débito do texto traduzido para com o texto original. Embora tenha elencado exemplos que evidenciem essa aproximação conceitual entre antropofagia e práxis tradutória, a autora afirma não ser possível fazer dessa aproximação um instrumento metodológico preciso para analisar traduções e, por esse motivo, decide partir para o campo da semiótica.

Em setembro de 1992, Vieira apresenta ao Congresso de Estudos de Tradução em Viena a comunicação intitulada *A postmodern translational aesthetics in Brazil*, tradução de parte do primeiro capítulo de sua tese. Sua comunicação, posteriormente publicada nos anais desse congresso (1994), permitiu a divulgação internacional da sua leitura aproximativa do conceito de antropofagia oswaldiano aplicado à tradução. Já no ano de 1998, Vieira publica o ensaio “New register for translation in Latin America” na coletânea de ensaios sobre tradução reunidos no livro *Rimbaud’s Rainbow - Literary translation in higher education*. Nesse ensaio a estudiosa retoma a analogia tradução/colonialismo e relata as reivindicações da vanguarda modernista e seus manifestos, focando o movimento antropófago, que na leitura da autora “tem influência direta na tradução vanguardista brasileira das décadas de 70 e 80³” (VIEIRA, 1998 p. 179).

³ (Nossa tradução). Our brief references here are restricted to the *Antropófago* Movement in that it has a direct bearing on the Brazilian vanguardism in translation in the 70s and 80s.

Por ser uma leitura nova e, seguramente, por conta do seu exotismo temático, a aproximação entre tradução e antropofagia emergiu como uma proposta bastante original e deveras pertinente nos círculos internacionais de debates sobre tradução. Devido a sua amplitude conceitual, o constructo modernista parece resgatar e condensar algumas das problematizações presentes nesse campo de estudos, tais como discussões sobre a fidelidade do tradutor, a visão de tradução como crítica e a questão da recriação/coautoria.

É inegável a contribuição da professora Else Vieira no que concerne o desenvolvimento e divulgação de uma vertente propriamente brasileira de aproximação ao fenômeno tradutório. Entretanto, ao propor exemplos que sustentassem de maneira mais prática a pertinência dessa aproximação, seus textos parecem transmitir a ideia de que a sobreposição desses dois fenômenos fora pensada e desenvolvida teoricamente por Haroldo de Campos. Essa interpretação pode ser explicada pelo fato de que, além de ter atuado como tradutor, Haroldo de Campos também refletira sobre o processo tradutório de modo a pensá-lo enquanto uma criação (*transcriação*), insistindo na necessidade de uma infidelidade criadora e mesmo desejável. Conseqüentemente, ao ser apresentado como um exemplo de tradutor que assumira uma postura antropofágica na sua práxis tradutória, associou-se também sua elaboração teórica no campo da tradução ao conceito de antropofagia.

Como observou Célia Luiza Andrade Prado na sua dissertação intitulada *Pós-colonialismo e o contexto brasileiro: Haroldo de Campos um tradutor pós-colonial?* (2009), existem algumas ressalvas a serem feitas a respeito da rotulação conferida a Haroldo de Campos em decorrência das publicações de Else Vieira no exterior. A primeira delas seria o fato de associar a sua teorização acerca da prática tradutória aos estudos pós-coloniais aplicados ao campo da tradução. O segundo problema estaria no fato de se atribuir a Haroldo de Campos o desenvolvimento conceitual da metáfora canibal. Segundo Célia Prado (*ibid.* p. 126), “sua associação à antropofagia não é sem fundamento; contudo, trata-se de uma visão bastante reducionista que não dá conta da amplitude de seu pensamento”, uma vez que sua escrita ensaística no campo

da tradução constituiu-se de diferentes bases teóricas, dentre as quais pode-se encontrar o pensamento de Ezra Pound, Walter Benjamin, Octavio Paz, Mikhail Bakhtin, Roman Jakobson, Henri Meschonnic, entre outros.

A própria Else Vieira reconheceu as proporções desmedidas que a apropriação de sua reflexão assumiu no exterior. E esse é um risco do fenômeno da apropriação – ou antropofagia – mesmo daquela de textos teóricos. Ao escrever um texto, o autor não será capaz de controlar as múltiplas leituras que sua obra terá, tampouco as conexões feitas e os desdobramentos dessas leituras e conexões. Esse parece ter sido o caso da apropriação feita da reflexão de Vieira por estudiosos de tradução em diferentes espaços geográficos. Por desconhecer a vanguarda modernista e a complexidade do conceito cunhado por Oswald, o exotismo do termo “antropofagia” parece ter prevalecido em detrimento da sua multiplicidade conceitual, exemplo disso estaria na “preferência pelo uso do termo canibalismo⁴ em vez de antropofagia, em publicações estrangeiras”, como observou Prado (*ibid.* p. 81).

Ao publicar em 1999 o artigo *Liberating Calibans: Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos’ poetics of transcreation*, Vieira chama a atenção para o fato da rápida digestão da metáfora antropofágica. Na leitura de Prado (*ibid.* p. 94), “Vieira finalmente se opõe ao excesso e à visão reducionista que foi se disseminando nos estudos da tradução com relação ao Brasil”. Else Vieira inicia seu ensaio fazendo a seguinte advertência:

Como em todo caso de oferta abundante, a saciedade pode ser acompanhada de repleção ou excesso. Esse pode ser o caso da digestão mundial da metáfora da antropofagia oriunda do Brasil [...] A *antropofagia* tornou-se um corpo de pensamento engoldo [sic] depressa demais, uma palavra literalmente devorada e não digerida como sendo uma metáfora complexa e sujeita a metamorfoses em contextos e perspectivas críticas diferentes. (VIEIRA *apud* PRADO, 2009 p. 95)⁵

⁴ Há na língua inglesa, língua com o maior número de publicações sobre antropofagia e tradução fora do Brasil, o termo *anthropophagy*; entretanto, o uso do termo *cannibalism* mostra-se mais recorrente nas reflexões sobre esse conceito.

⁵ (Trad. de PRADO e ESTEVES)

Ainda no ensaio em referência, Vieira revisita o legado oswaldiano, desde o contexto de elaboração da antropofagia até a sua revitalização nos movimentos Tropicalista e Cinema Novo, tendo como intuito salientar para o leitor estrangeiro toda a complexidade e a força conceitual inscrita na metáfora modernista. Vieira, já na primeira nota ao artigo, parece tentar se redimir a Haroldo de Campos e ressalta ainda ter tido a colaboração do próprio escritor para elaborá-lo. Reconhece que, por uma questão de espaço, não conseguira abordar o trabalho do crítico de forma justa e, ao mencionar as diferentes bases teóricas de que se valera o poeta e as inúmeras metáforas por ele criadas, parece propor uma revisão da sua associação direta à antropofagia.

1.2 Antropofagia Tradutória de base Antropológica

Durante isto Cunhambebe tinha à sua frente um grande cesto cheio de carne humana. Comia de uma perna, segurou-a diante da boca e perguntou-me se também queria comer. Respondi: “Um animal irracional não come um outro parceiro, e um homem deve devorar um outro homem?” Mordeu-a então e disse: “Jauára ichē – Sou um jaguar. Está gostoso”.

H. Staden

Viveiros de Castro, ao analisar o diálogo entre Cunhambebe e Hans Staden, reconhece que parece haver na réplica do indígena uma “tirada de humor” reconhecidamente Tupinambá. Entretanto, segundo o antropólogo, sua resposta pode ser tomada como uma “declaração de um *non-sense* revelador”. Trata-se da mudança de perspectiva por parte de Cunhambebe, como explica Viveiros de Castro: “falando do que fazia, o guerreiro canibal Tupinambá determinou a sua perspectiva, o lado em que estava, a direção para a qual se deslocava: ele era um jaguar, porque seu alimento era um homem” (1986, p. 625).

Essa observação da mudança de perspectiva, que no caso ameríndio não se restringe ao ritual antropofágico, uma vez que pode ser identificada em diferentes concepções/relações⁶ presentes nas cosmologias amazônicas, viria a se tornar, mais tarde, o principal foco das pesquisas de Viveiros de Castro. Foi visando uma revisão do chamado procedimento antropológico que o pesquisador propôs, juntamente com a antropóloga Tânia Stolze Lima, em meados da década de 1990, o conceito de “Perspectivismo Ameríndio”.

Na proposição de Viveiros de Castro, a noção de perspectivismo se desdobra, constituindo não apenas o objeto da pesquisa, mas um poderoso método antropológico de observação/apreensão das cosmologias dos povos ameríndios, que ao mesmo tempo busca alternativa à distinção antropológica clássica entre Natureza e Cultura (VIVEIROS DE CASTRO, 2015 p. 42). A essa nova abordagem, explica o antropólogo, somou-se mais tarde o conceito de “multiculturalismo”, que já apontava para uma “saída no exterior das dicotomias infernais da modernidade” (*ibid.* p. 33). Dicotomias essas que, no campo da antropologia, partiam já de imediato da distinção entre “Natureza” e “Cultura”, e se proliferavam em: universal/particular, objetivo/subjetivo, corpo/espírito, animalidade/humanidade, entre outros (*ibid.* p. 42-43).

Será com o mesmo intuito, o de romper com pensamentos dicotômicos no campo dos Estudos da Tradução, que Helena Franco Martins, no seu ensaio “Tradução e perspectivismo” (2012), proporá uma reflexão sobre o fenômeno da tradução à luz da etnografia filosófica de Viveiros de Castro. De antemão, vale ressaltar que, nesse ensaio, a pesquisadora não abordará o ritual antropofágico, tampouco mencionará tentativas anteriores de aproximação entre a prática

⁶ Segundo Viveiros de Castro, a etnografia da América indígena possui “um tesouro de referências a uma teoria cosmopolítica que imagina um universo povoado por diferentes tipos de agências e agentes subjetivos, humanos como não-humanos – os deuses, os animais, os mortos, as plantas, os fenômenos meteorológicos, muitas vezes também os objetos e artefatos - todos providos de um mesmo conjunto básico de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas [...]” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015 p. 43). Nesse sentido, a perspectiva de humanidade pode ser encarnada por diferentes seres, humanos ou não, dependendo da sua relação com os demais: os animais veem o seu sistema social como organizado da mesma maneira que as instituições humanas (com chefes, xamãs, festas, ritos) e veem o seu alimento como alimento humano (os jaguares veem o sangue como cauíim, os urubus veem os vermes na carne podre como peixe assado, etc.) (*ibid.* p. 45)

tradutória e reflexões antropológicas. Talvez por não conceber a aproximação entre a antropofagia modernista e tradução como uma reflexão ancorada na antropologia, haja vista que o conceito de antropofagia, nas elaborações de Eneida de Souza e Else Vieira, ainda que alusivo a esse campo de estudos, estabelecem um diálogo maior com o campo da literatura, ou seja, a Antropofagia Literária.

Uma frase perturbadora evocada por Martins na sua reflexão, apesar de não tratar especificamente do canibalismo, faz referência ao mesmo fenômeno que Viveiros de Castro depreendeu da narrativa de Hans Staden, a constatação do perspectivismo como base constitutiva do pensamento ameríndio. Trata-se da afirmação “[o] que chamamos de ‘sangue’ é a ‘cerveja’ do jaguar” (VIVEIROS DE CASTRO *apud* MARTINS, 2012, p. 139), que inquietara a pesquisadora pelo fato de conter múltiplos “deslocamentos no *entre* característico da tradução” (*idem*), uma vez que entrecruza ao mesmo tempo: espécies, coisas, natureza e cultura:

É uma frase estranha. É estranha porque, como se disse, parece deslocar o *entre* relacional característico da tradução – língua de gente se traduz em língua de onça; sangue se traduz em cerveja; natureza se traduz em cultura. [...] Por maior que seja nossa eventual disposição antilogocêntrica, por mais radical que tenha sido para nós, por exemplo, a desconstrução da dicotomia literal-metafórico, é ainda assim difícil evitar o aqui nosso (grego) senso comum – romper a “clausura metafísica” de que falava Derrida. (MARTINS, 2012, p. 142)

A fim de compreender a possibilidade e as implicações da transposição da palavra sangue – para “cerveja do jaguar” na língua/pensamento indígena, Martins adentra as reflexões de Viveiros de Castro sobre o perspectivismo ameríndio e traça intrigantes paralelos entre a cosmovisão indígena e as implicações do ato tradutório. Destacaremos aqui algumas das valiosas aproximações apontadas pela pesquisadora. A primeira delas diz respeito ao modo como o alheio é apreendido na cosmologia ameríndia. O fato de que os indígenas percebem outros seres e lhes legitima uma perspectiva de humanidade revelaria o valor primordial imputado à alteridade no seu modo de vida (*ibid.* p. 145). Devido à sua multiplicidade de perspectivas, instiga-nos a

estudiosa, a cosmovisão ameríndia poderia ser pensada como “um modo de viver permanentemente atravessado pelo gesto da tradução (estrangeirizante⁷)” (*idem*).

Ainda segundo a leitura de Helena Franco Martins, em referência à reflexão da antropóloga Manuela Cunha (2008), poderíamos compreender a figura do xamã nos rituais indígenas como aquela do tradutor, pois é este quem pode cruzar as barreiras entre as diferentes perspectivas (espíritos, animais, plantas) explorando as diversas humanidades/alteridades. Como podemos perceber, com o auxílio do pensamento de Viveiros de Castro, a pesquisadora reafirma a importância da pessoa do tradutor/xamã nesse entre-lugar de alteridades:

Talvez não seja de todo inadequado afirmar, contagiados de perspectivismo, que o que chamamos de tradutor é o xamã dos índios. [...] Vendo os seres não humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs podem ser interlocutores ativos no diálogo entre as diferentes naturezas, sobretudo se voltam de suas “viagens”. [...] Quando volta de sua [sic] estranhas viagens a outros corpos, outras naturezas, o xamã-tradutor pode, de alguma forma, renovar na tribo a lembrança e a convicção de que ‘a vida é diferença, relação com a alteridade, abertura para o exterior em vista da interiorização perpétua, sempre inacabada, desse exterior’ – que ‘o fora nos mantém, somos o fora, diferimos de nós mesmos a cada instante’” (*ibid.* p 146-147)

Igualmente valiosa será a leitura realizada pelo pesquisador e tradutor Álvaro Faleiros, que, na sua reflexão, também aponta para a possibilidade e pertinência de se pensar o ato tradutório sob a luz do perspectivismo ameríndio. Diferentemente de Martins, Faleiros (2013) debaterá as tentativas anteriores de aproximação entre prática tradutória e antropofagia, especialmente aquela que lê a poética do traduzir de Haroldo de Campos como antropofágica. Com o intuito de assimilar o pensamento ameríndio e verificar o seu rigor nas apropriações até então realizadas em reflexões na área dos Estudos da Tradução, o pesquisador propõe a retomada do ritual canibal, dessa vez, no campo da antropologia.

⁷ Martins faz uso do adjetivo “estrangeirizante” naquele sentido proposto pelo poeta alemão Rudolph Pannwitz, cuja reflexão fora retomada por Blanchot e Benjamin.

Essa nova tentativa de apreensão da antropofagia partirá dos estudos de Viveiros de Castro sobre a prática canibal ameríndia, ou seja, não será mais uma leitura indireta, ancorada apenas na metáfora literária oswaldiana. Nesse sentido, podemos compreender o movimento realizado por Faleiros como um rearranjo/atualização da metáfora antropófaga no campo dos Estudos da Tradução, uma espécie de atalho direto para o ritual canibal, sem a intermediação da leitura radical, via Vieira, até então depreendida da metáfora modernista. Essa atualização parece renovar e multiplicar as possibilidades aproximativas entre o fenômeno da tradução e o ritual antropófago.

O pesquisador reflete ainda sobre o modo, também indireto, pelo qual a antropofagia fora apreendida por Oswald, pois, como observou o antropólogo Antônio Risério, “Oswald leu o Brasil Exótico pelas lentes da antropologia europeia” (RISÉRIO *apud* FALEIROS, 2012 p. 315). É nesse sentido que Faleiros revela o seu entusiasmo em constatar a possibilidade de se “desenvolver um outro olhar antropofágico que nos permita ler não mais o mundo do índio pelos olhos ocidentais, mas o mundo ocidental por fractais ameríndios” (FALEIROS, 2012 p. 315).

Devemos compreender esse argumento não como um abandono do pensamento oswaldiano, pois, há antropólogos que enxergam na antropofagia modernista certa congruência com o pensamento ameríndio. Dentre os quais, pode-se destacar Carlos Fausto (2011, p 169), que compreende a antropofagia literária como um movimento dialético, assim como a antropofagia literal, e o próprio Viveiros de Castro, que afirma ser o perspectivismo ameríndio um conceito “da mesma família política e poética que a antropofagia de Oswald” (VIVEIROS DE CASTRO *apud* ROCHA, 2011 p. 668).

O próprio Oswald de Andrade, na sua retomada da antropofagia nos anos 1950, apontara, logo no início da sua tese “A crise da Filosofia Messiânica”, para a necessidade de se tomar o ritual antropófago em toda a sua complexidade; nas palavras do poeta:

A antropofagia ritual é assinalada por Homero entre os gregos e segundo a documentação do escritor argentino Blanco Villalta, foi encontrada na América entre os povos que haviam atingido uma elevada cultura – Asteca, Maias, Incas. Na expressão de Colombo, *comian los hombres*. Não o faziam porém, por gula ou por fome. Tratava-se de um rito que, encontrado também nas outras partes do globo, dá a ideia de exprimir um modo de pensar, uma visão do mundo, que caracterizou certa fase primitiva de toda a humanidade. Considerada assim, como *Weltanschauung*, mal se presta à interpretação materialista e imoral que dela fizeram os jesuítas e colonizadores. Antes pertence como ato religioso ao rico mundo espiritual do homem primitivo. (ANDRADE, 1970 p. 77)

A crítica de Faleiros parece estar mais direcionada às leituras, até então realizadas por, e via, Haroldo de Campos, que enfatizaram o lado irônico e desabusado da proposta oswaldiana, e que parecem ter reduzido a sua compreensão ao canibalismo, ou seja, à simples devoração por gula. Tal interpretação também se estendeu à associação da antropofagia à tradução, principalmente na leitura de Else Vieira, que compreendeu a apropriação radical do texto original e sua obliteração, por meio da reescrita tradutória, um exemplo de ato antropofágico.

É, portanto, nessa noção de radicalidade que Faleiros identifica dissonância com o ritual antropofágico ameríndio. Sua ressalva está justamente na imprecisão de se conceber a antropofagia na sua associação à tradução como uma poética excessivamente radical e desabusada, na qual o tradutor assumiria inevitavelmente o papel do matador que sacrifica e devora o autor/texto original, leitura esta que possibilitaria sua associação à transcrição poética de Haroldo de Campos (FALEIROS, 2013 p. 114). Guiada pelo perspectivismo ameríndio, a leitura proposta por Faleiros parece libertar a antropofagia dessa noção de radicalidade extrema.

Como sugere o pesquisador, as implicações do ato tradutório parecem encontrar mais congruência quando tomadas na contraluz do ritual canibal via perspectivismo ameríndio, uma vez que o posicionamento perspectivo que se dá no ato tradutório, assim como naquele ritual, não é pré-determinado, podendo o tradutor ocupar a posição tanto do matador como do devorado, num jogo contínuo de alteridades, onde “sair de si – e voltar – é condição, não sem riscos, de acesso a esse outro imprescindível, inevitável” (*idem*).

Os apontamentos de Faleiros atuam de forma a alargar as possibilidades de leitura aproximativa entre a prática tradutória e o ritual antropofágico. Será ancorado no perspectivismo que o pesquisador afirmará que, mesmo a poética da transcrição de Haroldo de Campos, que é assumidamente radical e considerada, por parte da crítica, um exemplo inegável de antropofagia, pode ser reavaliada dentro da óptica ritualística ameríndia. Segundo o pesquisador, “Haroldo em sua prática mostra-se, de certo modo, mais ameríndio do que sua teoria pressupunha”, uma vez que, em algumas traduções, o poeta-tradutor renuncia a sua própria poética, entregando-se à poética dos autores que traduz, produzindo, assim, reescritas menos radicais, focadas, por exemplo, na reorganização semântica do texto original (GUERINI *apud* FALEIROS, 2013 p. 114-115).

1.2.1 Tradução como ação xamânica

A fim de elaborar suas reflexões, o pesquisador adentra outra preciosa contribuição dos estudos antropológicos sobre o perspectivismo, a saber, o ritual xamânico, no qual, afirma Faleiros (2019, p. 19), o fenômeno da antropofagia se imbrica⁸. O estudioso já havia observado, no seu ensaio “Apontamentos para uma poética xamânica do traduzir” (2012), a complexidade enunciativa presente nos cantos xamânicos ameríndios. Será orientado por essa percepção, que posteriormente formulará a noção de “tradução como ação xamânica” (2015a, p. 200). Essa noção pode ser compreendida como um mecanismo de apreensão de modos particulares de traduzir, especialmente aqueles que propõem reescritas complexas, produzindo textos de difícil classificação (tradução, adaptação, emulação), ou seja, reescritas que habitam a “extensa zona cinzenta” (BRITTO *apud* FALEIROS, 2019, p. 11), entre a tradução literária e a criação literária.

⁸ Como nos mostra Viveiros de Castro no caso dos Araweté, ainda que a antropofagia ameríndia não seja mais praticada de modo factual, esta perdura nos seus rituais xamânicos, uma vez que sua crença está fundamentada na ideia de canibalismo divino, em que os espíritos (*Mãĩ*) devoram os mortos (VIVEIROS DE CASTRO, 1986 p. 606).

Faleiros atenta para o fato de que a multiposicionalidade enunciativa, presente no canto xamanístico, também pode ser observada na prática tradutória. De forma análoga à visão que nossa cultura tem do tradutor, no perspectivismo, é o xamã quem acessa o discurso do outro e empresta sua voz a esse outro (mortos e espíritos), num processo complexo de polifonia e imbricação de vozes:

o morto é o principal enunciador, transmitindo citacionalmente ao xamã o que disseram os *Maî* [espíritos]. Mas o que os *Maî* disseram é quase sempre algo dirigido ao morto, ou ao xamã, ou a si mesmo sobre o morto ou o xamã. Assim, a forma típica de uma frase é uma construção dialógica complexa: o xamã canta algo dito pelos *Maî*, citado pelo morto, referente a ele (xamã), por exemplo... *Quem fala*, assim são os três: *Maî*, morto, xamã, um dentro do outro. Há construções mais simples, onde o xamã canta o que dizem os *Maî* a respeito dos humanos. (VIVEIROS DE CASTRO *apud* FALEIROS, 2015a p. 202).

Essa multiposicionalidade enunciativa é ainda mais complexa, como salienta Viveiros de Castro, a respeito dos cantos xamanísticos Araweté, porque “quase nunca um xamã muda de timbre ou de tom para indicar que mudou o sujeito da enunciação das frases cantadas” (VIVEIROS DE CASTRO *apud* FALEIROS, 2015a p. 200). Ou seja, as múltiplas vozes que constituem o canto entrelaçam-se, produzindo, portanto, uma mescla enunciativa na qual não se pode distinguir claramente as vozes dos sujeitos inseridos no canto.

Faleiros traça ainda um paralelo entre o que Viveiros de Castro chama de construções enunciativas mais simples e a tradução *stricto senso*, na qual “a interferência do tradutor não chega a inserir outras instâncias enunciativas” (FALEIROS, 2015a p. 203), havendo mais comumente a superposição de duas vozes, aquela do tradutor e a do autor. Nesse caso, conclui o pesquisador, “o que o tradutor conta-canta, ainda que seja marcado por sua subjetividade, não multiplica as posições enunciativas”. Entretanto, é pela apropriação da ideia de multiposicionalidade, observada nos cantos mais complexos, que o pesquisador tentará apreender o que chama de “projetos de tradução incomuns e complexos” (*idem*), como no caso da tradução/adaptação/emulação feita por Ana Cristina Cesar do poema “Le Cygne”, de Baudelaire.

Sua leitura da reescrita proposta por Ana Cristina Cesar na contraluz do canto xamânico revela-se primorosa. Como nos mostra Faleiros (2015a p. 204), o empreendimento tradutório de Ana C. propõe um complexo diálogo de alteridades, no qual pode-se reconhecer a voz do autor original e vozes de outrem (Pessoa, Lowell, Bandeira, Gonçalves Dias, Victor Hugo), todas elas se misturando à voz da própria tradutora-xamã:

A reescrita de “Le Cygne”, de Baudelaire, por Ana C realiza experiência bastante análoga à do canto xamanístico. Ela, com efeito, “rearruma temas e figuras de linguagem semifixos em um novo arranjo enunciativo”, mas, como foi visto, não se produz mera emulação ou mero jogo intertextual. O que se produz, para retomar Viveiros de Castro, é “uma construção dialógica complexa”, onde quem fala são “os três”, “um dentro do outro” (*idem*).

Na sua busca por atualizar o conceito da antropofagia por meio do canto xamânico⁹, Faleiros desenvolve o que chamou de “dispositivo de apreensão de textos complexos”, até então obscuros no campo dos Estudos da Tradução. Na elaboração do pesquisador, a associação entre antropofagia e tradução, acrescida desse dispositivo de apreensão, parece responder, de modo simultâneo, aos questionamentos do “por que?” e “como?” traduzir. Nesse sentido, revela-se mais do que um pensamento sobre tradução, senão, com efeito, uma possibilidade metodológica de análise de práticas tradutórias.

É evidente que esse atalho direto ao ritual antropófago/xamânico parece se desviar do conceito modernista. Entretanto, ao propor uma nova metaforização partindo da cosmologia ameríndia, repete-se o movimento metaforizador oswaldiano. A maior diferença, vale ressaltar, parece residir no fato de que essa nova metaforização se delineia de forma mais precisa, pois seu deslocamento traz consigo o rigor dos estudos antropológicos. Ao contrário da antropofagia literária, que apenas sugere e comumente é interpretada como irônica, a reflexão sobre o ritual antropófago deslocada diretamente do

⁹ Vale ressaltar que há na contemporaneidade propostas de tradução que tomam o canto xamanístico como poética norteadora, especialmente traduções da arte poética Ameríndia. Dentre esses trabalhos podemos destacar as traduções dos cantos da mitologia Marubo, empreendidas pelo antropólogo Pedro de Niemeyer Cesarino no livro intitulado *Quando a Terra deixou de falar : cantos da mitologia marubo* (2013).

perspectivismo ameríndio, mostra-se mais nítida e explícita. E tem possibilitado novas associações/reflexões no campo dos Estudos da tradução.

Como buscamos demonstrar, a antropofagia tradutória de base literária pode ser pertinente para se pensar a atuação crítica do tradutor e a ação germinadora da tradução no seu sistema literário receptor, ao passo que a antropofagia tradutória de base antropológica, além de reafirmar o papel da alteridade no processo de tradução, fornece-nos, ao adentrar as complexidades enunciativas do ritual xamânico, um caro dispositivo de apreensão de reescritas tradutórias.

Ainda que as reflexões via perspectivismo ameríndio deem um grande salto quanto à assimilação de conceitos até então pouco explorados nas reflexões via antropofagia literária, como é o caso do jogo de perspectivas ou do equivocar-se alteridades, ou mesmo quanto à incorporação do canto xamanístico, reflexão estranha à proposição modernista, não seria de todo inoportuno compreendê-las como uma espécie de atualização dessa Antropofagia tradutória de base literária. Parece-nos, com efeito, pertinente a possibilidade de cindi-las, haja vista que ambas poderiam coabitar o espectro de um pensamento sobre tradução.

1.3 A (des)oswaldianização da antropofagia

No seu texto que encerra a coletânea de ensaios *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em cena* (2011), da qual é co-organizador, o professor João Cezar de Castro Rocha reflete sobre a necessidade de reavaliarmos nossa aproximação à antropofagia oswaldiana. O título, “Uma teoria da exportação? Ou: ‘Antropofagia como visão do Mundo’”, já aponta para as proposições do pesquisador ao longo do ensaio. Teoria de exportação remete ao fragmento do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, “Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.” (2011a). Ainda que a preferência do estudioso pelo termo teoria, ao referir-se à

antropofagia, suscite ressalvas¹⁰, no ensaio em referência, a proposição de uma teoria antropofágica deve ser compreendida como um devir.

Castro Rocha (2011, p. 648) compreende a antropofagia oswaldiana “como promessa de uma imaginação teórica da alteridade, mediante a apropriação criativa da contribuição do outro” e propõe, como estratégia, caso necessário, “sacrificar’ a personalidade onipresente de Oswald, a fim de se resgatar a potência reflexiva da antropofagia”. Segundo o estudioso, esse sacrifício pode se fazer necessário dada a apropriação deliberada e a não digestão das múltiplas e complexas ideias propostas pelo *Manifesto Antropófago* e pelo movimento antropofágico, pois elas “representam, ao mesmo tempo, um gesto paródico e programático, anárquico e organizado” – acrescenta-se: dialético e dialógico, nacional e universal (CAMPOS, 2013) –, gestos que podem ter sido deglutidos em proporções desiguais nas apropriações da metáfora/conceito oswaldiano. Talvez menos por parte da crítica literária que se ocupou do legado oswaldiano, vale ressaltar, do que da sua apropriação por movimentos culturais posteriores, como o Cinema Novo e o Tropicalismo¹¹.

Castro Rocha propõe então uma releitura do *Manifesto Antropófago* que evidencie sua potência e amplitude reflexiva para além do contexto brasileiro:

Renovar a leitura do *Manifesto Antropófago* exige um tratamento complexo, pois a canonização da obra de Oswald de Andrade tem dificultado a tarefa. E a canonização não apenas acadêmica. (...) Oswald de Andrade alcançou o *status* reservado aos mitos¹²: citado sem nenhuma parcimônia, mas, efetivamente,

¹⁰ Como demonstram nossas reflexões empreendidas na Dissertação (ROSA, 2017 p. 27), tendemos a concordar com Perrone-Moisés (1990 p. 96), que concebe a antropofagia oswaldiana como “um projeto filosófico e cultural de vasto alcance embora não sistemático, um projeto constituído mais de sugestões sibilinas e contundentes do que de um discurso propriamente teórico”. Ressalta-se, entretanto, a intenção oswaldiana de uma sistematização da metáfora/conceito nos seus ensaios filosóficos escritos na década de 1950: “Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: O Homem Cordial” (1950) e “A crise da filosofia messiânica” (1950).

¹¹ Retomaremos essa problemática da complexidade da proposição antropofágica e sua resignificação nos movimentos Cinema Novo e Tropicalismo no item “O Ser e não Ser da Antropofagia” inserido no segundo capítulo.

¹² Há na citação uma nota em que Castro Rocha explica o uso do substantivo “mito”, utilizado originalmente pela filha de Oswald de Andrade, Marília de Andrade: “Oswald subiu de repente ao patamar dos mitos”, no artigo “Oswald e Maria Antonieta – Fragmentos, Memórias e Fantasia” in Maria Eugênia Boaventura (org.) *Remate de Males. Oswald de Andrade*. Campinas, Unicamp, 1986, p. 68. É oportuno registrar que no contexto político-histórico do desenvolvimento desta

muito pouco lido. (...) sem a intenção de alimentar falsas polêmicas, mas de estar à altura da potência do pensamento de Oswald de Andrade, acredito que, para atualizar a leitura do *Manifesto Antropófago*, é preciso *desnacionalizá-lo* e *desoswaldianizá-lo*. É preciso, sobretudo, realizar esses movimentos ao mesmo tempo, pois um implica o outro. (...) na abordagem que proponho, importa, sem dúvida, apontar o caráter propriamente brasileiro das formulações oswaldianas, mas desde que tal caráter não se limite exclusivamente à história do modernismo, pois a antropofagia oswaldiana possui um potencial reflexivo muito mais amplo. (*ibid.* 2011, pp. 653-655) (Ênfase do autor).

Vale ressaltar que o interesse particular do pesquisador não está necessariamente na reelaboração das ideias contidas no *Manifesto* para o seu uso no campo da Crítica Literária. Castro Rocha compreende essa releitura contemporânea da antropofagia como um constructo teórico oportuno para se pensar o contexto da globalização na sua face cultural, haja vista todas as possibilidades de transmissão e circulação de conteúdo entre diferentes espaços culturais. Para o pesquisador, dado o grande dilema contemporâneo de “inventar uma imaginação teórica capaz de processar a vertigem de dados recebidos ininterruptamente”, a antropofagia oswaldiana, uma vez reelaborada, serviria como “alternativa relevante para a redefinição da cultura contemporânea” (*ibid.* p. 648).

1.3.1 A experiência empreendida no campo de estudos da tradução

Antes de discutirmos a pertinência das proposições de Castro Rocha, e a fim de nos nutrirmos adequadamente para esse debate, propomos uma análise mais detida sobre a apropriação e, conseqüentemente, a reelaboração da antropofagia modernista empreendida por estudiosos inseridos no campo dos Estudos da Tradução. Ora, no deslocamento da metáfora-conceito modernista para esse campo de estudos, tivemos experiências deveras interessantes de “desoswaldianização” da antropofagia.

Parece-nos extremamente oportuna a possibilidade de retomar e avaliar tal experiência de “exportação” da metáfora-conceito, ou teoria oswaldiana,

tese, tal substantivo tenha assumido uma conotação deveras soturna, que evidencia a acriticidade que pode haver em se elevar figuras a esse status.

como prefere o crítico, ainda que seus resultados, de antemão, pareçam frustrar essa operação metodológica de sacrifício do autor e nacionalidade da antropofagia para a sua reelaboração/divulgação efetiva, como vislumbrada por Castro Rocha. Nesse sentido, é importante empreender a retomada e a expansão analítica das observações realizadas nos itens anteriormente apresentados.

Começamos pela possibilidade de “desoswaldianização” da antropofagia. A priori, podemos compreender que sua divulgação, principalmente no exterior, que se deu via as publicações de Else Vieira, valeu-se dessa estratégia, de modo inintencional, vale ressaltar. Em vez de se desoswaldianizar o conceito, entretanto, empreendeu-se a sua haroldianização. Isso se deu, como argumentamos anteriormente, pelo fato de Vieira (1992, 1994, 1998) buscar exemplificar a sua elaboração reflexiva sobre a existência de “uma práxis tradutória pós-moderna” (1998, p. 191) no contexto brasileiro, baseando-se nas poéticas do traduzir de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Silviano Santiago.

Curiosamente, entre os três autores cujas poéticas (práxis e pensamento sobre tradução) foram analisadas por Vieira, Haroldo de Campos foi aquele que menos deixou seu pensamento sobre tradução associar-se à antropofagia oswaldiana. Ao contrário de Silviano Santiago e Augusto de Campos que o fizeram de forma deliberada. Essa haroldianização da antropofagia, na verdade, foi operada pelos leitores de Vieira que, muito provavelmente, impressionados pelos exemplos de “insubmissão” do poeta paulistano na sua tradução do *Fausto*, ou por já conhecerem sua reflexão teórica acerca da transcrição, associaram sua produção ensaística ao conceito de antropofagia sem ressalvas.

No seu primeiro ensaio publicado no exterior, “A postmodern translational aesthetics in Brazil” (1994), Vieira, ainda que mencione Oswald de Andrade ao reproduzir a citação de Augusto de Campos, opta por abordar a antropofagia via Tropicalismo, tendo como ponto de partida o trabalho de Caetano Veloso:

Em dezembro de 1991, Caetano Veloso, compositor da música popular brasileira associado ao “Tropicalismo”, lança um disco cuja faixa de abertura usa uma tradução do intertexto metafísico “the time is out of joint” [alguma coisa está fora da ordem]. Ele se apropria da reflexão metafísica no sentido de disjunção da vida e o lança na história contemporânea brasileira onde “tudo parece que ainda é construção, e já é ruína”. (...) Subjacente a ambos o “Tropicalismo” e a nova estética tradutória está, reemergida a partir da década de 1960, a “Antropofagia”, um movimento no Modernismo Brasileiro que teoriza a questão do Brasil e importações estrangeiras. A metáfora digestiva associada ao Movimento aponta para o próprio projeto do grupo Antropófago: a não negação de influências estrangeiras ou do nutrimento, mas sua absorção e transformação pela adição de elementos autóctones. A filosofia da “Antropofagia” permanece bem viva na cultura brasileira e a reavaliação da metáfora e do movimento tem sido um recurso revelador da atividade literária e artística brasileira a partir da metade da década de 1960. (VIEIRA, 1994, p. 66) (Tradução nossa)¹³

Note-se que Vieira decide divulgar uma versão já digerida da antropofagia, ou seja, sua apropriação pelo movimento “Tropicalista”. O percurso utilizado para apresentação da antropofagia se revela deveras interessante. Na leitura da pesquisadora, Caetano Veloso, ao se apropriar da reflexão metafísica shakespeariana “that time is out of order” [o mundo está fora da ordem], que remete à fala de Hamlet, para então refletir sobre problemáticas do contexto brasileiro, estaria exercitando a filosofia antropofágica, “a absorção e transformação [de elementos estrangeiros] pela adição de elementos autóctones”. Depois dessa introdução, Vieira evidencia movimentos similares nas poéticas de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Silviano Santiago, retomando as análises apresentadas na sua tese de doutoramento (1992).

Já no seu artigo “New registers for translation in Latin America” (1998), Vieira busca contextualizar o leitor estrangeiro, ainda que de forma não exaustiva

¹³ In December 1991 Caetano Veloso, a popular music composer associated with “Tropicalismo”, launches a record in which the opening song uses a translation of the metaphysical intertext “that [sic] time is out of joint”. He appropriates the metaphysical reflection on the sense of disjunction in life and casts it in Brazilian contemporary history where “everything looks like a construction but is already in ruins”. (...) Underlying both “Tropicalismo” and the new translational aesthetics is the re-emergence from the 60’s on of “Antropofagia”, a movement in Brazilian Modernism that theorizes the question of Brazil and foreign imports. The digestive metaphor associated with the Movement points to the very project of the Antropophagous group: not to deny foreign influences or nourishment, but to absorb and transform them by the addition of autochthonous input. The philosophy of “Antropofagia” remains quite alive in Brazilian culture and the re-evaluation of the metaphor and movement has been a telling feature of the Brazilian literary and artistic activity from the mid 60’s on.

– dedica uma das 24 páginas do seu ensaio a esse propósito – sobre o idealizador e o contexto de produção da metáfora antropofágica modernista. Nesse ensaio, Vieira cita fragmentos do *Manifesto Antropófago*, a fim de evidenciar, principalmente, seu caráter decolonial¹⁴:

O Movimento Antropófago antiliberal e anticristão da década de 1920 defende um retorno ao primitivismo anterior ao contato com os europeus e com a cultura ocidental. Nesse sentido, em seu irreverente “Manifesto Antropófago”, Oswald de Andrade enfatiza sua reação “contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas”, porque “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”; (...) Canibalismo, a metáfora extraída do ritual dos nativos, aponta para o próprio projeto do grupo Antropófago: o elemento estrangeiro, em vez de recusado, deve ser absorvido e transformado. (...) A canibalização, isto é, absorção e transformação, da literatura canônica ocidental, incluindo Shakespeare, no Manifesto Antropófago aponta para a perspectiva assimilativa do Canibalismo tanto como um programa quanto uma práxis. (*ibid.* p 178-9) (Tradução nossa)¹⁵

Nesse artigo, aquele mesmo movimento identificado na canção “Fora da ordem”, de Caetano Veloso, é explicitado no famigerado fragmento “Tupy, or not tupy that is the question” e, novamente, Vieira relaciona as poéticas de Haroldo de Campos (transtextualização), Silviano Santiago (duplo plágio), e Augusto de Campos (intradução) – esta priorizada no ensaio – à antropofagia modernista (*ibid.* p. 181-2). Equação esta que, já não mais insiste em ter como resultado uma “estética tradutória pós-moderna”, mas, e retomemos o título do artigo, “novos registros/estilos tradutórios na América Latina”. Vale ressaltar que esse título, ainda que haja um esforço por parte de Vieira de contemplar reflexões de críticos e poetas-tradutores não brasileiros (Ricardo Piglia, Xavier Albó,

¹⁴ Optou-se pelo uso do termo decolonial em vez de anticolonial a fim de se estabelecer um diálogo com leituras contemporâneas no campo da filosofia que leem as proposições oswaldianas acerca da antropofagia como um “projeto decolonial *avant la lettre*”. (GARCIA 2018)

¹⁵ The antiliberal and antichristian Anthropophagous Movement of the 1920s advocates a return to the primitive prior to the contact with European and Western culture. Accordingly, in his irreverent “Anthropophagous Manifesto”, Oswald de Andrade stresses his reaction “against the antagonistic sublimations brought by the caravels”, because “before the Portuguese discovered Brazil, Brazil had discovered happiness”; (...) Cannibalism, a metaphor drawn from the natives’ ritual, points to the very project of the Anthropophagous group: foreign input, rather than being denied, should be absorbed and transformed. (...) The cannibalization, i.e., absorption and transformation, of Western canonized literature, including Shakespeare, in the Anthropophagous Manifesto points to the assimilative perspective of Cannibalism both as a programme and a praxis.

Guillermo Valencia, Diego Maquieira e Guillermo Martinez Gonzalez) é em si problemático, dada a ausência de análises das poéticas do traduzir observáveis em outros países latino-americanos.

Salienta-se, ainda, no ensaio em referência, a primeira nota redigida pela autora. Vieira afirma que “a teoria da tradução relacionada à Antropofagia desenvolvida por Vieira entre 1989 e 1992 (veja Vieira 1992) foi reconhecida por Susan Bassnett, que ressalta a contribuição inovadora de teóricos da tradução brasileiros”¹⁶. (BASSNETT, 1993 *apud* VIEIRA, 1998 p. 192). A pesquisadora ressalta, ainda, que Bassnett “relaciona a dimensão política da tradução no Brasil àquela das Tradutoras Feministas Canadenses”.

Há duas observações interessantes a serem feitas a respeito dessa nota. A primeira delas, está no fato de Vieira reivindicar a autoria da uma “teoria da tradução relacionada à antropofagia” e, a segunda, logo em seguida, ao fato de a pesquisadora referir-se à “contribuição de teóricos da tradução brasileiros”. Seriam esses teóricos brasileiros, além de Vieira, os poetas-tradutores cujas poéticas do traduzir exemplificam sua proposição teórica relacionada à antropofagia? Essas poéticas observadas comporiam sua teoria ou seriam teorias em si?

A nosso juízo, as reflexões de Vieira apontam para uma relação com a antropofagia em duas instâncias: a epistemológica, ao explorar a antropofagia oswaldiana via decolonialismo, que, no seu contexto de produção, encontra ecos teóricos similares (reivindicação de grupos ditos minoritários) dentro do campo dos Estudos da Tradução, como aquele das Tradutoras Feministas Canadenses, apontado por Bassnett; a outra, a de uma práxis antropofágica, que encontraria razão de existência pela afinidade dos poetas-tradutores analisados com o ideal decolonial depreendido do ideário/grupo antropófago modernista. Ainda que os

¹⁶ The Antropophagy-related [sic] theory of translation developed by Vieira from 1989 to 1992 (see Vieira 1992) was acknowledged by Susan Bassnett, who stresses the innovative contribution of Brazilian theorists of translation.

ingredientes, ou seja, as múltiplas poéticas mobilizadas por Vieira – aquela do movimento antropófago e as dos poetas-tradutores analisados – harmonizam-se perfeitamente na leitura do cardápio, o prato teórico que chega a nosso banquete não parece operar uma fusão perfeita desses ingredientes. Retomaremos essa receita mais adiante.

Voltemos à desowaldianização da antropofagia. Na nota anteriormente analisada, Vieira nos remete ao sétimo capítulo, “From Comparative Literature to Translation Studies”, do livro *Comparative Literature: a critical introduction* (1993), de Susan Bassnett. Interessa-nos essa publicação, pois, antes mesmo de Vieira expandir a contextualização (oswaldianização) da antropofagia no seu artigo de 1998, quem o fez fora a própria Bassnett¹⁷ no livro em referência:

Na década de 1920, o Modernismo brasileiro propôs uma reavaliação do tabu máximo europeu: o canibalismo. O ‘Manifesto Antropófago’ de Oswald de Andrade faz referência ao caso do bispo português, devorado num ritual canibal por indígenas brasileiros em 1554, e revela haver dois modos inteiramente distintos de se compreender tal evento. Da perspectiva europeia, uma abominação, um ato profano, uma violação completa da norma de comportamento civilizado. (...) Entretanto, numa perspectiva não-europeia, o ato de comer uma pessoa a quem se respeita a fim de absorver sua força e virtudes por meio do sacrifício era perfeitamente aceitável. (...) O Movimento Antropófago viu nessa perspectiva dual uma metáfora para a relação entre as culturas europeia e brasileira. (...) É fácil compreender como essa metáfora veio, tempos depois, a ser adaptada por estudiosos no campo da tradução. Os antropófagos sugeriam que os modelos europeus deveriam ser devorados para que então suas virtudes passassem para as obras dos escritores brasileiros. (...) No que se refere à tradução, a metáfora adquire uma ressonância especial, pois o tradutor devora o texto fonte e o engendra em/de novo. (BASSNETT, 1993, p. 153-4) (Tradução nossa)¹⁸

¹⁷ Em nota explicativa ao capítulo, Bassnett revela ter tido contado com o primeiro capítulo da tese de Else Vieira que fora apresentado como trabalho ao curso de pós-graduação da Faculdade de Teoria Literária Comparada e Estudos da Tradução da Universidade de Warwick.

¹⁸ In the 1920's, Brazilian Modernism proposed a reevaluation of the ultimate European taboo: cannibalism. Oswald de Andrade's 'Manifesto Antropófago' considered the case of the Portuguese bishop, eaten in a cannibalistic ritual by Brazilian Indians in 1554, and pointed out that there are two entirely different ways of understanding this event. From the European perspective, it was an abomination, an act of sacrilege, a violation of every norm of civilized behaviour. (...) But considered from the non-European perspective, the act of eating a person one respects in order to absorb their strength or virtues through the sacrifice was perfectly acceptable. (...) The Antropófagista [sic] Movement saw in this dual perspective a metaphor for the relationship between European and Brazilian cultures. (...) It is easy to see how this metaphor came later to be adapted by translation scholars. The *antropófagos* suggested that the European

A necessidade de se contextualizar a metáfora digestiva na sua face transgressora e propositiva, recorrendo-se à apropriação do episódio histórico da devoração do bispo Sardinha, realizada por Oswald, e à dualidade perspectiva que se pode depreender desse fato, parece revelar que a potência da elaboração de Vieira se encontra, sobretudo, na ambiguidade do tropo modernista e na sua reelaboração em pensamento tradutório do que, propriamente, na observância de uma práxis antropofágica nas poéticas do traduzir por ela observadas.

Ainda que Bassnett (*ibid.* 154) oswaldianize a base referencial que orienta a proposição teórica brasileira, nesse mesmo texto, ao afirmar que “Haroldo e Augusto de Campos têm sido os principais praticantes e teóricos do conceito canibal de tradução¹⁹”, ela opera a haroldianização/augustianização da antropofagia no seu deslocamento para a área dos estudos da Tradução. A estudiosa relaciona, ainda, retomando o exemplo fornecido por Vieira sobre a tradução haroldiana do *Fausto*, à antropofagia, as metáforas criadas por Haroldo de Campos no seu paratexto a essa tradução (transluciferação mefistofáustica, vampirização e transfusão de sangue).

O que poderíamos considerar um acompanhamento nesse texto de 1993, tornou-se o prato de entrada na relevante coletânea de ensaios *Post Colonial Translations: Theory and Practice* (1999). Seus organizadores, Bassnett e Trivedi, recorrem à antropofagia oswaldiana como ponta de lança na sua introdução ao volume. Já no primeiro parágrafo, retomam o episódio de devoração do bispo português, contextualizando-o melhor, e num tom marcadamente jocoso: “Era

models should be devoured, so that their virtues would then pass into the works of Brazilian writers. (...) Where translation is concerned, the metaphor acquires special resonance, for the translator devours the source text and engenders it anew.

¹⁹ Haroldo and Augusto de Campos have been the principal practitioners and theoreticians of the cannibalistic concept of translation.

uma vez, no século XVI, no que agora denominamos Brasil, membros da tribo Tupinambá devoraram um padre católico”²⁰ (*ibid.* p. 1).

Nessa introdução, a referência à antropofagia tem como principal objetivo insistir no caráter decolonial e vingativo da metáfora. A devoração do bispo Sardinha, nesse sentido, ilustraria a ideia de reação das colônias, atitude que poderia ser compreendida como análoga às reflexões que se empreendiam para a ocasião daquela coletânea. Para os organizadores, “neste período pós-colonial, quando, como diria Salman Rushdie, o Império começou a contra-argumentar²¹, não haveria surpresa no fato de que conceitos radicais sobre tradução emergissem (...) de antigas colônias ao redor do mundo”²² (*ibid.* p. 4). Ainda nessa introdução, os organizadores explicam a proposição oswaldiana no seu *Manifesto Antropófago*: propor uma saída para a cultura brasileira por meio da devoração da Europa; e evidenciam seu paradoxo fundante: a devoração pode ser concebida tanto como uma violação do código europeu, como um ato de homenagem. (*ibid.* p. 5)

Note-se que, ao invés de alargar a potência da metáfora antropofágica desnacionalizando-a, operou-se o oposto. A insistência na sua reivindicação decolonial, que servia muito bem ao propósito de introduzir aquela coletânea, e, inevitavelmente, ao paradigma vigente à época, transformaram-na em uma reflexão mais reativa do que propriamente propositiva.

O ensaio de Vieira, “Liberating Calibans: Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos’ poetics of transcreation” (1999), por sua vez, assumiu um

²⁰ Once upon a time, in the sixteenth century, in what is now Brazil, members of the Tupinambá [sic] tribe devoured a Catholic priest.

²¹ Esta é uma referência ao artigo de Rushdie “The Empire Writes Back with a Vengeance” [O Império responde/escreve de volta com vingança] (1982), cujo título é um trocadilho com o filme “Star Wars: The Empire Strikes Back” [Star Wars: O Império Contra-Ataca] (1980). Optou-se por traduzir “writes back” por “contra-argumenta”, a fim de se resgatar o título do filme em português. Ainda que esta espécie de N.d.T seja dispensável, optamos pela explicação, pois o procedimento usado por Rushdie é criativamente sagaz, como o é a construção de trocadilhos oswaldianos.

²² (...) in this post-colonial period, when, as Salman Rushdie puts it, the Empire has begun to write back, it is unsurprising to find radical concepts of translation emerging from (...) former colonies around the world (...).

tom apologético tanto para com Haroldo de Campos, como para o legado antropofágico. A pesquisadora busca fazer jus à complexidade do conceito oswaldiano à medida que também tenta mostrar a multiplicidade de fontes e metáforas (canibais ou não) mobilizadas por Haroldo de Campos na sua ensaística. A antropofagia vai, ao longo do ensaio, perdendo seu tutano de uma possível (e desejável) teoria da tradução, exageradamente contextualizada em toda a sua complexidade, acrescida de uma tentativa hercúlea por parte de Vieira de “salvar o prato”, tentando associá-la à poética de Haroldo de Campos, cujas citações ensaísticas, permeadas de neologismos e herméticas já no original, tornam a associação do poeta concreto à antropofagia ainda mais confusa.

Mesmo depois das ressalvas apresentadas por Vieira, a “teoria da tradução antropofágica brasileira” haroldianizada (ou associada aos irmãos de Campos) continuou, e continua, a ser ruminada em publicações estrangeiras e nacionais²³, operando-se, assim, não apenas a haroldianização da antropofagia, como, conseqüentemente, a antropofagização/oswaldianização da poética tradutória e proposições teóricas haroldianas, como argumentam Prado (2009) e Tápia (2015). Também alertaram para esse fenômeno Milton e Bandia, na introdução à coletânea de ensaios *Agents of Translation*, da qual são organizadores:

Possivelmente o principal conceito advindo do Brasil para o campo dos Estudos da Tradução nos últimos anos é aquele do “Canibalismo” ou de tradutores “Canibais”, em particular Haroldo de Campos e Augusto de Campos. Entretanto, esse termo específico, que tem ganhado uma certa recorrência em círculos de debates dos Estudos da Tradução, é bem diferente daquele que pode ser encontrado nas publicações desses poetas que circulam no Brasil. O conceito de antropofagia, ou canibalismo, uma prática comum entre os indígenas brasileiros, que comiam seus oponentes derrotados em batalha para se nutrirem daquilo que era bom neles, foi cunhado pelo poeta modernista e crítico Oswald de Andrade (Andrade 1972), para propor que a literatura brasileira se nutrisse da literatura europeia, mas seguisse seu próprio caminho. Haroldo de Campos certamente faz referência a Oswald de Andrade, porém nunca usa o termo tradução “Canibal” ou “Canibalista”, desenvolvendo, em vez disso, um grande

²³ Cf. TYMOCZKO, 2000; GENTZLER, 2008; STRASSER, 2017.

número de termos tais como transcrição, recriação etc. ²⁴. (MILTON; BANDIA, 2008, p. 12). (Tradução nossa)

Note-se que, para desfazer essa indigestão teórico-aproximativa, foi preciso contextualizar tanto a antropofagia quanto a produção ensaística haroldiana. Operando-se, portanto, uma simultânea oswaldianização e desharoldianização do conceito. Vale ressaltar que, para nós, pesquisadores inseridos na área dos Estudos da Tradução, parece extremamente difícil operar uma desoswaldianização/desnacionalização da antropofagia nesse campo de estudos. Ademais, desnacionalizá-la seria, com efeito, indesejável, pois, como observou Milton e Bandia, trata-se de uma contribuição reconhecidamente brasileira para essa área de estudos.

Por óbvio, ao refletir sobre a possível necessidade de sacrifício simultâneo da autoria e nacionalidade da antropofagia, Castro Rocha não está sugerindo que, metodologicamente, apaguem-se as referências a Oswald, ao *Manifesto*, ao Modernismo, ou ao Brasil. O que ele enfatiza é, na verdade, a necessidade de se compreender a antropofagia para além desse contexto, mirando a possibilidade de expandi-la. No caso específico da sua apropriação pela área dos estudos tradutológicos, ainda que haja uma insistência no eco decolonial depreendido da proposição oswaldiana, verifica-se, em certa medida, a ampliação da razão antropofágica para além das ideias de nacionalismo e vingança; no sentido de que essa oswaldianização da antropofagia operada por Vieira (1999), Bassnett (1998, 1999) e, principalmente, Gentzler (2008), como veremos a seguir, logram mostrar a seus leitores a porosidade/complexidade da metáfora-conceito.

²⁴ Possibly the main concept coming from Brazil in Translation Studies in recent years has been that of the “Cannibalism” of “Cannibalistic” translators, particularly Haroldo de Campos and Augusto de Campos. However, this particular term, which has gained a certain currency in Translation Studies circles, is very different from what can be found in their work published in Brazil. The concept of anthropophagy, or cannibalism, a practice which was common amongst Brazilian Indians, who would eat their defeated opponents in battle to be nourished by what was good in them, was coined by modernist poet and critic Oswald de Andrade (Andrade 1972), to propose that Brazilian literature has been nourished by European literature but should follow its own path. Haroldo de Campos certainly makes reference to Oswald de Andrade, but never uses the term “Cannibal” or “cannibalistic” translation, developing, instead, a large number of terms such as transcrição [transcreation], recriação [recreation], etc.

Desde a publicação do ensaio “Liberating Calibans: Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos’ poetics of transcreation” (1999), não há registros de novas tentativas, por parte de Else Vieira, de promover a antropofagia modernista como possibilidade teórica na área dos estudos tradutológicos. No entanto, o professor americano Edwin Gentzler, no seu livro *Translation and Identity in the Americas: New Directions in Translation Theory* (2008), retoma a empreitada, demonstrando haver se debruçado tanto sobre as proposições de Vieira, como sobre o que se poderia chamar de “uma historiografia da antropofagia brasileira”.

No quarto capítulo da obra, intitulado “Cannibalism in Brazil”, Gentzler opera a máxima oswaldianização e nacionalização da metáfora-conceito: contextualiza seu contexto de produção citando fragmentos e interpretações do *Manifesto Antropófago* (*ibid*, p. 80-81), evidencia a apropriação do ideário oswaldiano nos movimentos Cinema Novo e Tropicalismo citando obras, artistas e cronologia (*ibid*. p. 100-101) , e discute textos críticos acerca do legado oswaldiano/modernista (*ibid*. 101-107). Pela leitura, percebe-se, ainda, sua digestão das ressalvas feitas por Vieira (1999), pela cautela com que a prática tradutória e ensaística de Haroldo de Campos é (re)lida na contraluz da antropofagia. Ao concluir o ensaio, o pesquisador reflete sobre a pertinência de uma razão/prática antropofágica na contemporaneidade, tendo em vista as múltiplas possibilidades de se estabelecer relações culturais e econômicas, pensamento similar àquele de Castro Rocha, que vê a antropofagia como “promessa de uma imaginação teórica”:

Ainda que o processo de se repensar a nação e a identidade tenha começado no Brasil na década de 1920 com Oswald de Andrade entre outros, continua a ser uma questão difícil hoje, talvez ainda mais difícil em face das avançadas tecnologias da comunicação, que facilitaram ainda mais as trocas interculturais de ideias do que no início do período modernista. Questões de tradução – quais textos selecionar, quais estratégias usar ao traduzi-los, como adaptá-los às mudanças do mercado brasileiro – também se aplicam à economia de mercado (...). O ato de consumir é geralmente um processo muito criativo, mais aparentado à construção, modelação, e *collage* que à imitação. Como os consumidores leem, compram, lidam com seus empregadores parece ser menos “materialista” do que críticos como Schwarz e Bellei imaginam. Por meio desse processo de selecionar o melhor de outra cultura, adaptando e consumindo-o, e depois

transformando-o em próprio – em suma, pelo processo de transculturação –, os brasileiros devem estar mais preparados a se adaptarem à nova ordem mundial que outras culturas presas na tradicional divisão Norte-Sul²⁵. (GENTZLER, 2008, p. 106-7).

Note-se como o conceito de antropofagia, por vezes, extrapola a noção de tradução a ele associada. Ressalta-se, ainda, que, no artigo em referência, parece haver uma mudança de aproximações reflexivas dentro do mesmo paradigma (o da virada cultural). Ou seja, deixa-se de enfatizar o caráter decolonial que pode ser depreendido da metáfora e se prioriza a noção de transculturação/hibridismo.

Um último exemplo digno de menção está no livro *Exploring Translation Theories* (2009)²⁶, escrito pelo professor e pesquisador australiano Anthony Pym. No capítulo de fechamento do livro, em que se discute o paradigma da tradução cultural, Pym traz na seção final, espaço em que pesquisador sugere “atividades que podem ser realizadas em sala de aula – ou por diversão” para a “consolidação da consciência das teorias” (PYM, 2017, p. 57), a citação verbatim dos cinco primeiros aforismos do *Manifesto Antropófago*, seguida da citação de *Verso, reverso, controverso* em que Augusto de Campos associa a antropofagia oswaldiana a sua “maneira de amá-los e traduzi-los [os poetas provençais]” (*ibid.* p. 299-300)

²⁵ The process of rethinking nation and identity, however, begun in Brazil in the 1920's by Oswald de Andrade and others, continues to be a difficult question today, perhaps increasingly so in the light of the enhanced communication technologies, which make the cross-cultural exchange of ideas even easier than in the earlier modernist period. Questions of translation – which texts to select, what strategies to use when translating them, how to adapt them to the changing Brazilian market – are the same ones applied to the market economy. (...) The act of consuming is often a very creative process, more akin to construction, shaping, and collage than to imitation. How consumers read, shop, deal with their employers may be less materialistic than critics like Schwarz and Bellei imagine. Through this process of selecting the best of another culture, adapting and consuming it, and then making it one's own – in short, through a process of transculturalization – Brazilians may be better suited to adapt to the new world order than other cultures caught up in a more traditional North-South divide.

²⁶ Utilizamos como referência a tradução brasileira: PYM, Anthony. *Explorando as teorias da tradução*. Trad. Rodrigo Borges de Faveri, Cláudia Borges de Faveri e Juliana Steil. 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. 336p.

Há dois exercícios sugeridos por Pym (questões 10 e 11) a partir das citações dos dois poetas brasileiros²⁷. Primeiro, o autor propõe que se compare a noção de antropofagia, apreendida das citações, às proposições “dinâmica interna/externa” e “culpa” mobilizadas por Spivak, bem como à noção de “poder de falar em nome de” em Callon e Latour, para que, enfim, responda-se o seguinte questionamento: “Os graus de culpa ou poder dependem da direcionalidade da tradução?” (*ibid.* p. 300). Em seguida, o estudioso provoca:

Compare as afirmações de Andrade e Campos com as considerações da teoria do canibalismo pós-colonial em Vieira (1999) ou Gentzler (2008). As afirmações acima realmente apresentam uma teoria da tradução ou uma teoria da tradução coerente? Os comentários de Vieira e Gentzler de algum modo construíram uma verdadeira escola de pensamento (“a forte comunidade de estudos da tradução brasileira”, diz Munday, 2001, p. 136) sem referência às práticas de tradução reais no Brasil (ver Milton e Bandia, 2008, p. 12)? (*idem*)

A fim de mantermos o foco, controlaremos o ímpeto de oferecer uma resposta detalhada ao primeiro questionamento. Interessa-nos, entretanto, apontar que, nessa pergunta, ao solicitar que se relacione a antropofagia aos “graus de culpa e poder” em Spivak, e Callon e Latour, respectivamente, para depois refletir se esses graus “dependem da direcionalidade da tradução”, (lê-se: original em língua/cultura hegemônica traduzido para língua/cultura subalterna e o inverso), a reflexão a que Pym parece querer levar o respondente, de certo modo, perturbaria a noção de antropofagia como tão somente uma espécie de vingança decolonial, conferindo-lhe a possibilidade de operar de forma bidirecional (devoração de textos/autores não hegemônicos por tradutores inseridos em culturas hegemônicas).

O segundo bloco de questionamentos, por sua vez, revela-se especialmente oportuno ao que se busca concluir na presente subseção e, por essa razão, será considerado de forma mais detida. É interessante notar que Pym propõe que se compare as fontes, as citações de Oswald de Andrade e

²⁷ É preciso ressaltar que essa sessão funciona mais como proposta de projeto/leituras extras; no sentido de que os capítulos que as precedem, ou mesmo a contextualização dos questionamentos, nem sempre oferecem a base necessária para se chegar a uma elaboração/resposta minimamente satisfatória frente às problemáticas mobilizadas.

Augusto de Campos, ao que denominou “proposições da teoria do canibalismo pós-colonial” em Vieira e Gentzler, ou seja, a tarefa do respondente deve ser analisar o modo como aquele pensamento antropofágico, suscitado pelas citações-fonte, fora apropriado e desenvolvido pelos pesquisadores citados.

A primeira pergunta de fato, “as afirmações acima realmente apresentam uma teoria da tradução ou uma teoria da tradução coerente?”, mostra-se interessante por sua hesitação ao adicionar o adjetivo “coerente”, ou seja, essa hesitação poderia sugerir que o estudioso não descarta haver certa pertinência em se compreender as citações de Oswald e Augusto de Campos como “uma teoria da tradução”, ainda que essa teoria não seja de todo coerente.

Esse questionamento, na verdade, está mal formulado; não pela hesitação, mas porque carece de maior contextualização. Primeiro, trazer fragmentos do *Manifesto* sem situá-lo poderá dar ao leitor a ideia de que esse é um texto sobre tradução. Em segundo lugar, a curtíssima citação de Augusto de Campos, também não contextualizada, revela apenas um entre os muitos pensamentos mobilizados no paratexto do qual foi extraído. Em que medida um paratexto – e aqui pede-se que se analise um curtíssimo fragmento – pode ser considerado uma teoria da tradução (coerente)? A nosso ver, um paratexto, bem como a tradução que o acompanha, é a corporificação de uma poética do traduzir, nos termos de Meschonnic (2010, p. 42-43), uma espécie de magma solidificado onde se pode encontrar concepções teóricas variadas.

O fato é que quanto mais nos debruçamos sobre reflexões nesse nível de discussão, tanto mais complexo pode ser oferecermos respostas livres de ressalvas a questionamentos aparentemente objetivos. Não nos custa tentar: “Os comentários de Vieira e Gentzler de algum modo construíram uma verdadeira escola de pensamento sem referência às práticas de tradução reais no Brasil?”

A primeira ressalva está no fato de que Vieira, sim, buscou apresentar referência a “práticas de tradução reais” no contexto brasileiro. E o fez focando principalmente as poéticas do traduzir de Haroldo de Campos (transtextualização), Augusto de Campos (intradução) e Silviano Santiago (duplo plágio). É verdade que seu principal argumento, “transformação e absorção bilateral” (VIEIRA, 1998, p. 182), ainda que encontre apoio no pensamento que se pode depreender da antropofagia oswaldiana, não foi capaz de cancelar uma teoria.

Essa constatação, entretanto, suscita um novo questionamento: para que uma teoria/pensamento sobre tradução se constitua enquanto tal, seria imperioso que o comprovássemos com exemplos práticos, ou “exemplos de traduções reais”? Um pensamento sobre tradução precisa necessariamente ser observado numa poética antes de existir enquanto constructo teórico? Perceba-se como, de certo modo, voltamos ao binarismo infernal “teoria versus prática”, em outras palavras, pensamento sobre tradução versus prática da tradução, como se essas duas faces não fossem inexoravelmente imbricadas.

Esse questionamento sobre uma materialização/exemplificação de uma práxis antropofágica tradutória é bastante recorrente no nosso campo de estudos. “Como se materializaria em corpo textual a práxis tradutória que se quer antropofágica?” Melanie Strasser, ao pensar a poética haroldiana na contraluz da metáfora oswaldiana, oferece-nos uma resposta:

A antropofagia preserva o princípio, o labirinto subterrâneo da poética da tradução de Haroldo de Campos. As suas próprias traduções de tão variados textos demonstram uma certa brecha entre a teoria e a prática da tradução. No caso da tradução de Goethe, em nenhum lugar o original é obliterado, em nenhum lugar vigora o triunfo do assassinio. Aparentemente não existe uma tradução antropofágica *stricto sensu* na prática, enquanto devorar o outro com o intuito de superá-lo em prol de uma própria identidade, enfim, de rasurá-lo. Poder-se-ia falar, no entanto, em vestígios que as ideias da antropofagia deixam nas traduções: rastros antropofágicos. (STRASSER, 2021, p. 231)

Talvez esteja justamente aí um dos empecilhos para que a “teoria da tradução antropofágica brasileira” prosperasse enquanto tal. Relacioná-la a

poéticas do traduzir que, embora tenham incorporado ao seu magma o pensamento antropofágico oswaldiano, não o revelaram de modo unívoco na corporificação dessas poéticas (traduções e paratextos), dada a porosidade da metáfora-conceito modernista, ou à amplitude de bases conceituais que se presentificam, ao lado do pensamento antropofágico, nesse amálgama de uma poética do traduzir²⁸, especialmente no caso da poética de Haroldo de Campos.

Curiosamente, quando se pensa criticamente a poética oswaldiana, parece não haver essa exigência: “Como se materializaria em corpo textual a práxis poética que se quer antropofágica?” Haveria na sua poética do criar “vestígios que as ideias da antropofagia deixam [nos poemas]: rastros antropofágicos”? A fim de verificarmos essa materialização poética de uma episteme antropófaga, ou seja, compreendermos como sua razão antropofágica estaria manifesta em uma práxis, mergulharemos, no próximo capítulo, na poética canibal do próprio Oswald de Andrade, observando seu labor poético e tradutório.

Por ora, a fim de concluirmos nossas considerações, ampliemos o último questionamento/provocação de Pym, imbuídos de licença crítica – ou ironia antropofágica: “A forte comunidade de estudos da tradução brasileira” construiu [por meio da antropofagia] “uma verdadeira escola de pensamento”?

Novamente, faz-se necessário problematizar a pergunta. Há, sem dúvida, no Brasil, uma forte comunidade de estudos da tradução. Com relação à divulgação da antropofagia, entretanto, quem seriam os integrantes dessa comunidade? Vieira e os donos das poéticas por ela analisadas (Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Silviano Santiago)? Como sabemos, não houve o empenho por parte desses poetas-tradutores para a sistematização de uma

²⁸ Ressalta-se, ainda, que, embora façamos referência a poéticas do traduzir, deve-se acrescentar à discussão que essas poéticas estão ligadas, ou seja, orientam-se/respondem (note-se a imbricação) a projetos específicos de tradução: a empreitada tradutória de *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* [Haroldo de Campos]; *Verso, reverso, controverso* [Augusto de Campos]; e *Poemas de Jacques Prévert* [Silviano Santiago].

“teoria da tradução antropofágica brasileira”. Ademais, não se somaram à voz da pesquisadora, naquele contexto de difusão da antropofagia no exterior, outras vozes de pensadores brasileiros. Ainda que Vieira (1999, p. 108) retome as proposições de Eneida Maria de Souza (1986), as vozes que com ela fizeram coro foram, com efeito, aquelas de pesquisadores estrangeiros como Bassnett e Gentzler²⁹ (MILTON; BANDIA, 2008, p. 12).

Note-se, entretanto, que o próprio fato de a “teoria do canibalismo pós-colonial”³⁰, nas palavras de Pym, constar do seu livro, cujo objetivo, vale lembrar, é “explora[r] teorias da tradução”, poderia nos servir de argumento para uma resposta afirmativa. De todo modo, propõe-se aqui uma adaptação da construção verbal “construíram” para “vêm construindo”, de modo que nossa resposta seja mais propositiva. Nesse sentido, no último capítulo desta tese, discutiremos reflexões recentes de pesquisadores inseridos nessa “forte comunidade de estudos da tradução brasileira” que têm retomado o que poderíamos chamar de “escola de pensamento” antropofágica em devir.

²⁹ Both Susan Bassnett and Edwin Gentzler, along with Else Vieira, were interested in promoting and establishing the place of translation ideas from Brazil in the international market, but this was done through a chain of personal contacts rather than any fixed programme, emphasizing the casual and personal way in which ideas gain currency.

³⁰ Vale mencionar que há no índice remissivo, ao final do volume, no grupo de teorias listadas, a indicação: “teoria do canibalismo”. (PYM, 2017, p. 324).

Capítulo 2

Da práxis antropofágica: traduzir, reproduzir e devorar (em todas as línguas)

Formalmente apresentada por Oswald de Andrade no seu *Manifesto Antropófago* (1928), a metáfora da antropofagia parece não ter tido, ainda, todo o seu potencial metafórico-conceitual esgotado nesse quase um século da sua idealização. Talvez por ser esse um manifesto aparentemente mais político-filosófico do que propriamente literário, grande parte das elaborações críticas em torno da metáfora/conceito modernista parecem se ocupar menos da observação da sua materialização estética na poética oswaldiana do que de uma potência – ainda em devir – que transcenderia o plano estético, desvelando a nossa condição-angústia colonial.

Afinal, como essa razão antropofágica se manifestaria na práxis poética? Seria possível apontar na produção poética oswaldiana materializações ou evidências do que se busca compreender como gesto antropofágico? Uma breve consulta à fortuna crítica do autor sugere que, ainda que não se singularize um único gesto antropofágico, pode-se reconhecer procedimentos de apropriação/deformação textual que podem ser associados a uma práxis antropofágica.

Categorizações como intertextualidade, *ready made*, colagem, paródia, pastiche etc. permeiam textos críticos acerca da obra poética oswaldiana. O que se pretende neste capítulo é compreender o papel da tradução (no seu sentido técnico e metafórico) nessa seara de procedimentos dos quais Oswald de Andrade teria se valido ao produzir sua obra poética. Busca-se demonstrar, ainda, que essa práxis antropofágica atravessa a poética oswaldiana, uma vez que o autor mobiliza vários dos procedimentos supracitados, muitas vezes de modo simultâneo, ao compor suas obras.

A pesquisadora Marília Garcia vislumbra na obra poética inicial de Oswald de Andrade, ainda que seu intuito primeiro não seja aquele de delinear a materialização de uma práxis antropofágica, certa relação entre o procedimento tradutório e sua poética criadora. No seu texto “Tinha uma tradução no meio do caminho” (2015), em que Garcia reflete sobre a prática tradutória como uma espécie de experimentação que tende a se consolidar em uma poética da criação, a pesquisadora identifica movimentos na poética do autor modernista que, segundo sua análise, podem ser aproximados à prática tradutória:

No caso da literatura brasileira, que consiste em uma literatura mais recente e em constante diálogo com outras literaturas, torna-se uma tarefa ética pensar a tradução como elemento de formação. [...] A imagem do *antropófago* possibilita visualizar esta relação com a tradução, e aqui utilizo o termo tradução já de forma mais ampla, não somente interlinguística, mas intralinguística e intersemiótica, para usar os conceitos de Jakobson. No caso de Oswald de Andrade, é possível pensar em suas traduções e colagem feitas sobre o português dos cronistas da época da colonização (tradução intralinguística), ou em suas releituras dos movimentos modernistas europeus, como o cubismo (tradução intersemiótica). (GARCIA, 2015, p. 45)

Note-se que, ao se valer da conceptualização jakobsoniana da existência de três modos de tradução, Garcia expande a própria noção do traduzir (para além da transmutação entre línguas) a fim de apontar atitudes/gestos tradutórios na poética da criação oswaldiana. Busca-se argumentar, entretanto, que, no caso específico de Oswald de Andrade, pode-se compreender esses modos de apropriação textual (tradução) não apenas como um laboratório de escrita, ou “a pedra/tradução no meio do caminho” de um autor aspirante, senão como parte constitutiva de uma poética criadora que pode ser observada em diferentes fases da produção literária do autor. Ademais, a conceptualização jakobsoniana, como veremos, parece não ser um aporte muito preciso para a apreensão de procedimentos de criação literária.

No seu livro *Explorando teorias da tradução* (2010), cujo objetivo foi percorrer paradigmas ocidentais observáveis nas teorias vigentes no campo dos Estudos da Tradução, Anthony Pym reflete, no último capítulo, sobre o que denominou paradigma da “tradução cultural”. Como se pode verificar, o

pesquisador compreende tal paradigma como “abordagens que utilizam a palavra ‘tradução’, porém não se referem a traduções como textos finitos” (PYM, 2017, p. 265), ou seja, abordagens que utilizam o termo tradução como metáfora conceitual para refletir sobre fenômenos diversos em que a operação de transposição linguística/textual não está necessariamente implicada.

É nesse mesmo capítulo, sob o subtítulo de “Traduções sem tradução”, que Pym retoma a proposição jakobsoniana acerca dos três modos de tradução. Para o pesquisador, a reflexão do linguista russo enfatiza a noção de tradução mais propriamente como um processo e menos como um produto. Nesse sentido, embora dado produto não seja necessariamente considerado uma tradução, o processo que atravessa a criação de tal produto pode ser observado sob essa ótica. Nas palavras do pesquisador:

O artigo de Jakobson publicado em 1959 procura identificar algumas das consequências da semiótica. Uma dessas consequências é sua classificação de três tipos de tradução, que, segundo ele, são a ‘intralingual’ (por exemplo, qualquer reformulação na mesma língua), ‘interlingual’ (reformulação entre línguas diferentes), ou ‘intersemiótica’ (interpretação entre diferentes sistemas de signos, como, por exemplo, a interpretação de uma obra musical na forma de um poema). Ou seja, uma vez definida a tradução como processo e não como produto, podem-se encontrar provas desse processo praticamente em tudo. Qualquer uso da língua (ou sistema semiótico) que reformule ou retrabalhe qualquer outra obra linguística (ou de um sistema semiótico) pode ser vista como resultado de um processo tradutório. E uma vez que as línguas se baseiam exatamente na repetição de enunciações em diferentes situações, produzindo sentidos diferentes porém relacionados, assim como todos os textos se tornam significativos por meio da intertextualidade, *qualquer uso da linguagem pode ser considerado tradução*. (PYM, 2017, pp. 278-279) (ênfase do autor)

Não é fácil encontrar, na obra de Oswald de Andrade, reflexões ou problematizações acerca da prática tradutória, seja ela técnica ou metafórica. Há, entretanto, na folha de rosto da edição original do romance *Serafim Ponte Grande* (1933), uma referência ao ato tradutório que nos permite fazer ilações sobre a visão do autor a respeito dessa prática. Muito provavelmente em resposta provocativa à indicação de *copyright* na página anterior, Oswald escreve: “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas”. Formulação parecida pode ser encontrada na sua troca de correspondência com o tradutor americano de línguas românicas Samuel

Putnam: “Você está naturalmente e oficialmente autorizado a fazer o que quiser com toda a minha obra, traduzir, reproduzir, criticar etc, etc”.³¹

Note-se que Oswald parece não se mostrar consumido pelo resultado ou pormenores das referidas práticas de reescrita da sua obra (tradução, reprodução ou mesmo deformação). Note-se, ainda, que esta última (deforma[ção] em todas as línguas) parece autorizar práticas/apropriações mais criativas da sua obra, numa expansão do que se autoriza anteriormente (traduzir e reproduzir), ou seja, as práticas de tradução e de reprodução também poderiam sofrer deformações.

Curiosamente, há também nessa elaboração oswaldiana uma tríade, que decidimos, dada a imprecisão conceitual da proposição jakobsoniana³² utilizada por Garcia, tomar como terminologia a guiar nossas reflexões. Nessa perspectiva de análise, não se tentará compreender essa multiplicidade de procedimentos de apropriação na poética oswaldiana como práticas tradutórias em si, pois, como veremos neste capítulo, aos produtos que resultam de tais procedimentos não parece justa a classificação de textos traduzidos, ainda que seus processos de criação possam ser aproximados àqueles implicados na prática tradutória. Ademais, aplicada à práxis poética oswaldiana, verifica-se que essa possibilidade triádica de apropriação (traduzir, reproduzir e deformar) geralmente se dá de modo simultâneo, ou seja, ao se apropriar de textos/obras matriciais, o poeta se reserva o direito de traduzi-los ou reproduzi-los visando, sobretudo, deformá-los.

A fim de se evitar equívocos terminológicos, optamos pelo uso dos termos “devoração/devorar” em vez de “deformação/deformar”, pois estes poderiam

³¹ Carta depositada no acervo de Oswald de Andrade no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE) que fica no Instituto de Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Campinas. Código de referência: BR UNICAMP IEL/CEDAE OA 02 1 00125

³² Vale mencionar que se cogitou utilizar, nesta tese, as proposições jakbsonianas como base teórico-terminológica para articular nossa apreciação crítica da obra poética de Oswald de Andrade. Esse caminho, entretanto, como argumentou a banca de qualificação, mostrou-se desinteressante dada a imprecisão conceitual, embora popular, dessa elaboração do linguista russo.

remeter às reflexões/terminologia do teórico francês Antoine Berman sobre as “tendências deformadoras” (1985), no seu livro *A tradução e a letra, ou, o albergue do longínquo*³³. Ademais, importa esclarecer que os termos “apropriação/apropriar-se” devem, ao longo do texto, ser compreendidos como sinônimos de “devoração/devorar” no sentido de “rearranjo de produção textual alheia a fim de agregar-lhe novos sentidos”.

Ironicamente, ao alterarmos a terminologia original oswaldiana, estamos executando precisamente o que nos autorizou Oswald de Andrade na folha de rosto da sua obra. Como verão, os itens que seguem se organizam segundo essa terminologia: Reproduzir-Devorar; e Traduzir-Devorar, uma vez que se busca, em cada item, evidenciar o caráter simultâneo das duas operações. Ressaltamos, ainda, que a ordem de apresentação/análise obedeceu ao critério cronológico das obras analisadas.

2.1 Reproduzir-Devorar

2.1.1 *Pau Brasil*: a epopeia experimental

Em resposta à ideia de poesia de exportação, preconizada no seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* datado de 1924, Oswald de Andrade lança no ano seguinte em Paris seu livro de estreia como poeta. O mote “poesia de exportação”, portanto, não somente está sugerido no título do livro, *Pau Brasil* (1925) – uma referência ao primeiro produto brasileiro a ser exportado, como parece ser performatizado no próprio ato da publicação do volume no exterior.

³³ Cf. BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

Ao contrário da poesia de importação, que utilizava não apenas a técnica, mas as temáticas europeias, a poesia Pau-Brasil buscava manipular sua própria matéria prima (SCHWARTZ, 1998 p. 60), ou seja, questões propriamente brasileiras, por meio de uma técnica vanguardista particular, embora em sintonia com as vanguardas europeias.

De um mero produto de exportação, o signo pau-brasil passa a designar todo um país: sua história, seu povo, sua língua, seus espaços geográficos, suas manifestações culturais e artísticas, seu progresso técnico – e é pela observação do choque entre todos esses aspectos que se busca apreender a identidade do país naquele contexto. *Pau Brasil* é o resultado de um processo experimental, em cujo cerne pode-se vislumbrar a ideia mesma da tradução, ou seja, a experiência de traduzir/condensar em uma obra estética a diversidade de um país. Experimental no sentido também de que exercita as reivindicações do *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, que o antecede. Na verdade, é pela leitura da obra que as proposições, por vezes cifradas, desse manifesto deixam-se revelar.

Pode-se conceber a obra *Pau Brasil* como um elo entre os dois manifestos, *Manifesto da Poesia Pau Brasil* e *Manifesto Antropófago*, uma vez que essa dá forma a uma poética previamente anunciada, no caso do primeiro, e prenuncia, em termos de técnica de criação (apropriação/devoração crítica), o que seria reivindicado para além da esfera estética, vale lembrar, no *Manifesto Antropófago*. Procedimentos de apropriação similares àquele do afamado fragmento “Tupy, or not tupy that is the question” permeiam, como veremos, essa primeira obra poética oswaldiana.

Vale esclarecer, de antemão, que a fortuna crítica de Oswald conta com trabalhos primorosos dedicados à obra *Pau Brasil*, e, por conseguinte, à temática da apropriação textual, técnica de criação que, vale ressaltar, ecoa de modo inequívoco no objeto em questão. Logo, nosso intuito ao revisitar essa temática será o de observar como parte da crítica têm aproximado esse movimento de apropriação, tanto textual como discursiva, no fazer poético oswaldiano.

No que se refere à recolha dos textos matriciais apropriados por Oswald de Andrade em *Pau Brasil*, mais especificamente na série de poemas intitulada “História do Brasil”, há de se referenciar a pesquisa de fôlego levada a cabo por Diléa Zanotto Manfio que, em sua tese de doutorado intitulada *Poesias reunidas de Oswald de Andrade: edição crítica* (1992), apresentada à Universidade de São Paulo, além de rastrear e divulgar essas matrizes, propõe a sua comparação com as reescritas poéticas oswaldianas.³⁴

Outra leitura crítica reveladora de *Pau Brasil*, da qual se pretende lançar mão a fim de argumentarmos a multiplicidade e simultaneidade desse movimento de apropriação, bastante recorrente na poética oswaldiana, nos é apresentada pela pesquisadora e grande leitora de Oswald, Maria Augusta Fonseca. No seu texto “Taí: é e não é – Cancioneiro *Pau Brasil*” (2004), que tem como objetivo apreender como Oswald de Andrade articulou nessa obra tanto o país como o que a pesquisadora compreende como seu caráter oscilante.

Fonseca propõe uma leitura da obra em questão como “uma variante do gênero épico”, uma vez evidenciados “seu caráter narrativo e o resgate que faz da história do país” (FONSECA, 2004, p. 121). Para além dessas evidências, de ordem temática e tipológica, *Pau Brasil*, prossegue a pesquisadora, pode ser aproximado, em termos de estrutura, ao gênero epopeia, e que Oswald teria seguido os parâmetros da obra *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões:

Mesmo considerando a porosidade do gênero dominante [na obra *Pau Brasil*], é possível afirmar que, ao estruturar a obra, Oswald seguiu parâmetros da epopeia camoniana, subvertendo marcas formais. Neste sentido, observa-se que *Pau Brasil* está dividido em nove (e não dez) cantos, dispostos em blocos desiguais quanto ao número de poemas em cada um deles. Tal procedimento confere ao conjunto épico certo aspecto de desalinho, de imperfeição, como variante do modelo. [...] Considerada a epopeia camoniana como um padrão, é possível identificar em *Pau Brasil* marcas estruturais substantivas: proposição, invocação, dedicatória, narração e epílogo. Mas o poeta estranha prescrições ao abrir seu canto com a *dedicatória*. (FONSECA, 2004 p. 125)

Se a escolha da forma composicional nos remete à épica camoniana, reflete ainda Fonseca, ao inscrever a palavra “cancioneiro” na página de abertura

³⁴ As descobertas da pesquisadora integram a obra *Oswald de Andrade - Obra Incompleta*, publicada em 2021, sob a coordenação de Jorge Schwartz.

de sua obra³⁵, Oswald nos dá indícios de que também se apropriara de procedimentos do trovadorismo medieval europeu, a fim de engendrar no contexto do modernismo brasileiro proposição parecida com aquela dessa corrente estética que, a saber, era reafirmar a existência de línguas românicas tidas como incultas. Nesse sentido, ao priorizar a língua falada do povo brasileiro como o estilo da linguagem em *Pau Brasil*, Oswald se apropria também daquela poética. Nas palavras da estudiosa:

Também o subtítulo, 'Cancioneiro', nos remete a outra vertente do termo, desta feita, ligada a uma longínqua tradição poética, centrando atenção nos modos de ser da língua falada que Oswald elege para elaborar seus poemas. [...] Essas observações corroboram propósitos estéticos modernistas, e, igualmente, intenções de Oswald em seu canto. Visto desse modo, o Cancioneiro de Oswald aproxima seu fazer de procedimentos do trovadorismo medieval europeu, lembrando que pela elaboração artística conferiam estatuto culto às línguas românicas ainda rudes, mas que se erguiam como expressão comum de novos territórios políticos, como era o caso de Portugal. (*ibid.* p. 123-124)

Haveria, portanto, na composição de *Pau Brasil* um movimento duplo e simultâneo de apropriação, ou seja, na medida em que sua estrutura tomara posse da epopeia camoniana, também o seu estilo buscou engendrar pressupostos artístico-ideológicos do trovadorismo medieval. Tais pressupostos, vale ressaltar, já haviam sido reivindicados, ainda que ali não remetessem à estética do trovadorismo medieval, no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*. Como se sabe, a estética modernista brasileira anunciada pelo *Manifesto* preconizava o uso do português falado no Brasil, cada vez mais distante da variante do colonizador. Nos termos do *Manifesto*: “A língua sem arcaísmos, sem erudição.

35

CANCIONEIRO DE OSWALD DE ANDRADE P R EFACI ADOPORP AULO PRA DO ILLU M INADO PO R TAR SI L A 1925

Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.”

Retomando a comparação entre a estrutura das obras *Os Lusíadas* e *Pau Brasil*, talvez o índice primeiro que nos remeta a esse movimento de apropriação – que, vale lembrar, não diz respeito apenas à forma composicional da epopeia portuguesa, senão de toda a sua relevância literária/histórica para o contexto português, tanto pelo seu labor formal como pelo seu caráter de celebração identitária – seja justamente o poema que Oswald inscreve como invocação na sua epopeia experimental, “escapulário”:

escapulário

No Pão de Açúcar
De Cada Dia
Dai-nos Senhor
A Poesia
De Cada Dia

É esse poema que permite o reconhecimento, por parte do leitor mais atento, do uso da forma composicional recorrente na poesia épica. A partir desse reconhecimento, então, é que o leitor poderá perceber que os demais elementos estruturantes da epopeia podem ser encontrados, ou ao menos reconhecidos, nessa obra modernista oswaldiana.

Como se pode perceber, ao escrever sua invocação, Oswald se apropria, sem nenhuma cerimônia, da “Oração do Pai nosso”, numa alusão à religiosidade cristã, amplamente difundida no Brasil devido a sua imposição por parte do colonizador, fruto de um processo programático de catequização. Se na epopeia camoniana seu autor evoca as ninfas do Tejo³⁶, comutando momentaneamente a fé cristã em nome do rigor temático-estrutural exigido pelo gênero, na epopeia

³⁶ [...] E vós, Tágides minhas, pois criado/ Tendes em mi um novo engenho ardente,/ Se sempre em verso humilde celebrado/ Foi de mi vosso rio alegremente, Dai-me agora um som alto e sublimado,/ Um estilo grandíloco e corrente,/ Por que de vossas águas Febo ordene/ Que não tenham inveja às de Hipocrene/ Dai-me uma fúria grande e sonora,/ E não de agreste avena ou flauta ruda,/ Mas de tuba canora e belicosa,/ Que o peito acende e a cor ao gesto muda;/ Dai-me igual canto aos feitos da famosa/ Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;/ Que se espalhe e se cante no universo,/ Se tão sublime preço cabe em verso. (CAMÕES, 1980)

experimental *Pau Brasil*, Oswald parece fazer ecoar questão de ordem similar, ou seja, ao se apropriar da prece, o poeta inscreve no poema o próprio paradoxo entre fé cristã e crença pagã, numa espécie de profanação do sagrado. Ainda que a súplica está dirigida ao “Senhor”, Oswald parece invocar a própria poesia como entidade sublime.

Como observado por Fonseca (2004, p. 126), Oswald antecipa a dedicatória, trocando-a de posição com a proposição. Ademais, não a elabora em forma de poema, endereçando-a ao poeta suíço de expressão francesa, com quem mantinha laços de amizade: “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta/ do Brasil”. Vale ressaltar que o nome do poeta é suprimido na incorporação da obra em *Poesias Reunidas O. Andrade* de 1945, na qual se lê apenas: “por ocasião da/ descoberta do brasil”.

Quanto à proposição, estrofes em que se apresenta a temática tratada no poema épico, para compô-la, Oswald edita/reescreve em forma de texto poético o seu próprio *Manifesto da Poesia Pau Brasil* sob o título de “falação”. Nesse trabalho de recomposição, Oswald parece realizar mais do que um procedimento de simples edição. Como veremos, esse poema-proposição revela um trabalho arguto de reelaboração, no qual se reconhece procedimentos de condensação, apagamento, expansão e inserção. Para facilitar a percepção do leitor, destacamos em negrito o material textual mantido no processo de reescrita e alinhamos as estrofes do poema com os fragmentos do Manifesto a que fazem referência.

<p>Manifesto da Poesia Pau Brasil</p> <p>A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.</p> <p>O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.</p> <p>Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jockey. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil.</p> <p>O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.</p> <p>A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária.</p> <p>Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram. A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, crítica, donas de casa tratando de cozinha.</p> <p>A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.</p> <p>Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo: o teatro de base e a luta no palco entre morais e imorais. A tese deve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e dourados como Corpus Juris.</p> <p>Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia.</p> <p>A poesia Pau-Brasil, ágil e cândida. Como uma criança.</p> <p>Uma sugestão de Blaise Cendrars: – Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O</p>	<p><i>falação.</i></p> <p>O Cabralismo. A civilização dos donatários. A Querência e a Exportação.</p> <p>O Carnaval. O sertão e a Favela. Pau-Brasil. Bárbaro e nosso.</p> <p>Toda a história da Penetração e a história comercial da América. Pau-Brasil</p> <p>Contra a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomaticamente as selvas selvagens, Citando Virgílio para os tupiniquins. O bacharel.</p> <p>País de dores anônimas. De doutores anônimos. Sociedade de naufragos eruditos. Donde a nunca exportação de poesia. A poesia emaranhada na cultura. Nos cipós das metrificações.</p> <p>Século vinte. Um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como babéis de borracha. Rebentaram de enciclopedismo.</p> <p>A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que descobre. Pedr'Alvares.</p> <p>Uma sugestão de Blaise Cendrars: – Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que</p>
---	---

<p>menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.</p> <p>Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juriconsultos, perdidos como chineses na genealogia das ideias.</p> <p>A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.</p> <p>Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros. Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.</p> <p>Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho...Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado - o artista fotógrafo.</p> <p>Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A pleyela. E a ironia eslava compôs para a pleyela. Straviski.</p> <p>A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.</p> <p>Só não se inventou uma máquina de fazer versos – havia o poeta parnasiano.</p> <p>Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1a) a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Malarrmé, Rodin e Debussy até agora. 2a) o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva.</p> <p>O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.</p> <p>Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.</p> <p>A síntese O equilíbrio O acabamento de carrosserie</p>	<p>estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.</p> <p>Contra o gabinetismo, a palmilhação dos climas.</p> <p>A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros.</p> <p>Passara-se do naturalismo à pirogravura doméstica e à kodak excursionista. Todas as meninas prendadas. Virtuoses de piano de manivela.</p> <p>As procissões saíram do bojo das fábricas.</p> <p>Foi preciso desmanchar. A deformação através do impressionismo e do símbolo. O lirismo em folha. A apresentação dos materiais.</p> <p>A coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.</p> <p>Contra a argúcia naturalista, a síntese. Contra a cópia, a invenção e a surpresa.</p>
---	---

<p>A invenção A surpresa Uma nova perspectiva Uma nova escala</p> <p>Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.</p> <p>O trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese; contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa.</p> <p>Uma nova perspectiva. A nova, a de Paolo Uccello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão de ótica. Os objetos distantes não diminuam. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.</p> <p>Uma nova escala: A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros. Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.</p> <p>A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade. A peça de tese era um arranjo monstruoso. O romance de idéias, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração. A escultura eloquente, um pavor sem sentido. Nossa época anuncia a volta ao sentido puro. Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.</p> <p>A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.</p> <p>Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.</p> <p>Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de equações.</p>	<p>Uma perspectiva de outra ordem que a visual.</p> <p>O correspondente ao milagre físico em arte. Estrelas fechadas nos negativos fotográficos.</p>
---	---

<p>Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.</p> <p>Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábua preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil.</p> <p>O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.</p> <p>O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito.</p> <p>O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.</p> <p>A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna.</p> <p>Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.</p> <p>Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.</p>	<p>E a sábua preguiça solar. A reza. A energia silenciosa. A hospitalidade.</p> <p>Bárbaros, pitorescos e crédulos. Pau-Brasil. A floresta e a escola. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.</p>
---	---

A leitura contrastiva entre o Manifesto e a sua reescrita em forma de poema revela-se um exercício interessante, uma vez que ao reformular/reescrever alguns dos fragmentos em verso, o poeta aclara ou expande a compreensão dos aforismos do texto matriz. Em termos formais, nota-se o esforço por parte do poeta/editor para sintetizar as longas construções frásicas do texto matricial, o que resulta, por exemplo, na condensação de fragmentos inteiros em palavras-imagens. Não há mudanças significativas quanto ao tom enunciativo, preservando-se assim o estilo do gênero manifesto.

O título “falação” parece sugerir que as reivindicações propostas pelo *Manifesto*, ou seja, a fala ali manifesta, será colocada em prática (ação) ao longo dessa epopeia experimental. É também nesse sentido que podemos compreendê-lo como uma proposição épica, crescendo-se que o autor não apresenta simplesmente a temática a ser tratada ao longo da obra, senão dá a ver os mecanismos de criação dos quais lançará mão ao compor sua epopeia experimental, explicitando, assim, sua poética criadora.

Ademais, a *falação*-proposição oswaldiana em *Pau Brasil*, num movimento simultâneo de leitura e rasura da tradição, já adianta a seu leitor que romperá com os preceitos temáticos do texto épico. Ao contrário de *Os Lusíadas*, por exemplo, esse experimento de uma epopeia modernista não busca tematizar os grandes feitos de heróis nacionais, ainda que tematize figuras heroicas em alguns dos poemas. Na reflexão de Fonseca:

Em contradição com preceitos da épica, *Pau Brasil* não ilumina heróis, nem destaca façanhas de um povo heroico, embora Aleijadinho e Tiradentes, Borba Gato e ‘paulistas traídos’, Palmares e Ouro Preto habitem poemas, num repasse histórico que começa com a chegada da esquadra cabralina. Em seu canto o poeta traça a diversidade conflitante em fragmentos, do trabalho inclemente dos homens simples (*metalúrgica, sabará*), aos jogos do poder (*senhor feudal*). Mostra mazelas sociais, por exemplo, focalizando um passado que lhe é próximo e trágico, o da escravidão (*caso, levante*). (*ibid.* p. 130)

Pau Brasil, canta o próprio Brasil, e o faz por meio da fala genuinamente brasileira, o que revela outra possibilidade interpretativa para o título “falação”, ou seja, essa escuta, a cada poema, de múltiplas vozes colhidas do acervo linguístico nacional, a fim de evidenciar as “discrepâncias entre língua falada e exigências da escrita de feitio lusitano” (*ibid.* 129), reivindicando, portanto, uma identidade linguística e artística, aos moldes do cancionero medieval.

Como classificar o poema “falação”? É o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* editado/reformulado ou é um texto autônomo? Essa mesma pergunta poderia ser feita sobre o poema “escapulário” tendo em vista que esse se apropria da oração do Pai Nosso? Faria sentido compreender também como apropriação a lida textual sob um texto de própria autoria, ou deve-se tomá-lo apenas como

edição? A simples ideia de propriedade alteraria a percepção dos procedimentos realizados?

Ora, não se pode negar a existência de dois textos, o *Manifesto da Poesia Pau Brasil* e o poema “falação”. Entretanto, esse texto segundo parece apresentar certo grau de dependência em relação ao seu texto matriz. Esse gesto de auto-apropriação realizado pelo autor revela-se, portanto, mais complexo do que aquele da simples edição, em grande medida pelo fato de se alterar o gênero do texto matriz, transformando-o em poema. Alguns dos questionamentos anteriormente levantados, não por casualidade, são problemáticas investigadas por aqueles que se ocupam do fenômeno da autotradução. Nosso objetivo aqui não é propor respostas categóricas a essas problematizações, senão evidenciar a proximidade entre os questionamentos suscitados.

Executadas as três exigências estruturais do poema épico, Oswald inicia a parte de narração da epopeia *Pau Brasil*. O autor agrupa seus poemas em dez blocos temáticos, ou cantos, cujos títulos e ilustrações³⁷ apresentam o conteúdo neles explorado, a saber: “História do Brasil”, “Poemas da Colonização”, “São Martinho”, “rp1”, “Carnaval”, “Secretário dos Amantes”, “Postes da Light”, “Roteiro de Minas” e “Loyde Brasileiro”. Se a narração na obra *Os Lusíadas* está centrada na temática da jornada heroica dos desbravadores portugueses, *Pau Brasil*, como nos sugere o crítico Jorge Schwartz, também pode tomar a temática da viagem como uma chave de leitura. Nas palavras do pesquisador:

[...] De certa maneira, a viagem também organiza o seu primeiro livro de poesia, PPB. Encontramos nele uma espécie de percurso histórico que se inicia no descobrimento, passa pelo Brasil colonial, pelo barroco de Minas Gerais (“Roteiro de Minas”), pela província-cosmopolita (Postes da Light) e chega até o Carnaval. (SCHWARTZ, 1998, p. 56)

Como ressalta o crítico, *Pau Brasil* propõe ao seu leitor uma espécie de jornada tanto temporal, uma vez que percorre de modo não regular os 424 anos

³⁷ As ilustrações apresentadas são de autoria da pintora brasileira Tarsila do Amaral (1886-1973), esposa de Oswald à época.

que separam o Descobrimento do Brasil da publicação da obra, como também espacial, haja vista que procura abarcar diferentes partes do território nacional, como atesta a temática/título de diversos poemas: “ouro preto”, “sabará” “fernando de noronha”, “recife”, “versos bahianos” e “noite no rio”. Os blocos de poemas “rp1”, abreviação de Rápido Paulista 1 – locomotiva que ligava as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro à época, e “Loyde Brasileiro” – companhia de navegação mercante brasileira, além de indicar adventos da modernidade, sugerem também essa ideia de deslocamento geográfico.

Maria Augusta Fonseca (2004, p. 126), ao propor sua leitura comparativa entre *Pau Brasil* e a epopeia camoniana, aponta ainda para a semelhança entre o bloco de poemas “Secretário dos Amantes” e o episódio de Inês de Castro, que pertence ao canto III de *Os Lusíadas*. Para a pesquisadora, nesses poemas, cujo conteúdo fora extraído da correspondência entre Oswald e Tarsila³⁸, “a voz feminina, que se funde numa temática amorosa, faz ecoar à distância, em tom paródico, o episódio de Inês de Castro”. A pesquisadora completa:

O registro é de um outro tempo e lugar. Mesmo considerando as divergências brutais entre ambos, a ressonância é literária, e vem de motivos como: distância do par amoroso, saudade dos amantes. No campo semântico, Oswald fisga termos como água, fruto, triste, tristeza, sofrer, alegria, beleza, olhar, que avivam da lavra camoniana os ‘fermosos olhos’, as ‘lágrimas tristes’, as “memórias de alegria”, o ‘doce fruto’, ‘as lágrimas’ e ‘a os olhos piedosos’. Há poeira temática nas alusões de *Pau Brasil*. [...] Em outra parte, porém, o vocabulário irreverente da interlocutora – ‘Beijos e coices de amor’ – traz a marca de seu tempo. (*ibid.* p. 126-127)

Nesse sentido, pode-se pensar na apropriação simultânea de textos matriciais, ambos a epopeia camoniana e as cartas escritas por Tarsila do Amaral:

³⁸ Segundo a pesquisadora Diléia Manfio, para compor os poemas de “Secretário dos Amantes”, Oswald, tendo como fonte a correspondência que recebera de Tarsila do Amaral no período de 1923-1924, “pinça trechos de cartas escritas em francês, espanhol ou português”. (MANFIO, 1992, Anexos p. 22).

Os Lusíadas Canto III

[...]

Tu só, tu, poro Amor, com força crua,
Que os corações humanos tanto obriga,
Deste causa à molesta morte sua,
Como se fora pérvida inimiga.
Se dizem, fero Amor, que a sede tua
Nem com lágrimas tristes se mitiga,
É porque queres, áspero e tirano,
Tuas aras banhar em sangue humano.

Estavas, **linda** Inês, posta em sossego,
De teus anos colhendo doce **fruto**,
Naquele engano da alma, ledo e cego,
Que a Fortuna não deixa durar muito,
Nos saúdosos **campos** do Mondego,
De teus fermosos olhos nunca enxuto,
Aos montes ensinando e às ervinhas
O nome que no peito escrito tinhas.

[...]

Carta de Tarsila do Amaral a Oswald de Andrade, 15 de set. 1924.

[...] **Estou sempre com lágrimas nos olhos** e vou disfarçando para não chorar (porque os olhos ficam feios).³⁹

Secretário dos amantes

II

Bestão querido
Estou sofrendo
Sabia que ia sofrer
Que tristeza este apartamento de hotel

III

Granada é triste sem ti
Apesar do sol de ouro
E das rosas vermelhas

IV

Mi pensamiento hacia Medina del Campo
Ahora Sevilla envuelta en oro pulverizado
Los naranjos salpicados de **frutos**
Como una dádiva a mis ojos enamorados
Sin embargo que tarde la mia

V

Que alegria teu rádio
Fiquei tão contente
que fui à missa
Na igreja toda a gente me olhava
Ando **desperdiçando beleza**
Longe de ti

VI

Que distância!
Não choro
Porque meus olhos ficam feios

³⁹ AMARAL, Aracy. "Numa bela época", in *Tarsila sua obra e seu tempo*. São Paulo, Perspectiva, 1975. (apud FONSECA, 2004, p. 126)

Nesse sentido, pode-se pensar na apropriação simultânea de textos matriciais, ambos a epopeia camoniana e as cartas escritas por Tarsila do Amaral. Há, portanto, dois níveis de apropriação, um de material textual estrito, e outro de ordem mais ampla/virtual, no caso da epopeia camoniana. Esse último, vale ressaltar, não diz respeito apenas à apropriação da estrutura da epopeia, mas da simbologia que *Os Lusíadas* possui no imaginário literário português e brasileiro. Em certa medida, pode-se compreendê-la também como a apropriação e reformulação da poética criadora camoniana, ou seja, dos seus objetivos de criação, que era cantar/poetizar a identidade do povo português. Esse movimento de apropriação dupla e simultânea em níveis distintos, como veremos, pode ser compreendido como um recurso de criação recorrente em *Pau Brasil*.

Corroborando a essa linha de pensamento, Fonseca (2004, p. 126), diz compreender o último bloco temático, “Loyde Brasileiro”, como o epílogo de *Pau Brasil*, por meio do qual Oswald arremata a estrutura e encerra sua epopeia experimental. Nessa parte, diferentemente de *Os Lusíadas*, cujo epílogo lamenta a situação de Portugal em contraste com suas glórias passadas, *Pau Brasil* rejeita o tom saudosista e puramente nacionalista, e clama por um dever decolonial, renunciando um futuro utópico, nacional, mas aberto às contribuições do outro seja na esfera artística ou naquela do pensamento filosófico.

2.1.1.1 Contrabandos poéticos

É novamente Maria Augusta Fonseca quem nos apresenta uma descoberta que se revelou extremamente pertinente para esta pesquisa. Como nos mostra a estudiosa, “contrabando”, o poema que encerra a obra *Pau Brasil*, performatiza no texto a temática explicitada no título, uma vez que “Oswald transformou um poema de H. Heine em matéria viva de seu cancionero modernista, procedendo de fato a um complexo ‘contrabando’ poético, coerente com a proposta de seu canto” (*ibid.* p. 139). Trata-se novamente de um

movimento de apropriação, desta vez via tradução, de versos inseridos nos Caput II e XVII do poema “Deutschland, ein Wintermärchen” [Alemanha, um conto de Inverno] do poeta alemão Heinrich Heine (1797-1856).

Não se pode precisar a origem do texto matricial de que se valera Oswald ao compor o (seu?) poema “contrabando”. O acesso a essa obra de Heine, pode-se cogitar, teria sido possibilitado por vias indiretas, intermediado possivelmente pela sua tradução ao francês ou espanhol, línguas com as quais Oswald tinha familiaridade. Valendo-nos dessa hipótese, e pelo fato de o poema estar em português, não seria apropriado compreendê-lo tão somente como um movimento de apropriação por reprodução (reproduzir-devorar), mas como um contrabando tradutório (tradução-devoração). Para fins de cotejo, optou-se por apresentar trechos do poema na sua língua de origem e sua tradução ao português no rodapé.

<p>Deutschland, ein Wintermärchen</p> <p>CAPUT II</p> <p>Waehrend die Kleine von Himmelslust Getrillert und musizieret, Ward von den preussischen Douaniers Mein Koffer visitieret.</p> <p>Beschnueffelten alles, kramten herum In Hemden, Hosen, Schnupftuechern; Sie suchten nach Spitzen, nach Bijouterien, Auch nach verbotenen Buechern.</p> <p>Ihr Toren, die ihr im Koffer sucht! Hier werdet ihr nichts entdecken! Die Konterbande, die mit mir reist, Die hab ich im Kopfe stecken.</p> <p>[...]</p> <p>CAPUT XVII</p> <p>Nur traemend, im idealen Traum, Wagt ihnen der Deutsche zu sagen Die deutsche Meinung, die er so tief Im treuen Herzen getragen.⁴⁰</p> <p>[...]</p> <p style="text-align: right;">Heinrich Heine</p>	<p style="text-align: center;"><i>contrabando</i></p> <p>Os alfandegueiros de Santos Examinaram minhas malas Minhas roupas Mas se esqueceram de ver Que eu trazia no coração Uma saudade feliz De Paris</p> <p style="text-align: right;">Oswald de Andrade</p>
---	---

⁴⁰ Enquanto a moça tocava,/ Zunindo altos prazeres,/ **Aduaneiros da Prússia/ Revistavam meus haveres/ Fuçaram e remexeram / Calças camisas, lencinhos/** Procuravam rendas,

No seu comentário, Fonseca salienta, ainda, o que pode ser compreendido como uma mudança de paradigma quanto a referência e incorporação de textos alheios. Se no período Romântico era comum que poetas utilizassem epígrafes ao incorporar cantos alheios ao seu canto, no modernismo, como pode ser observado em *Pau Brasil*, esse fenômeno da incorporação “mais parece remeter a um procedimento clássico” (*ibid.* p. 138-9), uma vez que, e cita Antonio Candido (*apud* FONSECA, 2004, p. 139), “o poeta dos períodos clássicos geralmente incorporava diretamente ao texto as evocações ou citações de autores nos quais desejava se amparar, fundindo-as no seu próprio discurso, porque naquele tempo a imitação era timbre de glória”.

A pesquisadora ressalta compreender esse movimento de incorporação/evocação não anunciada do poeta alemão como um modo de se mostrar aberto à influência, tanto de obras alheias como de técnicas vanguardistas de criação artística, na busca do diálogo com outras poéticas:

De fundamental importância, ‘contrabando’ esconde mais do que a ‘saudade’ de Paris (eixo cultural e artístico do Ocidente), diretamente expressa pelo ‘eu do poema’, ou seja, do ‘umbigo do mundo’ (na expressão de Paulo Prado). Embute contradições, conflitos, contrabandos, como síntese do procedimento insubordinado que orienta *Pau Brasil*. Em contrabando, por artifício oblíquo, Oswald inusitadamente resgata o poeta alemão Heinrich Heine, para dialogar em nova forma com a história literária, técnicas de narrar, gêneros híbridos, mesclas da elocução, assim lembrando a força transformadora da arte. (*ibid.* 2004, p. 138)

Embutir contradições, conflitos e contrabandos seria, pois, “síntese do procedimento insubordinado que orienta *Pau Brasil*”. Em verdade, como pretendemos demonstrar neste capítulo, tal procedimento (possibilitado por um conjunto de técnicas) mostra-se recorrente dentro da poética devoradora-criadora oswaldiana, podendo ser reconhecido em diferentes momentos da sua produção poética. Seria este o procedimento antropofágico por excelência? Calma, mastigue devagar; a antropofagia será apresentada apenas mais tarde (sobremesa), em 1928.

joias/ E também certos livrinhos./ **Seus tolos! Olhar na mala/ Não faz o menor sentido!/ O contrabando que eu trago/ Está na cuca escondido.** (HEINE, 2011 p. 37)

Retornemos à viagem: ainda no bloco “Loyde Brasileiro”, mais especificamente, esse jogo de contrabandos poéticos revela-se claramente manifesto. Conforme nos mostra, uma vez mais, Maria Augusta Fonseca, além da evidente devoração de Gonçalves Dias e sua “Canção do exílio”, da qual trataremos a seguir, Oswald faz ecoar nos poemas que compõem esse bloco, explicitamente ou não, outros quatro autores da nossa história literária. A saber, Castro Alves, José de Alencar, Gregório de Matos e Padre Vieira.⁴¹

Oswald abre o bloco “Loyde Brasileiro” com o poema “canto de regresso à pátria”. Pode-se estabelecer uma conexão entre os dois poemas, este que abre e aquele que encerra (“contrabando”) o bloco. Referimo-nos à temática do exílio, presente em ambos os textos matriciais, “Canção do exílio” e “Alemanha, um conto de Inverno”. Diferentemente de poema de encerramento, entretanto, em que o diálogo/contrabando de Heine pode não se fazer explícito ao leitor brasileiro⁴², já no primeiro verso de “canto de regresso à pátria”, fica evidente sua condição de canto paralelo à “peça obrigatória do florilégio nacional”, em cuja “frase pré-moldada da prateleira literária”, “Minha terra tem palmeiras,/ Onde canta a sabiá”, é reproduzida-devorada “com uma sem-cerimônia lustral” (CAMPOS, 1971, p. 29): “Minha terra tem palmares / Onde gorjeia o mar”.

⁴¹ Na elaboração da pesquisadora: “Castro Alves de *O navio negreiro* (‘Auriverde pendão de minha terra’) é imantado pelo ritmo e vocabulário, e ecoa na abertura de *cruzeiro*: ‘primeiro farol da minha terra’. O poeta Castro Alves e o verso na sequência de seu poema (“Que a brisa do Brasil beija e balança”) serão secundados ainda em *versos baianos*: ‘A bandeira nacional agita-se sobre o Brasil’. Sob as palavras e ritmos, então, um sumo da história literária do país. Em *versos baianos*, poema mais longo da obra (ao lado de recife), Gregório de Matos e Padre Vieira comparecem ao lado de Castro Alves e José de Alencar (lembrado por *As Minas de Prata*).”

⁴² Quanto a essa observação, curiosamente, mostra-se relevante destacar o relato de Fonseca sobre sua descoberta do contrabando poético: “A respeito de Heine, e dessa sua obra, devo um especial agradecimento a meu colega de Departamento, Jorge de Almeida, tradutor de poetas de língua alemã, e de críticos como Theodor Adorno, porque primeiro identificou num debate sobre o presente trabalho as semelhanças entre contrabando e os referidos versos de Heine. [...] Posteriormente, outro colega germanista, Marcus Mazzari, completou informações, por exemplo, indicando fragmentos do mesmo poema de Heine no *Manifesto Comunista* (1848).

Canção do exílio

*Kennst du das Land, wo die Citronen
blühen, Im dunkeln Laub die Gold-
Orangen glühen? Kennst du es wohl? —
Dahin, dahin! Möcht' ich... ziehn.*⁴³

(Goethe)

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui **gorjeiam**,
Não gorjeiam **como lá**.

Nosso céu **tem mais** estrelas,
Nossas várzeas têm mais *flores*,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida **mais amores**.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu **lá**;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu **cá**;
Em cismar — sozinho, à noite —
Mais prazer encontro eu **lá**;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por **cá**;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Gonçalves Dias

Canto de regresso à pátria

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo

Oswald de Andrade

⁴³ "Conheces a região onde florescem os limoeiros?/ Laranjas de ouro ardem no verde-escuro da folhagem?/ Conheces bem? Lá, lá/ Eu quisera estar" (Trad. Péricles E. S. Ramos)

Em resenha não publicada⁴⁴ à obra *Pau Brasil*, datada de setembro de 1925, Mário de Andrade comenta suas impressões do poema-imitação oswaldiano. Interessa-nos sua crítica, particularmente, por compreender que esta pode lançar luz sobre sua recepção, entre seus pares modernistas ou mesmo entre o público em geral, principalmente como relação ao procedimento de apropriação mobilizado por Oswald:

No “Canto do Regresso” O. de A. bate o recorde de caçoar sentindo ou melhor, de vibrar peneirando a comoção macota numa caçoada que afinal não diminui a “Canção do exílio” imitada. E corrige com realismo são as ideias do romântico. Aquele “Minha terra tem mais terra” convenhamos que é verso imenso. Sem trocadilho. E o fim é gostosíssimo! Vocês mudem “São Paulo” pra Porto Alegre Natal Rio Branco e hão de sentir o mesmo que eu. [...] É pena que O. de A. tenha certa incerteza rítmica. Mesmo nessa canção o segundo verso está capenga prejudicando o ritmo balanceado das redondilhas. O. de A. trabalha turtuveando a matéria lírica. Várias vezes faz vontade da gente consertar a poesia. (ANDRADE, M., 2021, pp. 1103-1104)

Note-se que o então colega M. de A. recebe o poema como “uma caçoada que afinal não diminui a ‘Canção do exílio’ imitada”, e que “corrige com realismo” “a comoção macota” impressa por Gonçalves Dias no poema matricial. Essa “correção”, ou tensionamento, se dá, principalmente, no tom saudosista e idílico associado ao *locus amoenus* da terra de lá. Já no seu primeiro verso, Oswald insere no poema uma dimensão sócio-histórica ao alterar “palmeiras” por “palmares”, em procedimento paronomástico similar ao (to be / tupi) do *Manifesto*.

O poeta prossegue, no segundo verso, laconizando as imagens: estrelas/flores/vida/amores dão lugar a ouro/terra/amor/rosas, e as imagens céu/várzeas/bosques/vida dão lugar à repetição de terra. Há também a troca de “nossa terra” por “minha terra” nessa estrofe, uma correção que também intui desconstruir o tom nacionalista. Finalmente, na estrofe de fechamento, o tom *locus amoenus* é reescrito numa espécie de *regressus/progressus urbem*⁴⁵,

⁴⁴ Trata-se de um texto inédito, datilografado e com notas e correções manuscritas. Reproduzido em Marta Rossetti Batista; Telê Porto Ancona Lopez; Yone Soares de Lima (Org.). *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29*. Documentação. São Paulo: IEB, 1972pp. 225-232.

⁴⁵ Ao retomar os “cantos paralelos” da “Canção do exílio”, Maria Augusta Fonseca (2017, p. 201) reflete sobre “o passo em falso” oswaldiano que, embora carregasse tinta crítica na sua “pena

“gostosíssimo!” nas palavras de M. de A. Note-se, ainda, que essa correção/atualização “com realismo” também se dá no nível linguístico, dado que Oswald opta por uma ordem sintática coloquial/oral (as aves que aqui gorjeiam/ os passarinhos daqui).

Ao refletir sobre a “ambígua lógica modernista de paródia – onde a desvalorização do original pela paródia vai de par com a sua valorização”, Alexandre Nodari (2007, p. 138) reitera a observação de M. de A. sobre o modo como Oswald se apropriou do icônico poema de Gonçalves Dias: “uma caçoadinha que afinal não diminui a ‘Canção do exílio’ imitada”. Ou, ainda, na elaboração de Nodari, dentro dessa lógica paródica modernista, “a cópia não só degrada, mas também fortalece o autêntico” (*idem*).

De fato, poderíamos compreender a relação entre o texto matricial e sua “correção com realismo” a partir de diferentes conceitos literários, tais como: paródia (canto paralelo), intertextualidade, reescritura ou plagiotropia. Entretanto, a fim de cumprir um dos objetivos da presente tese, que é elencar técnicas que condensem o que buscamos compreender como práxis antropofágica, não nos pareceu necessário pormenorizar/diferenciar, recorrendo-se à sua conceitualização teórico-literária, essas diversas técnicas de apropriação. De todo modo, mesmo que tivéssemos optado por pormenorizá-las conceitualmente, seria inevitável, logo em seguida, particularizá-las à poética da criação oswaldiana. Nesse sentido, insistimos na ideia de que, em Oswald, a mobilização de tais técnicas/procedimentos, que muitas vezes se dão de forma simultânea/imbricada e que aqui optamos por compreender como reprodução-devoração, sejam a manifestação, ainda que pré *Manifesto*, de uma práxis poética antropofágica.

Por fim, o ímpeto comparatista entre os poemas “contrabando” e “canto de regresso à pátria” não se esgota na relação temática entre os dois poemas, evidenciada por uma leitura intervalar. Igualmente contrabandista-devorador, poderíamos compreender o gesto de Gonçalves Dias que explicita, na própria

da galhofa” paródica, ainda deixa revelar “valores de classe, com a referência enaltecida do progresso da Paulicéia, que já então mostrava a suas mazelas.”

“Canção do exílio”, em forma de epígrafe, o diálogo com o poema “Nur wer die Sehnsucht kennt” [Balada de Mignon] de Goethe. Talvez, nesse sentido, a melhor palavra seja, então, não contrabandista, mas declarante alfandegário. No seu artigo “Ainda uma vez, a ‘Canção do exílio’ e cantos paralelos”, Fonseca reflete sobre a supressão da epígrafe, “quase sempre banida das reproduções do poema”; ato que, a seu juízo, “contribui para apagar vestígios da formação do artista, da relação que estabelece com a literatura de seu tempo e da fruição de diálogos poéticos” (FONSECA, 2017, p. 195).

Ainda segundo a pesquisadora, o uso recorrente desse recurso “leva a pensar que nossos escritores românticos, orientados por modelos literários do Velho Continente, procediam como [explícitos] aprendizes” (*ibid.* p. 196). Inversamente, a apropriação oswaldiana da “Canção do exílio” não visa a um aprendizado estético-temático, senão, talvez, a um ensinamento antropófago. Poderíamos, nesse sentido, depreender, do poema “contrabando”, relação similar. A tradução-devoração oswaldiana de Heine, com efeito, não se quer um “laboratório de escrita”. Cabe-nos a pergunta: não seria a própria performance de um contrabando literário sua premissa de incorporação ao bloco temático? Vale ressaltar ainda que, curiosamente, tanto o poema de abertura quanto aquele de encerramento desse bloco, explicitamente e não, num movimento temático-circular, valeu-se de poéticas/poetas da tradição germânica: afinidades antropófagas, dirão os leitores de Goethe.

2.1.1.2 Poetizando a história a contrapelo

Não há documento de cultura que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie. O materialista histórico guarda a devida distância em relação a eles. A sua tarefa é a de escovar a história a contrapelo – nem que para isso tenha de se servir da tenaz do ferreiro.

Walter Benjamin

Diferentemente do poema “contrabando”, em que o poeta antropófago esconde o texto matricial por ele apropriado, os poemas no bloco temático “História do Brasil” explicitam seus autores já nos cabeçalhos das séries de poemas: “PERO VAZ CAMINHA”, “GUANDAVO”, “O CAPUCHINHO CLAUDE D’ABBEVILLE”, “FREI VICENTE DO SALVADOR”, “FERNÃO DIAS PAES”, “FREI MANUEL CALADO”, “J.M.P.S. (da cidade do porto)” e “PRÍNCIPE DOM PEDRO”. Para a pesquisadora Maria Augusta Fonseca (2004, p. 133), os cabeçalhos com os nomes próprios grafados em letras maiúsculas, exceção tipográfica em *Pau Brasil*, “lembra[m] inscrições tumulares, a sinalizar o fim de um processo”.

Pode-se pensar essa organização do bloco “História do Brasil” também como um livro de história. A inscrição dos cabeçalhos com o nome de personagens históricos (cronistas, viajantes, religiosos e do príncipe Dom Pedro), cujos textos serviram de base para a composição dos poemas da série, obedece a cronologia da escritura de seus textos. É nesse bloco que o poeta-historiador, por meio da apropriação de documentos históricos, engendra novas perspectivas de leitura, não estritamente dos documentos apropriados, mas da narrativa histórica predominante naquele contexto, pautada na perspectiva do homem europeu civilizado. Uma vez compreendida a própria historiografia como uma espécie de reescrita, que se debruça sobre documentos históricos a fim de construir narrativas, não haveria a necessidade de se negar por completo a

história já escrita, senão depreender dos seus documentos matriciais novas possibilidades interpretativas/narrativas.

A técnica de criação dos poemas apresentados nesse bloco é, como veremos, bastante complexa. Oswald se apropria desse material textual histórico, por meio de recortes e colagens, e o reapresenta em forma de poemas. A autoria dos textos apropriados, como dissemos, está explicitada nos cabeçalhos que precedem as séries de micropoemas. Por exemplo, sob o cabeçalho “PERO VAZ CAMINHA”, encontram-se os quatro micropoemas, “a descoberta”, “os selvagens”, “primeiro chá” e “meninas da gare”, todos extraídos/recortados da *Carta de Pero Vaz de Caminha ao El-rei D. Manuel* (1500). A chave de leitura desses poemas parece estar nos títulos a eles atribuídos, que se revelam bastante irônicos na relação que estabelecem com os recortes-colagens dos textos apropriados. É pela escolha dos títulos que o poeta se insere e desvirtua o discurso alheio apresentado, criando perspectivas outras de apreensão dos fenômenos históricos descritos por aqueles materiais textuais.

Em observação aos objetivos estabelecidos na presente pesquisa, e por questões de tempo, propõe-se aqui a análise de apenas três das nove séries de poemas que integram esse bloco. Nossa escolha está pautada na identificação de variações significativas quanto ao procedimento de apropriação-criação dos poemas apresentados. Optou-se pela cotejo e análise das séries “PERO VAZ CAMINHA”, por ser a primeira do bloco e já desvelar ao leitor a técnica de criação poética utilizada pelo autor na composição de todos os poemas de “História do Brasil”; de “O CAPUCHINHO CLAUDE D’ABBEVILLE”, por reiterar a técnica de composição da primeira série mesmo estando os poemas escritos em língua francesa; e “J.M.P.S. (da cidade do porto)”, pelo fato de que, por mais que pareça um poema autônomo, independente do seu texto matriz, compõe o bloco, reafirmando assim a intenção por parte de Oswald de querer dar a ver seus mecanismos de criação.

Carta de Pero Vaz de Caminha	PERO VAZ CAMINHA
<p>[...] e assim seguimos nosso caminho por este mar de longo até terça-feira, oitava da Pascoa, que foram 21 de Abril, que topamos alguns signaes de terra, sendo da dita ilha, segundo os pilotos diziam, obra de seissentas e sessenta ou setenta léguas, os quaes eram muita quantidade de hervas compridas, a que os mareantes chamam botelho, e assim outras, a que tambem chamam rabo de asno, e à quarta-feira seguinte, pela manhã, topamos aves, a que chamam fura-buchos, e neste dia, a hora de vespera, houvemos vista de terra, [...]</p>	<p><i>a descoberta</i></p> <p>Seguimos nosso caminho por este mar de longo Até a oitava da Páscoa Topamos aves E houvemos vista de terra</p>
<p>[...] tomaram-n'o logo na mão e acenaram para a terra, como os havia ahi: mostraram-lhes um carneiro, não fizeram dele menção; mostraram-lhes uma gallinha, quasi haviam medo della, e não queriam pôr a mão, e depois a tomaram como espantados; deram-lhes alli de comer pão e pescado cosido, confeitos, fartes, mel e figos passados: não quiseram comer daquillo quasi nada, e alguma coisa, se provavam lançavam-a logo fora; [...]</p>	<p><i>os selvagens</i></p> <p>Mostraram-lhes uma gallinha Quasi haviam medo della E não queriam pôr a mão E depois a tomaram como espantados</p>
<p>[...] Passou-se então alem do rio Diogo Dias, almoxarife que foi de Sacavem, que é homem gracioso e de prazer, e levou comigo um gaitero nosso, com sua gaita, e metheu-se com elles a dansar, tomando-os pelas mãos, e elles folgavam e riam, e andavam com elle mui bem, ao som da gaita; depois de dansarem, fez-lhe alli, andando no chão, muitas voltas ligeiras e salto real, de que se elles espantavam e riam, [...]</p>	<p><i>primeiro chá</i></p> <p>Depois de dansarem Diogo Dias Fez o salto real</p>
<p>[...] Alli andavam entre elles tres ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos mui pretos, compridos pelas espadas, e suas vergonhas tão altas e tão saradinhas, e tão limpas de cabelleiras, que de as nós muito bem olharmos não tínhamos nenhuma vergonha. [...]</p>	<p><i>as meninas da gare</i></p> <p>Eram três ou quatro moças bem moças e [bem gentis] Com cabellos mui pretos pelas espadoas E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas Que de nós as muito bem olharmos Não tínhamos nenhuma vergonha</p>

A primeira questão que se coloca é quanto a organização/disposição dos poemas apresentados. Seria “Pero Vaz Caminha” um único poema dividido em estrofes ou quatro poemas independentes sob um cabeçalho temático? Parece haver de imediato um estranhamento quanto à ordenação dos poemas na página. Trata-se de material textual fragmentado, e nesse sentido lembra o “cubo-futurismo-plástico-estilístico”, na definição de Haroldo de Campos (1967, p. 87), já experimentado por Oswald na obra *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924).

Afora o cabeçalho com o nome do autor da carta, “PERO VAZ CAMINHA”, cuja supressão da preposição “de”, vale lembrar, já encaminha o leitor para as possibilidades de reconfiguração de significados no domínio da poesia, onde o sobrenome do escrivão pode ser compreendido como o verbo “explorar”, não há qualquer menção explícita ao texto apropriado. O reconhecimento desse texto matriz se dá, portanto, de forma orgânica uma vez que no imaginário do povo brasileiro Pero Vaz de Caminha está diretamente associado à escritura da carta do Descobrimento.

É, no entanto, pela enunciação já no primeiro verso que o leitor se depara não unicamente com a voz do poeta apropriador, mas com aquela do sujeito enunciador primeiro do texto apropriado. É nesse sentido que o poeta e crítico literário Mário Chamie (2002, p. 81) diz compreender o labor (re)criador nessa série como uma espécie de co-autoria, em que “o Oswald/co-autor assumirá o papel de narrador coadjuvante de Caminha”. Essa, entretanto, não seria a única voz enunciativa presente no poema. Para Chamie, o texto reescrito faz ecoar essa outra voz que pertenceria à “*persona* indígena” assumida por Oswald:

Nessa posse, às avessas, do discurso do apropriador pela ação da fala do apropriado, acontece uma dupla troca e substituição de papéis. O agente da troca e da substituição é o Oswald/poeta e também o Oswald/autor e co-autor. De início, o Oswald-poeta troca de lugar com o nativo para fazer o seu (dele nativo) papel. Depois, investido da *persona* indígena, o Oswald/co-autor substitui o cronista Pero Vaz de Caminha e reescreve o fragmento da *Carta*. Na verdade, essa reescrita desvia e altera o curso da descrição, o seu objetivo, o seu endereço e o seu significado. Isso acontece por um simples e estratégico motivo: o de que se o relato do descobrimento da nova terra tivesse que ser escrito não pelo invasor escolarizado, mas pelo invadido inculto, através da *persona* indígena de Oswald, esse relato se resumiria a uma sintética, nuclear e substantiva micro-história ditada pela vertente do não-saber. Ou, se quisermos,

ditada pela 'alegria da ignorância que descobre' o que o saber protocolar procura encobrir. (*ibid.* p. 66)

Haveria, portanto, nessa duplicidade enunciativa um jogo de troca de perspectiva que convida o leitor a experimentar o choque da descoberta pelo olhar do indígena, uma vez que a perspectiva do colonizador português já nos é familiar, por ser ela aquela que se traduziu em história.

Como pontuamos, é também por meio dos títulos que o poeta se insere e dessacraliza o texto apropriado. De modo que outra possibilidade interpretativa seria compreender os títulos como a própria voz da narrativa histórica, escrita a partir da perspectiva do colonizador. Os recortes e colagens do texto matriz no corpo do poema, nessa chave interpretativa, parecem fazer ruir a perspectiva unilateral expressa pelos títulos, pois revelam-se a sua antítese. Nesse sentido, é a própria narrativa histórica dominante que se desconstrói, uma vez que os recortes rearranjados do texto matriz questionam ironicamente, numa espécie mesmo de desqualificação, a unilateralidade do discurso histórico.

No primeiro poema, por exemplo, a antítese criada entre o título e os recortes está no fato de se considerar uma descoberta heroica a circunstancialidade de se deparar com uma terra desconhecida. O verso "Topamos aves", que antecede "E havemos vista de terra", desqualifica a grande descoberta. Ora, topa-se aves como se deveria avistar terras desconhecidas. Tendo em vista a mudança de perspectiva, pode-se também compreender o título "a descoberta" como a sensação vivida pelos indígenas ao avistarem as caravelas portuguesas aportarem em sua terra.

No poema "os selvagens", novamente, a contradição observada entre o título e a colagem de fragmentos subverte a perspectiva unilateral de apreensão do episódio histórico. Ora, espera-se que os ditos "selvagens" causem medo no observador "civilizado" e não o oposto. Esse predicativo, portanto, é deslocado dos sujeitos que costumavam detê-lo e passa a qualificar os próprios portugueses, na tentativa de levar o leitor a questionar o seu ponto de vista.

Em “primeiro chá”, Oswald pinça da carta um personagem praticamente desconhecido. Ao contrário dos poemas anteriores que se descolam do texto matricial de forma mais autônoma, pois também encontram sustentação no imaginário do leitor brasileiro, “primeiro chá”, por fazer referência a um episódio e a um personagem específico, parece exigir do leitor um conhecimento mais apurado do texto matricial apropriado. O “chá”, inscrito no título, pode ser interpretado como uma espécie de símile, tendo em vista os costumes do homem europeu, ou seja, partindo-se da perspectiva dos portugueses, poder-se-ia compreender a reunião festiva entre os indígenas como uma reunião formal. A ironia parece residir no fato de a personagem dita civilizada realizar uma acrobacia durante uma ocasião que pressupõe certa compostura e grau de formalidade, sendo, portanto, uma ação inapropriada.

Oswald comenta sua reprodução-devoração desse texto matricial específico. Note-se, no seu comentário, certa provocação à leitura crítica puramente racional, e a reiteração de que “a poesia existe nos fatos” e de que é preciso vê-la “com olhos livres”, motes da poesia Pau Brasil inscritos no seu primeiro manifesto.

Um crítico de tipo “profundo” poderia aí pesquisar a fundação da raça, a obra civilizadora, que sei eu, partida dessa primeira reunião social dada no Brasil. Nesse pulo de galego contente na praia das descobertas eu vejo poesia. E poesia bem nossa. O estado de inocência que o espírito sorve nas notícias dos cronistas sobre ananases, rios e riquezas e nos casos de negros fugidos e assombrações trazidos a nós pela tradição oral e doméstica não é, porém, privilégio do passado. A mesma inspiração de poesia anda aí nos jornais⁴⁶ de hoje e nos fatos de nossa vida pessoal. (ANDRADE, 1990, p. 23)

O último poema da série, “as meninas da gare”, apresenta no seu mecanismo de construção características similares àquele anteriormente analisado. Nota-se, novamente, uma tensão entre o seu título e os fragmentos rearranjados da carta. A palavra francesa “gare”, cuja tradução em português é estação, seja de trem ou portuária, remete-nos, quanto contrastada com o

⁴⁶ Note-se, pois, que o poeta reitera que sua técnica de apropriação (reprodução-devoração) não se reserva a textos matriciais históricos, senão abarca textos/gêneros contemporâneos ao antropófago. Tal procedimento pode ser identificado em poemas de *Pau-Brasil*. Cf. (ANDRADE, 1971) “anúncio de são paulo” (p. 150) e “ideal bandeirante” (p. 126).

conteúdo apropriado da carta de Caminha, à questão da prostituição, comum em espaços portuários. Nota-se no texto matriz, o alto grau de erotização imbuído na descrição do enunciador, ainda que esta, de certo modo, venha acompanhada pela culpa/vergonha cristã da sexualização dos corpos. Fica evidente, já no texto matriz, o uso de paronomásia (vergonhas/vergonha), recurso recorrente no domínio da poesia. Nesse sentido, a observação do modo como Oswald reproduz em poema o texto matricial parece tensionar a diferenciação feita por Marcel Duchamp, no campo das artes plásticas, entre os conceitos *ready made* e *already found*.

Numa inversão de perspectivas, pode-se também compreender a imagem impressa no título “meninas da gare” como a simples existência de transeuntes em uma estação de trem. Nesse sentido, o paradoxo torna-se evidente pela erotização, por parte do colonizador, das indígenas que, livres da culpa cristã, não viam a necessidade de cobrir seus corpos, pelo simples fato de eles não serem erotizados/objetificados, dado o estado natural em que viviam. Premissa diferente daquela vivenciada na cultura do colonizador.

Histoire de la mission des pères capucins en l'isle de Marignan et terres circonvoisines

Les femmes n'ont point la leure percée, mais en recompense elles ont les aureilles efrangement trouées, & mettent dedas les trous, des rouleaux de bois gros comme le pouce & long enuiron comme le doigt : Et bien que cela leur allonge merueilleusement les aureilles, fi eft-ce qu'**elles** prennent autant de plaifir à porter ces beaux pendans, & **s'effiment auffi braues avec ces rouleaux de bois, que font les Dames de par deça avec leur groffes perles & riches Diamans.** (p. 269)

Il eft ainfi que **cette couftume de marcher nud eft merueilleusement difforme & deshonnefte**, reffentant infiniment fa brutalité. [...] loinct que la difformité ordinaire ne donne pas peu d'aduerfions, la nudité de foy **n'eftant peut estre si dangereuse ny si attrayante que** font les attifects lubriques avec **les** effrenée mignardifes & **nouvelles inuentions des Dames de pardeça, qui causent plus de pechez mortels & ruinent plus d'âmes que ne font les femmes & filles Indiennes** avec leur nudité brutale & odieufe. (p. 270-271)

A mille, ou douze cents pas de là, nous trouuâmes vn beaueu de plaifance, où **il y a vne fontaine au beau milieu particuliere en beauté, & en boté des eaux viues & tres claires qui rejalliffent d'icelle, & ruiffellet dedans la mer, eftantironnée de Palmiers, Gajacs, Myrtes, & d'autres efpeces d'arbres, gros & grands à merueille, fur lefquels on voit souuent vne grande multitude de Monnes, Guenons, & Sapaious, qui ordinairement viennent boire à la fontaine.** (p. 66-67)

O CAPUCHINHO CLAUDE D'ABBEVILLE

a moda

Les femmes n'ont point la lèvre percée
Mais en récompense
Elles ont les oreilles trouées
Et elles s'estiment aussi braves
Avec des rouleaux de bois dedans les trous
Que font les dames de pardeça
Avec leurs grosses et riches diamants

cá e lá

Cette coustume de marcher nud
Est merueilleusement difforme et deshonneste
N'estant peut estre si dangereuse
Ni si attrayante
Que les nouvelles inventions
Des dames de pardeça
Qui ruinent plus d'âmes
Que ne le font les filies indiennes

o país

Il y a une fontaine
Au beau milieu
Particulière en beauté
Et en bonté
Des eaux vives et très claires
Rejaillissent dicelle
Et ruissellent dedans la mer
Estant environnée
De palmiers guyacs myrtes
Sur lesquels
On voit souvent
Des monnes et guenons

Como mencionamos anteriormente, a técnica de composição do material textual apresentado nessa série é exatamente a mesma, a despeito de os poemas estarem escritos em língua francesa, daquela observada em “PERO VAZ CAMINHA”: apropriação por meio de recortes e colagens do texto matriz, inserção de título (em português, vale ressaltar) e, finalmente, inscrição de nova(s) perspectiva(s) de leitura no limiar entre os recortes e os títulos atribuídos. O uso da língua francesa pode ser explicado pelo fato de o texto matriz apropriado por Oswald ter sido redigido nessa língua, seus recortes e colagens, portanto, não foram submetidos a tradução.

Maria Augusta Fonseca (2004, p. 134) compreende essa série como a intenção de Oswald de representar “a presença francesa no país colonial, tanto vinculada à história passada como avivando influências na atualidade do poeta”. Pode-se supor também, ainda que não se deva tomá-la como uma razão preponderante, que pelo fato de *Pau Brasil* ter sido publicado primeiramente na França, Oswald pode ter privilegiado, ainda que em pequeníssima escala, a interação do leitor francês com a obra.

<p>Definição da amizade, seu aumento no tempo da felicidade e diminuição total no da desgraça...</p> <p>[...] Esta incoerência motivou vender-se um pote de água por duas patacas, 640 réis, quando o Príncipe regente nosso senhor ali chegou com a sua corte, e agora é que o mesmo senhor mandou meter água em abundância. O vício na fala é nos nomes seguintes: Para dizerem milho dizem mio; para melhor dizem mió; para pior pió; para telha dizem teia; para telhado dizem teado; para melhorar dizem miorá; etc, etc, etc.</p>	<p>J.M.P.S. (da cidade do porto)</p> <p><i>vício na fala</i></p> <p>Para dizerem milho dizem mio Para melhor dizem mió Para pior pió Para telha dizem teia Para telhado dizem teiado E vão fazendo telhados</p>
--	---

Nota-se, nesse último poema da série, pequenas alterações na técnica de composição. A começar pelo título que, ao contrário dos outros poemas, não

se trata de uma inserção interpretativa alheia ao material textual matricial apropriado, senão o recorte e a colagem de uma construção frásica já inscrita naquele texto. Essa inserção interpretativa – ou intromissão do poeta-tradutor – que, assim como nos poemas anteriores, cria outra perspectiva de leitura, é realizada no último verso do poema.

Nota-se, portanto, nesse processo de poetização histórica oswaldiana, que o texto matriz não é apenas descolado do seu contexto e trazido àquele do poeta, mas, com efeito, tem sua significância (perspectiva) perturbada e transformada. No caso de “vício na fala”, se seu texto matriz tinha por finalidade desqualificar o povo brasileiro com base na sua fala, que gradualmente se distanciava daquela praticada em Portugal, a reescrita oswaldiana, por sua vez, apenas pela inserção de um verso no final do poema, “E vão fazendo telhados”, questiona no cerne a relação entre fala e mundo extralinguístico, uma vez que o vício na fala não impede a construção do objeto nomeado. O verso inserido, portanto, altera por completo a mensagem e, em contraste com o título, parece sugerir, que o vício – não na fala, mas pela normatização – seja do próprio povo português.

Vale ressaltar que o resultado dessa reprodução-devoração, de modo distinto dos outros poemas apresentados na sessão “História do Brasil”, parece ser mais autônomo na relação que estabelece com o seu texto matriz. Talvez, pode-se argumentar, pela circunstância de não se reconhecer de imediato a existência de um autor primeiro, haja vista que seu nome está grafado apenas com as iniciais “J.M.P.S.”. O fato de elaborar um texto presumivelmente autônomo aos olhos do leitor, um poema que dispensaria o predicativo de texto derivado, e mesmo assim tê-lo trazido nessa sessão de reescritas históricas, parece revelar que, para Oswald, na sessão “História do Brasil”, a apropriação é mais do que uma técnica de criação, senão a própria motivação criadora. Ainda que Oswald não apresente os textos matrizes, numa espécie de edição (bi?)monolíngue, estes se fazem virtualmente presentes, a convite do próprio autor, como numa espécie de palimpsesto. É como se Oswald sugerisse que

também o leitor se apropriasse de textos históricos, assim como ele o fizera, a fim de interpretá-los por meio de outras perspectivas.

2.1.1.3 O Menard Oswaldiano

Escrito pelo celebrado autor argentino Jorge Luis Borges, o conto *Pierre Menard, autor do Quixote* (1939) é um texto muito caro aos estudos literários e, de igual maneira, aos estudos da tradução. Isso se deve, sobretudo, à sagacidade metalinguística com que esse escritor e, vale lembrar, grande crítico, busca revelar o modo como parece operar a poética criadora que guia a produção literária de dado autor em resposta aos pensamentos de linguagem e de literatura que a constituem.

Pierre Menard, a personagem cujas experiências como escritor nos são contadas pelo narrador borgeano, tomou para si a impossível missão de reescrever em sua totalidade, mesmo sendo ele outro indivíduo e estando em outro tempo, fragmentos do *Quixote* de Miguel de Cervantes. Uma tarefa aparentemente impossível, reflete o narrador, mas não na concepção/poética da personagem. Sua ambição não era aquela de um reescritor, uma vez que não pretendia simplesmente copiá-lo:

[...] não queria compor outro Quixote – o que é fácil – porém o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca encarou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir umas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes. (BORGES, 2011, p. 46) (tradução nossa)⁴⁷

Em que pese certa cautela crítica ao se comparar o labor de uma personagem fictícia àquele de um escritor real, e essa possibilidade parece

⁴⁷ No quería componer otro Quijote – lo cual es fácil – sino el *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía a copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea – con las de Miguel de Cervantes.

evidenciar uma característica comumente observável em textos literários, a saber, a meta-tematização que, de certo modo, tende a apontar para uma espécie de rarefação dos limiares entre ficcionalidade e reescrita crítica, pareceu-nos interessante e oportuna estabelecer tal relação. Como veremos, essa é, na verdade, uma comparação recorrente na fortuna crítica da obra *Pau Brasil*.

Ao analisar os procedimentos utilizados por Oswald para compor os poemas da série “PERO VAZ CAMINHA” na parte “História do Brasil”, o crítico brasileiro Jorge Schwartz aventa tal aproximação. Se para o fictício Pierre Menard as distâncias temporal e geográfica frustraram seu intento – uma vez que, embora tivesse logrado (re)criar fragmentos da obra, este não seria capaz de controlar sua leitura⁴⁸ no novo contexto de recepção –, para o real Oswald de Andrade fora precisamente a compreensão dessa distância contextual intransponível e desejável que lhe permitiu poetizar a história a contrapelo. Na elaboração de Schwartz:

Quatro poemas extraídos da carta de Pero Vaz de Caminha inauguram o livro. Oswald transcreve literalmente fragmentos do texto do escrivão português. Não há uma única palavra que não pertença ao famoso diário. Estamos frente a um precursor de Pierre Menard de Borges? Qual é o propósito? Trata-se sem dúvida de uma *releitura* intencional da história do Brasil. A mesma distância geográfica que provocara em Oswald o efeito brechtiano de *verfremdung* opera-se agora com a distância temporal do texto reescrito (ou melhor, transcrito) quatro séculos mais tarde. (SCHWARTZ, 1998, p. 57)

Nesse sentido, a conclusão a que chega o narrador borgeano: “o texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase

⁴⁸ [...] Madame Bachelier viu nelas uma admirável e típica subordinação do autor à psicologia do herói; outros (de maneira nada perspicaz), uma *transcrição* do *Quixote*; a baronesa de Bacourt, a influência de Nietzsche. A essa terceira interpretação (que reputo irrefutável) não sei se me atreverei a acrescentar uma quarta, que condiz muito bem com a quase divina modéstia de Pierre Menard: seu hábito resignado ou irônico de propagar ideias que eram o estrito reverso das que preferia. (Rememoremos outra vez sua diatribe contra Paul Valéry na efêmera folha surrealista de Jacques Reboul.) O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza.) (BORGES, Jorge. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Companhia da Letras, 2007)

infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza.)”, parece ser, com efeito, o mesmo pensamento que orienta nosso poeta modernista na sua poetização/recriação dos textos históricos apropriados. É precisamente pela ambiguidade impressa pelo tempo, acrescida da ironia e irreverência tipicamente oswaldianas, que se pode equivocar a leitura dos textos apropriados.

O pesquisador Eduardo Ciabotti, seguindo essa mesma linha aproximativa, diz compreender esse procedimento oswaldiano como o que denominou “transcontextualização paródica”, não apenas no sentido de que aproxima “realidades temporalmente díspares”, mas pelo fato de engendrar os domínios histórico e literário. O estudioso emenda ainda uma referência ao conto borgeano:

Oswald de Andrade desconstrói esses textos, repetindo-os em forma de poema e aproximando realidades ‘temporalmente díspares’. Por meio de uma transcontextualização paródica do informativo histórico para o literário moderno, ele conjuga o olhar para o passado com a poesia de vanguarda. Oswald de Andrade retoma nomes, formas e valores. A exemplo do ocorrido no conto ‘Pierre Menard, autor do Quixote’, do argentino Jorge Luis Borges, o poeta instituiu, concomitantemente, mudança e distanciamento crítico. (CIABOTTI, 2013, p. 36)

Trata-se, portanto, de uma transcontextualização e, acrescenta-se, de uma transtextualização simultânea dos textos matriciais dos quais lança mão o autor modernista. Ressalta-se ainda que, diferentemente do fictício Menard, o poeta modernista ansiava transcontextualizar mais do que apenas um texto ou obra acabada, senão diferentes textos de diferentes autores: do cânone camoniano, *Os Lusíadas* – tomado como matriz estruturante da sua epopeia experimental –, passando pelos relatos dos cronistas e viajantes em “História do Brasil”, até chegar-se, como veremos, a poemas da tradição brasileira, como “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias.

É também nesse mesmo sentido, ainda que não faça referência ao conto borgeano, que Maria Augusta Fonseca elabora sua crítica partindo-se da frase

“Taí: é e não é⁴⁹”, que dá título ao artigo. Para a pesquisadora, no caso da reprodução-devoração poética da *Carta* de Pero Vaz de Caminha, poema que inicia a parte da narração da epopeia experimental, Oswald já dá indícios de que sua reprodução-devoração não intui ser o original apropriado, senão tensioná-lo a fim de expandi-lo:

Nesse poema, preserva-se a voz, a estrutura e o conteúdo lexical, por fragmentos da carta do escrivão Caminha. [...] Com esse procedimento, desfibra de início a narrativa épica. O artifício mostra que o poeta, de modo explícito, não se aventura a cantar apenas com a própria voz determinado tempo histórico. Diga-se, porém, que ao extrair fragmentos do contexto original, os trechos selecionados sofreram modificações de forma e de ritmo, embora mantidos no português de 1500, registro primeiro da voz alheia que será imposta à terra. Na contraface do procedimento adotado, esta repetição da *Carta* de Caminha, poeticamente abreviada, sugere o estilo telegráfico da modernidade e as palavras em liberdade. A seleção e a disposição novas desmantelam a integridade do texto original. Verifica-se, então, que o movimento variante surpreende e torna a fala ambígua: *é e não é* aquela de Caminha; *é e não é* essencialmente tradução fiel da vanguarda europeia. (FONSECA, 2004 p. 134) (grifos da autora)

Retomemos o conto borgeano e reflitamos um pouco sobre a sua apropriação por parte de críticos e estudiosos no campo dos Estudos da Tradução. Como veremos, parece haver nessa narrativa um limiar de onde se pode extrair, talvez igualmente metafórico, um pensamento sobre a operação tradutória, em especial sobre os mecanismos linguísticos/literários que regem a poética do tradutor.

George Steiner (1975, p. 70), no seu livro *After Babel – Aspects of Language and Translation* reconhece o conto borgeano como “possivelmente o comentário mais perspicaz e condensado a respeito do fenômeno tradutório”⁵⁰(tradução nossa). Rosemary Arrojo, por meio de uma leitura bem próxima àquela realizada por Steiner, retoma o conto borgeano no seu

⁴⁹ Essa ambivalência conflitiva de um “é e não é” refere-se no artigo citado à “herança poética medieval, presente nas narrativas populares do ‘era e não era’” que, conforme observa a pesquisadora, tendo sido “fixada nos relatos de matriz ibérica, [...] também se fixou em nosso cancionário caipira”. Taí, por sua vez, faz referência ao artigo “Ta’i”, em que Carlos Drummond de Andrade reflete sobre o papel de Oswald na vanguarda modernista brasileira.

⁵⁰ Arguably, 'Pierre Menard, Author of the Quixote' (1939) is the most acute, most concentrated commentary anyone has offered on the business of translation.

conhecido livro *Oficina de Tradução* (1986) a fim de sustentar sua reflexão teórica de bases desconstrutivistas sobre a impossibilidade de proteger “os significados ‘originais’ de um autor” (ARROJO, 1986, p. 24), seja no labor tradutório ou mesmo no ato de leitura. Nesse sentido, a pesquisadora diz compreender o conto do escritor argentino como “uma lição de Borges sobre a linguagem e a tradução” (*ibid.* p. 13).

Embora o conto não tematize explicitamente o fenômeno tradutório, haja vista que a personagem Menard furta-se do contato com o texto matricial e tampouco busca transpô-lo entre línguas, o pensamento que se depreende da narrativa parece ilustrar e endossar com bastante justeza a argumentação realizada por Arrojo. Vale ressaltar que o argumento construído pela autora aponta essencialmente para a instabilidade temporal e subjetiva da linguagem que, como lembra a própria pesquisadora, afeta tanto a interpretação como a (re)elaboração intralinguística de qualquer material textual.

Arrojo logra extrair da narrativa borgeana, ainda que não nos termos que se pretende explorar aqui, outra questão bastante cara aos estudos da tradução no contexto atual, a saber, a noção de poética do traduzir. Talvez seja essa mais uma “lição” oferecida por Borges: o desvelar de mecanismos de criação estética atrelados a pensamentos de linguagem e de literatura, o que entre outros elementos, configuram uma poética do criar/traduzir. Na elaboração de Arrojo:

[...] podemos identificar [em Pierre Menard] um desejo de se chegar a uma verdade única e absoluta, expressa através de uma linguagem que pudesse neutralizar completamente as ambiguidades, os duplos sentidos, as variações de interpretação, as mudanças de sentido trazidas pelo tempo ou pelo contexto. [...] Menard, discípulo de Descartes, Leibniz, Ramón Lull e John Wilkins, considera que a crítica, como a tradução ou a leitura, não deve “interpretar” ou ir além do texto original e, sim, delimitar seus contornos objetivos e imutáveis. (*ibid.* p. 17-18)

O que seria a argumentação acima senão uma tentativa de esboço da poética que orienta as ações/impulsos criadores do fictício Menard? Essa é, de fato, uma excelente síntese, resultante de uma leitura perspicaz que consegue

coletar os diversos vestígios deixados pelo narrador borgeano. Vestígios que revelam ao leitor as concepções de linguagem e de literatura que regem o pensamento da personagem Pierre Menard. Tais ideias, como bem aponta Arrojo, centram-se na noção de linguagem estática/controlável, o que explicaria, portanto, a crença e insistência da personagem pela viabilidade da empreitada literária de compor originalmente “o *Quixote*” de Cervantes.

No seu livro intitulado *Poética do traduzir* (2010), o crítico francês Henri Meschonnic reflete, em seus próprios termos, sobre a noção grega de *poiesis*. Essa poética de que nos fala Meschonnic diz respeito às particularidades com que cada escritor/tradutor apreende os fenômenos linguístico e literário, constituindo, assim, sua identidade criadora. Identidade que se alimenta/é forjada, também, pela relação que este autor estabelece com a comunidade na qual se insere; sendo, portanto, inevitavelmente guiada pela noção de historicidade:

A poética se define então não apenas por sua própria história – a história dos conceitos com os quais se pensou e se pensa a literatura –, mas também por sua lógica interna através dos conceitos de relação entre a literatura e a linguagem, dos conceitos da relação entre linguagem e o sujeito que se expõe e que se inventa na linguagem, dos conceitos do sujeito e de sua relação com a sociedade, dos conceitos de inter-relação entre a história e a linguagem. (MESCHONNIC, 2010 p. 57)

Ora, o que seria o devaneio menardiano senão uma resposta às concepções e aos impulsos de sua própria poética criadora? E se no conto de Borges é o narrador que nos fornece as pistas dos paradigmas linguístico e literário predominantes na poética daquele autor fictício, em *Pau Brasil*, vestígios semelhantes podem ser recolhidos na produção crítico-poética do próprio Oswald. Referimo-nos aos textos *Manifesto da Poesia Pau Brasil* ou à sua versão editada/reescrita, o poema “falação”, que integra essa epopeia experimental.

É justamente nesse sentido que poderíamos afirmar que a coleta de vestígios de pensamentos linguísticos e estéticos espalhados pelos fragmentos

do poema/manifesto “falação” convida o leitor a conhecer e experimentar a sua poética moderna de criação. O trecho “Toda a história da Penetração e a história comercial da América. Pau-Brasil / Contra a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomaticamente as selvas selvagens, Citando Virgílio para os tupiniquins.”, por exemplo, parece explicar a motivação do autor pela escolha da temática do Descobrimento, ou seja, prenuncia o tensionamento interpretativo da história que se dará nos poemas da primeira parte, em que Oswald, ao deslocar os textos históricos de seus contextos e perturbar os pontos de vista dos sujeitos inseridos naquele (con)texto, tensiona conscientemente suas interpretações.

Outro indício colhido da poética explicitada no poema “falação” que parece explicar o labor reprodutor-devorador de Oswald em “História do Brasil”, ou seja, seus mecanismos de (re)composição poética, pode ser apreendido do fragmento: “Foi preciso desmanchar. A deformação através do impressionismo e do símbolo. O lirismo em folha. A apresentação dos materiais”. No seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, fica mais clara a referência do poeta às mudanças do pensamento e da produção artística em face da, como também nos alertaria Benjamin, era da reprodutibilidade técnica da arte: “a kodak excursionista, a pirogravura, o piano de manivela, a produção em série de esculturas”. Seguindo esse raciocínio, ainda que fale contra “fórmula[s] para a contemporânea expressão do mundo”, Oswald preconiza movimentos parecidos para a poesia (pau-)brasileira, enfatizando a necessidade de poetizar o mundo “com olhos livres”:

Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1a) a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Mallarmé, Rodin e Debussy até agora. 2a) o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva. (...) Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos. A síntese / O equilíbrio / O acabamento de carroserie / A invenção / A surpresa / Uma nova perspectiva / Uma nova escala. Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil. (ANDRADE, 2011, p. 22)

O que seriam os poemas de “História do Brasil” senão um desmanchar/deformar? Não um desmanchar das palavras na sua concretude linguística, – uma vez que se pode compreender a apropriação dos textos matriciais como um tipo de transcrição literal, como observou Schwartz, ou mesmo um “mero expediente de recorte e remontagem”, na leitura de Haroldo de Campos (1971, p. 28) – porém como um desmonte/remonte das possibilidades interpretativas desses textos, da sua simbologia. “A invenção” e “a surpresa” são exercitadas na manipulação, por parte do poeta, e na descoberta do seu leitor de “uma nova perspectiva”, e da compreensão de que se pode tensionar a versão do vencedor na nossa historiografia. Ainda, sobre a “apresentação dos materiais”, também poderíamos compreender a indicação dos nomes dos cronistas nos títulos das séries de poemas em *Pau Brasil* nesse sentido.

Como se buscou demonstrar, pode-se extrair desse exercício comparatista entre o conto de Jorge Luis Borges e a obra oswaldiana *Pau Brasil* leituras particularmente instigantes. De certo modo, ao explorar esse fenômeno da ambiguidade/mutabilidade interpretativa como um mecanismo de criação, Oswald parece revelar ter consciência daquela mesma problemática que seria meta-tematizada por Borges na narrativa “Pierre Menard, autor do Quixote”, ou seja, se no conto borgeano tal fenômeno é mais tematizado/demonstrado do que realmente mobilizado, em *Pau Brasil*, tal fenômeno revela-se uma espécie de força motriz criadora dos poemas inseridos na série “História do Brasil”.

Diferentemente de Menard, entretanto, que abandona seu projeto, Oswald logra levá-lo a cabo. Vale ressaltar, ainda, que os tons de ironia que podemos depreender das duas obras se revelam distintos. Borges ironiza a ingenuidade de narrador fictício no seu intento enquanto, na obra oswaldiana, o que se ironiza, além dos próprios textos matriciais, é essa possibilidade de se reler/poetizar a história a contrapelo: rearranjar ironicamente o pensamento dos detentores da história, a fim de que seu próprio pensamento, poeticamente perturbado e deslocado, os devore. Nesse sentido, o que para a concepção poética do fictício Menard revelou-se frustrante/um valor negativo, na poética

Pau-Brasil de Oswald de Andrade, já antropófaga (como sustentaremos mais adiante), assume valor (pro)positivo.

2.1.2 Canibalizar o escaravelho e criptografar a cosmovisão

*Como Poe, poeta louco americano,
eu pergunto ao passarinho:
Blackbird, assum-preto, o que se faz?
E raven, never raven, never raven, never raven, never raven
Assum-preto, pássaro preto, blackbird me responde
Tudo já ficou atrás.*

Belchior

Movimentos similares de apropriação de textos matriciais e de retextualização poética, ou seja, o que aqui decidimos chamar de reprodução-devoração, não se restringem à poética Pau-Brasil materializada na epopeia experimental oswaldiana. Nesse sentido, a presente seção visa a identificar e analisar outros corpos poéticos em cuja construção pode-se aventar ou verificar a técnica de reprodução-devoração. Escolhemos, para esse fim, um dos últimos poemas longos publicados ainda em vida do poeta. Trata-se do poema “O escaravelho de ouro”, publicado pela primeira vez na *Revista Acadêmica* em 1947, e posteriormente incorporado à segunda edição da obra *Poesias Reunidas* (1966) organizada e prefaciada por Haroldo de Campos.

Campos reconhece, já no título do poema, a alusão ao conto “The gold bug” (1843) do escritor americano Edgar Allan Poe (1809-1849), cuja tradução para a língua portuguesa, vale lembrar, tem título homônimo àquele do poema. Ainda para Haroldo de Campos, a leitura desse poema afigura a tentativa, por parte do poeta modernista, de uma revisão crítica sobre si. Num movimento em que o autor cifra o (auto)biografema de modo a decifrar a experiência coletiva:

"O Escaravelho de Ouro", cujo título contém uma evidente alusão ao inseto criptográfico do célebre conto de Edgar Allan Poe. É uma espécie de mensagem cifrada do poeta quase sexagenário à filha criança do seu último casamento. Dirigindo-se a ela, o poeta procura adivinhar-lhe o futuro à luz de sua própria

experiência de vida (...), mas, no fundo, retorna sobre si mesmo, faz o seu memorial de poeta "compromissado com a liberdade", meditando sobre a marginalização do artista num mundo dominado por valorações mercantilistas e esquemas dogmáticos. (CAMPOS, 1971, p. 56).

Referências ao conto podem ser aventadas já no início do longo poema oswaldiano. Há na narrativa, como veremos, uma passagem em que a personagem William Legrand desenha, em uma espécie de pergaminho, o inseto por ele encontrado para que o narrador o analise. Ao perceber que o esboço se assemelhava a um crânio humano, o narrador critica a habilidade artística do amigo, pelo fato de não enxergar as antenas (título do micro-poema oswaldiano) no esboço apresentado. Há também uma passagem em que Júpiter, o criado de Legrand, é enviado à cidade a fim de convocar o narrador, em nome do seu patrão. Nessa ocasião, o criado relata ao narrador a instabilidade psíquica do mestre (episódio que pode ser associado às primeiras duas estrofes). Pode-se, ainda, relacionar o socioleto marcado na fala da personagem Júpiter à marca da fala infantil associada à criança (filha) no penúltimo verso (*Tata! É meu!*):

<p>"The gold bug"</p> <p>[...]</p> <p>I presume you will call the bug scarabaeus caput hominis, or something of that kind --there are many titles in the Natural Histories. But where are the antennae you spoke of?"</p> <p>"The antennae!" said Legrand, who seemed to be getting unaccountably warm upon the subject; "I am sure you must see the antennae. I made them as distinct as they are in the original insect, and I presume that is sufficient."</p> <p>[...]</p> <p>"Well, Jup," said I, "what is the matter now? --how is your master?"</p> <p>"Why, to speak de troof, massa, him not so berry well as mought be."</p> <p>"Not well! I am truly sorry to hear it. What does he complain of?"</p>	<p><i>antena</i></p> <p>Aqui todos bem E aí? Pega o coleóptero pentâmero Lamelicórneo Escarabídeo de negro marfim Quem foi que pegou? Tata! É meu! O bizantino escaravelho</p>
---	--

Essa primeira parte, a antena do poema, oferece ao leitor elementos para que se construa uma cena em que se pode ouvir vozes distintas. Os primeiros dois versos parecem remeter a uma conversa ao telefone, interrompida na sequência pela enunciação dos versos 3-5, uma espécie de ordem, cujo enunciador não se faz claro. Pode-se cogitar, conforme aponta Vera Maria Chalmers (2012, p. 94), que o verso “Tata! É meu” traz a enunciação da filha do poeta, a quem o poema é dedicado. Nessa leitura-cênica, sua filha teria encontrado o inseto ou, talvez, uma espécie de amuleto com a forma do animal. Assim, o verso “Quem foi que pegou?” poderia ser reconhecido como enunciação do pai. Novamente, a voz que fecha o micro-poema parece ocultar seu enunciador. Prosseguindo-se nessa linha de uma leitura biográfica, seria essa, talvez, a voz inaudível do inconsciente do poeta? Como veremos, essa enunciação oculta reaparecerá ao longo dos poemas-fragmentos.

Sustentando essa leitura, Chalmers (2012, p. 97) destaca, ainda, outros dois micropoemas reconhecidamente biográficos. A saber: “fronteira” e “o imigrado”. No primeiro, Oswald poetiza seu sonho não realizado de, custeado por um padrinho (compadre Antunes), estudar filosofia em Paris. Já em “o imigrado”, o poeta tematiza o luto pela perda da mãe ao retornar da sua primeira viagem à Europa, em 1912. As memórias nesta obra poetizadas foram narradas, mais tarde, no seu diário confessional *Um homem sem profissão* (1954).

Retomemos nossas aproximações comparatistas. Há, no conto de Poe, referências à coloração do escaravelho esboçado no pergaminho, que some e apenas reaparece quando aproximado do calor da lareira. Esse jogo de uma aparição colorimétrica do escarabídeo também parece ser performatizado⁵¹ no poema oswaldiano:

<p>“The gold bug”</p> <p>You are well aware that chemical preparations exist, and have existed time out of mind, by means of which it is possible to write on either</p>	<p><i>antena</i> [...] Pega o coleóptero pentâmero Lamelicórneo Escarabídeo de negro marfim</p>
--	--

⁵¹ Criptograma colorimétrico desvendado pelo pesquisador Lino Machado. cf. (MACHADO, 2001, p. 97). A aproximação ao texto de Poe, entretanto, aventamos nesta pesquisa.

<p>paper or vellum, so that the characters shall become visible only when subjected to the action of fire. Zaffre, digested in aqua regia, and diluted with four times its weight of water, is sometimes employed; a green tint results. The regulus of cobalt, dissolved in spirit of nitre, gives a red. These colors disappear at longer or shorter intervals after the material written on cools, but again become apparent upon the re-application of heat.</p>	<p>[...]</p> <p><i>a família do burrinho</i></p> <p>[...]</p> <p>A família sagrada partiu Sem saudades levar Para as bandas do mar Vermelho Na poeira da madrugada Cruzou um olival O escaravelho [...]</p> <p><i>o hierofante</i></p> <p>[...]</p> <p>A desconfiança te cercará como um escudo Pinta o escaravelho De vermelho E tinge os rumos da madrugada [...]</p> <p><i>buena dicha</i></p> <p>Há quatrocentos anos Desceste do trópico de Capricórnio Da tábua carbunculosa Das velas Que conduziam pelas estrelas negras O pálido escaravelho Dos mares Cada degredado era um rei Magro insone incolor Como o barro [...]</p>
---	---

Em termos temáticos, o conto romântico apropriado, vale ressaltar, explicita um traço característico observável na obra de Edgar Allan Poe: o embate entre sobrenatural e lógico. Essa dicotomia é experimentada pelo narrador do conto que, ao entrar em contato com a cosmovisão das personagens, Legrand e Júpiter, depare-se com duas possibilidades distintas para explicar o evento narrado (a descoberta de um tesouro pirata enterrado). Para Júpiter, uma espécie de mau agouro recai sobre seu mestre, comprometendo-lhe a sanidade, quando este é picado pelo escaravelho. Em oposição à superstição do criado, a personagem Legrand, já na última parte do

conto, esclarece ao narrador que o favorecimento da casualidade e o emprego da lógica, em especial sua habilidade para decifrar criptogramas, permitiram-lhes desenterrar o tesouro. Vera Maria Chalmers identifica na composição do poema oswaldiano movimento similar ao conto de Poe:

Na narrativa de Poe, como no poema de Oswald de Andrade, o trabalho de escavação do sentido das palavras traz à tona a sua significação oculta. A leitura é como a nova vida do texto, uma espécie de renascimento do que estava morto na escrita, como o tesouro desenterrado na ilha do pirata. O ouro da significação é o amor, objeto oculto perseguido pelo acaso objetivo. O legado do poema “O escaravelho de ouro” é a criação mitopoética, fruto da ansiedade ancestral, resultado de um rompimento ambíguo com o sobrenatural. (CHALMERS, 2012, p. 103)

Haveria, portanto, uma apropriação do poeta modernista tanto de elementos temáticos inseridos no conto de Poe, como do embate (sobrenatural/lógico) que subjaz à narrativa. Esse embate parece se manifestar também, de modo similar, no micro-poema “a família do burrinho”, em que Oswald, ao se apropriar de textos bíblicos e remontá-los com colagens de acontecimentos históricos e discussões de ordem ideológica, como a luta de classes, funde as fronteiras temporais reiterando a relação entre o mítico-sacro e o lógico/observável, no sentido de que se poderia apreender, mesmo da narrativa bíblica, a lógica da opressão, que não se explicaria pelo sobrenatural, senão pelo exercício autoritário do poder:

<p>O nascimento de Jesus Cristo (Lc. 2.1-7)⁵²</p> <p>Naqueles dias, foi publicado um decreto de César Augusto, convocando toda a população do império para recensear-se. Este, o primeiro recenseamento, foi feito quando Quirino era governador da Síria. Todos iam alistar-se, cada um à sua própria cidade. José também subiu da Galileia, da cidade de Nazaré, para a Judeia, à cidade de Davi, chamada Belém, por ser ele da casa e família de Davi, a fim de alistar-se com Maria, sua esposa, que estava grávida. Estando eles ali, aconteceu completarem-se-lhe os dias, e ela deu à luz o</p>	<p><i>a família do burrinho</i></p> <p>— Vamos Joseph fugir — Para onde Maria ir Joseph (jocoso) — shall go to Jundi-aí ai! — Depressa! Sela o Mangarito Vamos com o vento Sul Onde serei cesariada? — No presepe — Tenho medo da vaca — Não chores darling! (terno) Sweepstake [de Deus!]</p> <p>Maria — Caí na ilegalidade Porque modéstia à parte Trago uma trindade no ventre</p>
--	---

⁵² A Bíblia Sagrada. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2. ed. Barueri – SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

<p>seu filho primogênito, enfaixou-o e o deitou numa manjedoura, porque não havia lugar para eles na hospedaria.</p> <p>A fuga para o Egito (Mt. 2.13-18)</p> <p>Tendo eles partido, eis que apareceu um anjo do Senhor a José, em sonho, e disse: Dispõe-te, toma o menino e sua mãe, foge para o Egito e permanece lá até que eu te avise; porque Herodes há de procurar o menino para matar. Dispondo-se ele, tomou de noite o menino e sua mãe e partiu para o Egito; e lá ficou até a morte de Herodes, para que se cumprisse o que fora dito pelo Senhor, por intermédio do profeta: Do Egito chamei o meu Filho.</p>	<p>Nesse tempo não havia ainda as irmãs Dione Algumas palavras de inglês conhecendo A família sagrada partiu Sem saudades levar Para as bandas do mar Vermelho Na poeira da madrugada Cruzou um olival O escaravelho — Quantas dracmas serão precisas? Exclamou o castiço esposo Para esta viagem em torno da lei do mundo Estamos no século III ou IV da fundação De Roma E só tenho "argent de poche" — Não vá faltar Joseph — Na verdade Deus ajuda... (Os ricos) — Sonhei que os serafins Estão bordando uma estrela surda Para Herodes não ver Quero reis magos Trenzinho e monjolo E o retrato de Shirley Temple Porque o menino vem Este mundo salvar O vento distribuía algodão pelos açudes Joseph espancou o burrinho E riu — Belo mundo ele vem salvar! (Já havia naquele tempo Pouco leite para os bebês) — Se faltar numerário Eu carrego na centena do Mangarito E dou um viva ao faraó Hitler... (Antes que ele faça comigo O Progrom que fez com Moisés) — Oportunista! gritou uma nuvem Joseph fingiu que não ouvia — A vida é um buraco Enquanto não vier Maria A socialização Dos meios de produção — Besta! gritou um anjo São José seguiu pensando Que os anjos geralmente são reacionários E as nuvens provocadoras</p> <p style="text-align: right;">Oswald de Andrade</p>
--	---

Nota-se, novamente, o movimento de dupla apropriação: aquela no seu nível macro (o conto de Poe) e outra no nível micro (a fusão das passagens

bíblicas que narram o nascimento de Jesus Cristo e a fuga da santa família para o Egito).

A apropriação de matrizes sacras, em “O escaravelho de ouro”, não se restringe a esse micro-poema; há ainda “páscoa de giorgio de chirico”, “o hierofante” e “mistério gozoso”. Neste último, a temática do abandono parental permite-nos aproximar o primeiro verso do micro-poema, (Abandonarás pai e mãe), ao quinto mistério gozoso: “Acabados os dias da festa, quando voltavam, ficou o menino Jesus em Jerusalém, sem que os seus pais o percebessem. Três dias depois o acharam no templo” (Lc 2, 41-47)⁵³. Note-se, ainda, no tensionamento do título do poema com a leitura de seus dois primeiros versos (Abandonarás papai e mamãe / Pelo tênis de bordo), um tom subliminarmente erótico de um jogo paronomástico em torno da palavra tênis, que ficaria a cargo do leitor realizar. Mais tarde, no seu poema dramático “O santeiro do Mangue – Mistério gozoso em forma de ópera” (1950), Oswald parece expandir esse tensionamento de um “mistério orgástico” a todo o poema.

Analisaremos os micropoemas “o hierofante” e “páscoa de giorgio de chirico” mais adiante. Agora, voltemos ao micro-poema “a família do burrinho” a fim de refletir sobre o modo como Oswald reproduz-devora as passagens bíblicas matriciais. Na elaboração crítica de Lino Machado, já desde o título escolhido, “Oswald traduz a passagem do Novo Testamento à sua maneira mais característica, ou seja, com humor, parodicamente, de modo dessacralizante, até mesmo sacrílego” (MACHADO, 2001, p. 96). A fim de expandirmos nossa leitura, vale a pausa para um lanche historicizador de conceitos, que nos é preparado por Agamben na sua obra *Profanações*:

Os juristas romanos sabiam perfeitamente o que significa "profanar". Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser vendidas nem dadas como fiança, nem cedidas em usufruto ou gravadas de servidão. Sacrílego era todo ato que violasse ou transgredisse esta sua especial indisponibilidade, que as reservava exclusivamente aos deuses celestes (nesse caso eram denominadas propriamente "sagradas") ou infernais (nesse caso eram

⁵³ Cf. https://www.vatican.va/special/rosary/documents/misteri_gaudiosi_po.html

simplesmente chamadas "religiosas"). E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens. (AGAMBEN, 2007, p. 58)

Nesse sentido, retomando a crítica de Machado, o micro-poema “a família do burrinho” seria, sem dúvida, dessacralizante, uma vez que restitui humanidade à sagrada família, num movimento talvez menos profanador do que consagrador (*sacrare*), uma vez que reencena/re-historiciza a condição de oprimidos de Maria e José antes de se sacralizarem. Sacrílego ou profanador, naquele sentido de restituição ao uso (como nos mostra Agamben), e tendo em vista o embate social tematizado no poema, parece estar direcionado ao “capitalismo como religião”, para resgatarmos a expressão de Walter Benjamin, retomada por Agamben na sequência do seu “Elogio da profanação” (*ibid.* p. 62).

Além da temática sacro-paródica, que transforma o reverente em irreverente, depreendem-se, ao longo do poema “O escaravelho de ouro”, símbolos ocultistas, como se pode verificar nos poemas “buena dicha” e “o hierofante”. Este último nos interessa, para além da temática ocultista, pelo fato de também ecoar textos matriciais. A figura do Hierofante, ou Sumo Sacerdote, que nos remete ao oráculo do tarô⁵⁴, aparece como personagem na obra dramática oswaldiana *A morta* (1937). Há, na verdade, para além do reaparecimento/poemificação da personagem, certa ressonância entre as duas obras:

Naquelas que são as duas grandes suítes líricas com que se encerra a trajetória de Oswald como poeta, o “Cântico dos cânticos para flauta e violão”, de 1942, e o “O escaravelho de ouro”, de 1946, assistiríamos, outra vez [como na peça *A Morta*], à encenação do desejo de, “através da análise, volta[r] à luz, e através da ação, chega[r] às barricadas”, mas também à constatação de que talvez só reste ao poeta – e isto talvez fique mais claro no segundo texto [o hierofante] – um canto soterrado, que não tem como dissolver sua quota de enigma e de inoperância. [...] Entre “solidões” e “multidões”, constrói-se – construiu-se – a voz do poeta. (STERZI, 2013, p. 181)

⁵⁴ O Papa/O Hierofante/O Sumo Sacerdote (arcano V) é um símbolo da autoridade religiosa e representa o estabelecimento da ordem e a apuração moral. Aparece na leitura das cartas como guia e conselheiro. Cf. <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/13460/1/PMGreiner.pdf>

A morta

Compromisso do Hierofante

O HIEROFANTE (*Surgindo na avant-scène, senta-se sobre a caixa do ponto.*) — Senhoras, senhores, eu sou um pedaço de personagem, perdido no teatro. Sou a moral. Antigamente a moralidade aparecia no fim das fábulas. Hoje ela precisa se destacar no princípio, a fim de que a polícia garanta o espetáculo. E se estiole o ríctus imperdoável das galerias. Permanecerei fiel aos meus propósitos até o fim da peça. E solidário com a vossa compreensão de classe. Coisas importantes nesta farsa ficam a cargo do cenário de que fazeis parte. Estamos nas ruínas misturadas de um mundo. Os personagens não são unidos quando isolados. Em ação são coletivos. Como nos terremotos de vosso próprio domicílio ou em mais vastas penitenciárias, assistireis o indivíduo em fatias e vê-lo-eis social ou telúrico. Vossa imaginação terá de quebrar tumultos para satisfazer as exigências da bilheteria. Nosso bando precatório é esfomeado e humano como uma trupe de Shakespeare. Precisa de vossa corte. Não vos retireis das cadeiras horrorizados com a vossa autópsia. Consolai-vos em ter dentro de vós um pequeno poeta e uma grande alma! Sede alinhados e cínicos quando atingirdes o fim de vosso próprio banquete desagradável. Como os loucos, nos comoveremos por vossas controvérsias. Vamos, começai!

[...]

O Urubu de Edgar passa ao fundo.

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Quem é esse passarinho?

O ATLETA COMPLETO — É O espírito da Árvore.

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Como é que se chama?

O HIEROFANTE — O Urubu de Edgar.

A SENHORA MINISTRA — Quem é mesmo o dono?

O HIEROFANTE — Um literato, Edgar Poe.

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Para que serve um bicho desses?

O HIEROFANTE — É quem fornece certidões de óbito.

[...]

o hierofante

Não há possibilidade de viver

Com essa gente

Nem com nenhuma gente

A desconfiança te cercará como um escudo

Pinta o escaravelho

De vermelho

E tinge os rumos da madrugada

Virão de longe as multidões suspirosas

Escutar o bezerro plangente

Ao contrastar o micro-poema à cena de abertura de *A morta*, podemos entreouvir o tom orientador daquela personagem na enunciação do poema. Entretanto, a voz deste não instaura uma persona-enunciativa diferente daquela dos outros micropoemas, ou seja, não há alteração, ou mesmo mescla enunciativa, entre o eu do poema e a personagem da peça. O apelo à crítica genética pode nos ajudar nesse sentido. Conforme nos mostra Gênese Andrade, na obra *Oswald de Andrade – Obra incompleta*, “o hierofante” é a sétima e definitiva opção de título para o micro-poema: Novena/ Avena/ Frauta rude/ Frauta selvagem/ Front selvagem/ Front/ O hierofante.

Nesse sentido, não se trataria, então, da (auto)apropriação de material matricial, senão, talvez, da associação entre um poema quase finalizado e uma obra/personagem cuja tônica/tom enunciativo se assemelhou àquele impresso no micropoema em construção. Pode-se pensar, ainda, que o autor reconheceu naquele eu enunciativo do seu poema a o arquétipo do hierofante, já mobilizado em outra obra. Curiosamente, na peça *A morta*, o poeta antropófago reproduz-devora outro animal icônico do bestiário do “literato” americano. Ali, o corvo fúnebre de Poe se transfigura, numa espécie de nota curta (do canto) paralela, em Urubu do Edgar.

2.1.2.1 De Chirico: canibalismo interartes

Imagens como “memorial do poeta” (CAMPOS, 1971) ou “poema-testamento” (CHALMERS, 2012) tornam-se chaves de leitura do longo poema oswaldiano. Poderíamos, ainda, compreender “O escaravelho de ouro” como, talvez, uma espécie de epitáfio melancolicamente criptografado ainda em vida. Vale ressaltar que essa imagem/temática do epitáfio dá título a dois dos seus poemas-fragmentos: “epitáfio nº. 1” e “epitáfio nº. 2”. Poderíamos, ainda, num devaneio crítico comparatista, compreendê-lo como um mapa cifrado, como no conto de Poe, para a escavação de um tesouro-desengano, composto de reluzente pessimismo filosófico.

Talvez, a pista central para se decifrar esse mapa-enigma esteja no micro-poema “páscoa de giorgio de chirico”, no qual Oswald reproduz-encrypta a obra *O enigma de um dia*⁵⁵ (1914) do pintor metafísico italiano Giorgio De Chirico (1888-1978). O quadro, vale lembrar, pertencia ao próprio poeta e fora adquirido em Paris no ano de 1924, como atesta o seguinte fragmento do seu livro de memórias:

Fito nas paredes do living espaçoso as minhas altivas bandeiras. São os quadros, as obras-primas da pintura moderna de que breve vou me desfazer. São os estandartes levantados na guerra que foi a minha vida. Um grande Chirico de 1914, da série *Piazze d'Italia*, onde se vê uma torre, um pequeno trem de ferro e dois homens minúsculos na solidão da praça onde se ergue uma estátua vestida de negro. É um dos quadros que criaram em Paris o Surrealismo. Chamam-no *L'Enigme d'une journée*. Há também, em azul, a obra-prima de Tarsila, *O sono*. (Andrade, 2002, p. 35)

Figura 1⁵⁶



Giorgio de Chirico. *O enigma de um dia*. 1914; óleo sobre tela, 83 x 130 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). São Paulo. SP

⁵⁵ Há uma imprecisão quanto ao título do quadro. Segundo Vera Chalmers, seu título correto é *O enigma de uma tarde de outono* (1911), ainda que apareça no catálogo de obras pertencentes ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) com o título de *O enigma de um dia*, datado de 1914; óleo sobre tela, 83 x 130 cm. Doação F. Matarazzo Sobrinho. A confusão se deu, provavelmente, pelo fato de haver outro quadro em que a mesma estátua afigurada no primeiro aparece de perfil: *O enigma de um dia*, datado de 1914; óleo sobre tela 185,5 x 139,7 cm. The Museum of Modern Art (MoMA), Nova York. Doação de James Thrall Soby. (Chalmers 2012, p. 89)

⁵⁶ <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16374>

Tarsila do Amaral, em crônica no Diário de S. Paulo datada de 22/03/1936, narra sua visita ao apartamento de De Chirico em 1928. Nela, reflete sobre o valor estético da obra do pintor italiano, enfocando, principalmente, as temáticas por ele mobilizadas na sua poética-pictórica (imagética):

A sua pintura é poesia, evocação do passado, majestade em ruínas de templos antigos, colunas derrocadas, estátuas mutiladas, carregadas de lembranças, fragmento de civilização onde arte e religião se fundem. As telas de Chirico de antigueria, descuidadas na parte técnica, rescendem essa poesia de arquitetura antiga, como perspectivas sugerindo miragens, sombras misteriosas projetadas pelo sol poente, espaço, nostalgia, além. Foi esse Chirico que surgiu no movimento surrealista. (AMARAL, 1936, p. 48)

O micro-poema “páscoa de giorgio de chirico” apresenta duas referências explícitas à obra de pintor italiano, a começar pelo seu título, no qual a palavra “páscoa” poderia ser interpretada como título de uma obra hipotética do pintor. Ecoam nesse signo, ainda, simbologias religiosas como “passagem” e “ressureição”. Já no corpo do micropoema, Oswald inscreve a mesma imagem, a da estátua do físico, que aparece em primeiro plano no quadro do pintor italiano. Trata-se do monumento ao físico Giovanni Battista Botero erigido na Piazza IV Marzo na cidade de Turim.

páscoa de giorgio de chirico

Quando te debruçares
Sobre a lívida ambiguidade
Nada será interrompido
Não estremecerá a estátua do físico
Nem a sacra estupidez
Nem a miragem
Nem a fraternidade ansiosa

Ninguém quis comprar o poeta

Note-se que o poeta modernista não apenas reproduz (pinta novamente com palavras) a estátua do físico no centro do fragmento (verso 4), como, ao se apropriar do tom melancólico do quadro, também reproduz-devora sua temática metafísica, no que poderíamos compreender como uma espécie de “écfrase da

devoração”. Vera Maria Chalmers (2012, p. 87), ao contrastar as duas obras, afirma que tanto o quadro quanto o poema-fragmento partilham um “sentimento mórbido de separação e de perda”. A solitária e melancólica estátua do físico no centro da praça se converte, no poema-fragmento, na estátua igualmente melancólica do poeta, em que Oswald criptografa sua experiência de ostracismo em imagem poética (Ninguém quis comprar o poeta).

Ademais, sustentamos que a estética surrealista parece vazar o quadro-fragmento ali inscrito e inundar o resto do poema. Note-se que aquilo que Tarsila reconhece na imagética do pintor italiano, “evocação do passado” e “fragmento de civilização onde arte e religião se fundem”, parece também se presentificar enquanto a temática e o tom no longo poema oswaldiano.

Poderíamos, ainda, compreender a centralidade desse poema-fragmento para se desvendar “O escaravelho de ouro”, enquanto poema-enigma, como aquela ocupada pela estátua no quadro de De Chirico. No sentido de que é nesse micropoema que Oswald encripta o biografema, implicando-se e centralizando-se no longo poema, do mesmo modo como a estátua do físico está centralizada no quadro. Os demais poemas-fragmentos em “O escaravelho de ouro”, nesse sentido, atuam como auxílios composicionais, no poema-pintura, à imagem da estátua do poeta ali centralizada, assim como as construções arquitetônicas, o trem e as silhuetas humanas ao longe, no quadro do pintor italiano auxiliam na composição do sentimento de solidão mórbida que se imprime à estátua do físico. Note-se, pois, como os dois últimos poemas-fragmentos atuam nesse sentido:

epitáfio nº. 2

Não terás os carros dos triunfadores
Nem choros de escravos
Porque quiseste libertar os homens
Estacará diante de ti
A máscara da negação
Lutarás com a vida face a face
Sem subterfúgios nem dolo
E ficará o eco da tua queda

plebiscito

Venceu o sistema de Babilônia
E o garção de costeleta

Segundo Chalmers, o longo poema “pode ser lido como um ‘Processo surrealista’ do patriarcado e do messianismo de acordo com a tese do matriarcado exposta no *Manifesto Antropófago* de 1928”. Ainda na leitura crítica da pesquisadora, a reelaboração/expansão daqueles conceitos, que se deu na tese *A crise da filosofia Messiânica* (1950), teria sido “gerada” no poema “O escaravelho de ouro” (*ibid.* p. 101):

O legado do poema “O escaravelho de ouro” é a criação mitopoética, fruto da ansiedade ancestral, resultado de um rompimento ambíguo com o sobrenatural. Mas que implica, de acordo com Benedito Nunes, a ideia do “reconhecimento agônico ou agonal de Deus, o elemento teológico irreduzível da concepção oswaldiana, elaborada na fase de maior e de quase exclusivo interesse do poeta pela filosofia”. O poema “O escaravelho de ouro” é um amuleto fúnebre, um objeto “surrealista”, premonitório de acontecimentos futuros, como *O enigma de um dia*, de De Chirico, uma obra em negro, destinada a dar à luz uma obra nova, como na pintura metafísica de De Chirico, ou a transformar a personalidade literária de Oswald de Andrade no filósofo de *A crise da Filosofia Messiânica*. (*ibid.* p. 103)

Tal constatação nos interessa, sobretudo, porque sustentamos, na presente tese, que a poética *Pau Brasi* teria “gerado”, para usarmos o termo de Chalmers, uma episteme antropofágica. Nos nossos termos, conforme se verá na última subseção deste capítulo, sustentaremos que sua *poiesis* Pau-Brasil se recodifica em episteme/pensamento filosófico antropofágico.

Retornando à reprodução-devoração interartes operada por Oswald, especificamente no domínio dos signos plásticos, ou seja, a transmutação de pinturas em linguagem poética, é preciso destacar que esta pode ser verificada já na sua obra poética de estreia, *Pau Brasil*. No seu artigo “Tarsila e Oswald na sábia preguiça solar”, Jorge Schwartz reconhece, no poema “atelier”, inserido na seção “Postes da Light” em *Pau Brasil*, temáticas e geometrias da imagética de Tarsila do Amaral.

Segundo Schwartz (2013, p. 24), os versos “Locomotivas e bichos nacionais/ Geometrizam as atmosferas nítidas” podem ser relacionados à “flora e a fauna brasileiras [que] surgem no bestiário naíf” da pintura de Tarsila, observadas, por exemplo, nas obras *Morro da Favela* (1924)⁵⁷, *A Cuca* (1924), *Vendedor de frutas* (1925) e *A família* (1925). Thiago Virava (2018, p. 408), ao expandir a leitura de Schwartz, relaciona, ainda, a última estrofe às pinturas *E.F.C.B* (1924) e *São Paulo (Gazo)* (1924):

Atelier

Caipirinha vestida por Poiret
A preguiça paulista reside nos teus olhos
Que não viram Paris nem Piccadilíy
Nem as exclamações dos homens
Em Sevilha
À tua passagem entre brincos

Locomotivas e bichos nacionais
Geometrizam as atmosferas nítidas
Congonhas descora sob o pálio
Das procissões de Minas

A verdura no azul klaxon
Cortada
Sobre a poeira vermelha

Arranha-céus
Fordes
Viadutos
Um cheiro de café
No silêncio emoldurado

⁵⁷ Há oito manuscritos do poema “atelier”; nas três primeiras versões, o verso “Morro da Favela” da início ao poema. Cf. ANDRADE, 2021, pp. 81-93, para facsímiles dos manuscritos com notas genéticas da pesquisadora Gênese de Andrade.

Figura 2⁵⁸



Tarsila do Amaral. *Morro da Favela*. 1924. Óleo sobre tela. 65.5 x 76 cm. Coleção Hecilda e Sergio Fadel. Rio de Janeiro. RJ

Figura 3



Tarsila do Amaral. *A Cuca*. 1924. Óleo sobre tela. 73 x 100 cm. Musée de Genoble. Genoble. França

⁵⁸ Nesta subseção, todas as imagens de obras da pintora Tarsila do Amaral foram obtidas do site oficial da artista: <https://tarsiladoamaral.com.br/obras/>

Figura 4



Tarsila do Amaral. *Vendedor de Frutas*. 1925. Óleo sobre tela. 108 x 84 cm. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, RJ

Figura 5



Tarsila do Amaral. *A Família*. 1925. Óleo sobre tela. 79 x 101,5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Madrid. Espanha

Figura 6



Tarsila do Amaral. *São Paulo (GAZO)*. 1924. Óleo sobre tela. 50 x 60 cm. Coleção Particular. São Paulo. SP

Figura 7



Tarsila do Amaral. *E.F.C.B.* 1924. Óleo sobre tela. 142 x 127 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo. SP

Ainda que apareça nos manuscritos, como nos mostra Maria Eugênia Boaventura (*apud*. Virava 2018, p. 409), a reprodução-devoração da obra *A negra* (1923) não chegou a compor a versão final do poema.

*A emoção
Desta negra gigante
Polda
Lustrosa
Como uma bola de bilhar*

Figura 8



Tarsila do Amaral. *A Negra*. 1923. Óleo sobre tela. 100x80cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo. SP

A relação interartística da poesia oswaldiana se mostra amplamente reconhecida na sua fortuna crítica. Nas palavras de Mário da Silva Brito (1971, p. 02) para a folha de rosto de *Obras completas: Oswald de Andrade*, o poeta antropófago constrói “seus poemas-minuto — ou micropoemas, ou minipoemas — à base de uma técnica de montagem, haurida de seus contatos com as artes plásticas e o cinema, o poeta modifica a estrutura da poesia até então utilizada — e utilizada até mesmo pelos inovadores vindos de 1922”.

Ressalta-se que, para além dessa apropriação, ou transmutação de preceitos plástico-sintáticos de sistemas sígnicos distintos, como o cinema e as artes plásticas (a exemplo da sua incorporação de uma estética pictórica cubista ao compor seu poema “ditirambo”, conforme nos mostra Haroldo de Campos⁵⁹), Oswald também mobiliza, nas suas obras, a transmutação de pinturas específicas para o domínio sígnico da linguagem poética, numa espécie de écfrase-devoração.

2.2 Traduzir-Devorar

Apesar de não ter feito da tradução um ofício, Oswald teve uma experiência, como veremos, bastante singular como tradutor. Participou, junto a outros poetas, do projeto de tradução de poemas do escritor e crítico chileno Arturo Torres-Rioseco (1897-1971) em meados da década de 1940. Patrocinado pela Fundação Rockefeller, Rioseco, que era professor de Literatura Latino-Americana na Universidade da Califórnia (UC-Berkeley), esteve no Brasil pelo período de um ano, a fim de preparar uma seleção de clássicos brasileiros que se publicaria em inglês. Sobre a visita que ainda se daria, Oswald escreve para o jornal *Correio da Manhã* em 7 maio de 1944 o seguinte texto:

Manda-nos para estudar a nossa literatura e anunciá-la um crítico. É o intelectual chileno Arturo Torres Rioseco que há muitos anos reside, atua e leciona na Califórnia. Acresce que Rioseco vem permanecer entre nós um ano. [...] Suas relações já estão travadas com os nossos poetas e romancistas. E mesmo a sua obra já é conhecida. Alguns dos seus poemas vão ser agora traduzidos por um grupo nacional, do qual participo ao lado de Carlos Drummond de Andrade, de Cecília Meirelles e de outros. (ANDRADE, 2007a, p. 141)

⁵⁹ Na elaboração de Haroldo de Campos sobre os mecanismos de composição do poema “ditirambo”: [...] o real transposto em imagens é, ademais, reordenado por nexos imprevistos, pelo mesmo processo de singularização com que, num quadro cubista, uma figura reduzida ao detalhe ampliado de um olho é avizinhada de uma carta de baralho ou do bojo de uma guitarra. Uma coisa toma o lugar sintático da outra, o efeito é tomado pela causa eficiente, a parte pelo todo etc. (CAMPOS, 1971, p. 43)

O projeto mencionado por Oswald se concretizou no livro *Arturo Torres-Rioseco: Poesias*, publicado pela editora Globo em 1945. Além dos dois poetas mencionados por Oswald, o volume traz traduções de Ana Amélia Queiroz Carneiro de Mendonça, Aurélio Buarque de Holanda, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Marques Rebelo, Murilo Mendes e Vinícius de Moraes. Conta também com a introdução da poeta chilena Gabriela Mistral.

Oswald parece ter sido um dos idealizadores desse projeto de tradução. A análise da correspondência enviada por Torres Rioseco ao autor antes da publicação do livro revelará que o escritor chileno se mostrava bastante entusiasmado com o projeto. A leitura nos leva a supor que Rioseco confiara a Oswald a tradução de seus poemas ou a distribuição dos originais a grupo de poetas-tradutores:

Mi querido amigo:

Infinitas gracias por el artículo sobre mi persona y gracias por la promesa de traducir esos poemas. El caso es que yo debo entregar los originales de este libro dentro de dos semanas, de manera que le ruego me mande dentro de ese tiempo, aunque fuera uno de los poemas traducidos.⁶⁰

Em outra carta datada de 8 de julho do mesmo ano, Torres-Rioseco pede a Oswald que lhe envie as traduções com urgência:

[...] Quiero decirle que mi Antología ya va a la imprenta esta semana. Mándeme hoy mismo las traducciones, pues es indispensable que ud. aparezca en este libro. Mándeme también datos biográficos suyos para un ensayo que haré sobre su labor literario. (Grifos do poeta)⁶¹

Antes de nos debruçarmos sobre a tradução proposta por Oswald, a fim de verificar sua experiência como tradutor, faremos uma breve análise da introdução ao volume, realizada pela poeta chilena Gabriela Mistral, no intuito de

⁶⁰ Carta depositada no acervo de Oswald de Andrade no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE) que fica no Instituto de Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Campinas. Código de referência: BR UNICAMP IEL/CEDAE OA 02 2 00300

⁶¹ Carta depositada no acervo de Oswald de Andrade no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE) que fica no Instituto de Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Campinas. Código de referência: BR UNICAMP IEL/CEDAE OA 02 2 00303

compreender mais a fundo o projeto literário da publicação em questão e tentar entrever a concepção de tradução vigente no Brasil naquele período. Por óbvio, a apreciação dessa introdução, de forma isolada, não nos dará um panorama preciso da concepção do ato tradutório, haja vista que enfoca um projeto tradutório particular: a tradução de apenas uma poética criadora entre um par de línguas específico. Ainda assim, como veremos, interessa-nos analisar esse paratexto, uma vez que a experiência tradutória de Oswald parece destoar das considerações da poeta chilena.

Na sua introdução ao volume, Gabriela Mistral faz uma breve apresentação de Rioseco, reflete sobre o valor literário de sua poesia e ressalta a importância do seu trabalho como crítico e acadêmico. No que concerne o projeto tradutório empreendido pelos poetas brasileiros, Mistral avalia positivamente o seu resultado. A escritora reflete, ainda, sobre a necessidade de se pensar criteriosamente a tradução de obras estrangeiras e tece críticas àqueles tradutores desavisados quanto às implicações e complexidades do ato tradutório. Reconhece, em contrapartida, o amadurecimento no Brasil do que ela chama de técnica de tradução. Abaixo, citaremos, na íntegra, a parte da sua introdução que concerne o projeto tradutório e seus resultados:

CONSUMADA CORTESIA – Os poetas do Rio de Janeiro procuraram, por sua vez, uma forma quase mediterrânea, pela graça do intercâmbio, de exprimir sua estima e sua gratidão por este hóspede, mais irmão que visitante. Onze deles traduziram os poemas deste livro, *pondo no “gayo trabalho” sua técnica de gente experimentada na frágua da tradução.*

Uma das maiores desventuras de que padece hoje a obra estrangeira é a tradução de principiantes e dos imprudentes, espécie de Carnaval em que eles se dão por isentos das leis do tráfego e das regras da dança. A libertação é completa, porque dos autores, uns estão mortos, e outros vivem, mas a dois mil quilômetros de distância, e porque falta também a polícia gremial para atalhar essa euforia editorial e destruidora. As bacanais costumam inflamar e dobrar o decoro dos que a elas não concorrem. E como os tradutores de Torres-Rioseco são pessoas do mais subido pundonor poético, quiseram realizar um trabalho de qualidade apurada, que signifique um “recorderis” para os atrevidos.

A dádiva é valiosa, sob sua forma leve: *este caderno carreia, do Pacífico à Guanabara, uns poemas dignos de expansão, dando, além disso, testemunho de uma técnica de tradução que amadureceu no Brasil, pela mão de vários Mestres.*

O transporte ou trasladação será sempre arriscado. O lugar-comum de que a tradução da poesia espanhola para o português é coisa insignificante provém ou de superficialidade ou de ignorância. A tradução dentro das cinco línguas românicas (incluindo a romena) sofre deturpações que se veem até num rápido cotejo; mas o transporte entre dois dialetos saídos da mesma língua – do catalão ao provençal ou do genovês ao siciliano – mesmo esse passo mínimo *deixa deformações visíveis*. Um colombiano comentaria o fato com sua linda afirmação de que “la lengua es muy señora”.

Neste caderno trabalharam virtudes egrégias no artesanato: – o desejo de bem fazer por mais honrar; o acatamento do ritmo externo e ao interno – às vezes os dois - ; um espírito de juventude que não seca e nem gela os versos, antes lhes dá permeabilidade e lhes preserva a temperatura; o domínio dos demônios a que chamamos palavras (Luzbéis enegrecidos por muito pecar) e Dona-Lealdade-ao-Texto-Alheio – criança que nos confiam para que a façamos passar o rio perigoso, isto é, o limite.

Isto e muito mais veem, e altamente apreciam e agradecem pela minha boca os chilenos do Brasil. (MISTRAL, 1945 pp. XVIII-XIX) (nossa ênfase)

Não está claro quais seriam, naquele contexto, “as leis do tráfego e regras da dança” e a quais desventuras/imprudências tradutórias estariam sujeitas as obras estrangeiras quando transpostas por “principiantes”. A escolha semântica da poeta, entretanto, “espécie de Carnaval”, “a libertação é completa” “um ‘recordeis’ para os atrevidos”, parece revelar uma ideia de cometimento, ou mesmo manutenção da “Dona-Lealdade-ao-Texto-Alheio”. Note-se, ainda, que, segundo Mistral, o amadurecimento da técnica de tradução no Brasil deve ser creditado à “mão de vários Mestres”. Integrariam esse grupo de mestres os onze poetas-tradutores da obra apresentada?

Para a poeta, o grupo teria colocado “no ‘gayo trabalho’ sua técnica de gente experimentada na frágua da tradução”. Entretanto, em verdade, entre os poetas-tradutores que contribuíram para o projeto, muitos possuíam ainda pouca ou nenhuma experiência, como é o caso de Oswald, como tradutores de poesia⁶². Outra imprecisão estaria no fato de a poeta se referir aos tradutores como “os poetas do Rio de Janeiro”, desconsiderando a procedência de Oswald e Mário de Andrade.

⁶² No caso específico de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, cf. *Poesia Traduzida: Carlos Drummond de Andrade*. (ANDRADE, 2011, p. 8-10).

Curiosamente, ao afirmar que a coletânea traduzida “carreia, do Pacífico à Guanabara, uns poemas dignos de expansão”, a ambiguidade contida no signo “expansão” revela-se muito apropriada para se analisar os procedimentos tradutórios mobilizados pelo poeta antropófago, como veremos no cotejo entre a tradução-devoração oswaldiana e o poema fonte, mais adiante.

Publicado há aproximadamente dezesseis anos após o *Manifesto Antropófago* e pelo fato de ter tido como tradutores escritores atuantes na vanguarda modernista, talvez o livro *Arturo Torres-Rioseco: Poesias* possa parecer o perfeito ensaio ritual daquilo que, posteriormente, tentaríamos caracterizar como uma práxis tradutória antropofágica. Tal vislumbre requer extrema cautela, uma vez que a concepção de tradução como um processo intrincado, que relaciona sistemas não apenas linguísticos, mas culturais, ainda não teria sido problematizada no Brasil até a década de 1970. Oswald, entretanto, mais uma vez, parece inserir-se à frente de seu tempo ao se reservar o direito de traduzir-devorar o poema de Rioseco em língua portuguesa.

Outro aspecto que nos permite refletir a respeito do paradigma de tradução recorrente à época é o fato de que o livro não apresenta os poemas originais em língua espanhola. Aliás, vale mencionar que à época não era comum fazer-se publicações bilíngues, o que também coincide com o fato de os estudos da tradução serem no Brasil ainda praticamente inexistentes. Estando o projeto, portanto, exclusivamente focado na divulgação da poesia de Arturo Torres-Rioseco, e não na problematização da prática tradutória dos poetas brasileiros.

Apresentaremos, a seguir, o poema original e sua tradução proposta por Oswald de Andrade. É preciso esclarecer a dificuldade de se definir, de modo preciso, os contornos de sua poética do traduzir pautando-se apenas na observação do produto dessa poética, haja vista que Oswald não produziu paratexto ou mesmo refletiu sobre essa sua experiência tradutória. Outro agravante está no fato de que a produção tradutória oswaldiana *stricto senso*, até onde temos registro, restringe-se a esse único poema.

Tendo como temática a recordação, o poema “Hechos pasados”, de Arturo Torres-Rioseco, revela a caótica evocação de memórias gravadas no inconsciente do eu do poema, na tentativa de sobrepor os tempos presente e passado. Nele, percebemos um recobrimento de memórias que se historicizam mesclando-se a episódios e invenções da modernidade, desde a infância à vida adulta. A fim de contextualizarmos a recepção desse poema na sua língua de produção, traremos a seguir uma crítica e esse corpo textual realizada pelo poeta e crítico literário paraguaio Hugo Rodríguez-Alcalá (1917-2007):

En el poema "Hechos pasados" Torres-Rioseco hace una evocación de sucesos como de pesadilla que reaparecen en su mente en una pululación caótica. Este, como algunos otros poemas de *Cautiverio* es acaso un experimento o ejercicio en que busca formas de expresión acorde con el espíritu de la poesía de vanguardia. [...] Poesía aluvial es esta, que arrastra sobre el fondo del subconsciente una carga pesada de detritos de lo que ha sido vivida experiencia un día y hoy retorna en visión sórdida y deprimente. [...] Resulta, pues, que ese mundo de desintegración que por un momento llenó la mente del poeta no fue nada más que el pasajero predominio de los aspectos sórdidos de la existencia, en una visión, la suya, en que lo bello y lo feo, lo alegre y lo triste, lo noble y lo bajo se necesitan para abarcar el sentido integral de la realidad. (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 1957, p. 158)

Embora não tenha sido um tradutor atuante, Oswald, como poderemos verificar, oferece-nos uma tradução nada “principiante”. Valeu-se de diferentes técnicas ao traduzir e, a sua proposta, ainda que literal em alguns versos, não se guiou tão somente pela literalidade, a despeito da proximidade linguística entre os dois idiomas. Como veremos, Oswald parece produzir dois movimentos na sua tradução: ora expande as memórias apresentadas no texto original ora insere novas memórias totalmente alheias ao texto de partida devorado.

Para facilitar percepção do leitor, destacamos em itálico tanto os versos apagados pelo tradutor no poema de partida, como as expansões ou inserções realizadas por Oswald no texto reescrito. Ademais, marcamos com espaços vazios no texto original os momentos em que há essas expansões ou inserções. (enxertos de novas memórias). A simples contagem de versos do poema original, em contraste com a tradução oswaldiana, revela a inserção de trinta e três novos versos no poema traduzido e o apagamento ou transformação de três versos do poema de partida.

2.2.1 Taí: é e não é uma tradução

Hechos pasados

1 Pedazos amarillos de recuerdos y tierra,
2 de musgos palpitantes, deshechos o viriles
3 como tallos de apio, jugosos, con la rica
4 savia fuerte y sabrosa de pulpas vegetales.
5 Pasan por mi cerebro viejas películas, con hombres
6 vestidos de payasos y con gestos mecánicos,
7 y mujeres de alambre con zapatos plumizos
8 pasan sobre mi fiebre, pasan en mis insomnios.

9 Murallas carcomidas de lluvia en las que quedan
10 las lentas acrobacias de los caracoles, caballos
[de carrera]
11 dormidos en la greda de los caminos,
12 envueltos en las mantas duras de sus conchas
13 en las que quedan anuncios de circos y de ferias,
14 o de esas píldoras para robustecer los senos
15 de las mujeres estériles olvidadas por San Antonio
[y por el diablo]

16 Piedras de las aceras lavadas por la lluvia,
17 entre las cuales crecen hojas de yuyo o trébol,

18 hojas dentadas, estrelladas, mordidas por el pico
[de los jilgueros,]
19 de los jilgueros puros como la Virgen y olorosos a
[alpiste,]
20 en las tardes de primavera con sensualidad y frenesí.
21 Alpiste derramado en jaulas de canarios
22 con olor familiar a lana, a sudor, a flores y a trenzas,
23 semilla rubia y brillante, migas de pan y un salero
24 con agua recién sacada de la noria.

Canto do passado

Pedaços amarelos de recordações,
terra onde musgos palpitam desfeitos e viris
com talos suculentos da rica seiva saborosa
das polpas vegetais.
Passam por minha mente velhas películas com
[homens,]
homens mal vestidos, sem nervos, com
[gestos mecânicos]
Chaplins que são o encanto das crianças de flor das
[amas]
que pintam as unhas aos domingos
para passear com o noivo sem serem molestadas pelo
[filho do patrão.]
Chaplins que são o encanto das crianças de flor no
[cabelo,]
dos meninos de calça curta e dos guardas bigodudos.

Passam por minha mente muros carcomidos pela chuva
onde permanecem as lentas marchas das lesmas,
[cavalos de lentos páreos]
envoltos nas mantas duras de seus caramujos.
Muros onde ficam anúncios de circos e de estações de
[férias,]
e dessas pílulas caras às donzelas,
às estéreis donzelas esquecidas por Santo Antônio,
por Santo Antônio e pelo Diabo.
Ali figurou uma vez Pavlova,
mas com o tempo perdeu o nariz e uma perna
e naturalmente assim não podia dançar mais.
Recordações das pedras das calçadas lavadas pela
[chuva]
entre um saleiro e migalhas de pão com água
miúdas espadas de fresca beleza para os olhos infantis.

Folhas dentadas, estrelladas, mordidas por canários,
por canários puros como a Virgem, cheirando alpiste,
pondo sensibilidade e frenesi nas tardes de primavera.
O alpiste derramado nas gaiolas
com cheiro familiar de lâ, de suor, de flores e de tranças,
entre um saleiro e migalhas de pão com água tirada
[do poço.]

*Ó pássaros do monte, desfeitos na neblina fria,
fria de mil esquecimentos, entre nuvens e viagens,
companheiros ardentes de meu heroísmo grisalho,
companheiros ardentes que só permanecem agora no
[meu canto.]*

25 Torres de igreja, pardas torres de incienso y noche,
26 curas que son cipreses o puntos de exclamación,
27 sombras destructoras de besos, de carcajadas y de sol,
28 asesinas de gargantas cantoras y de pulmones rojos,
29 contrarias a los veinte años de fuego
30 o al choque de los besos como espadas de seda.

31 Pasan trenes oblicuos devorando distancias,
32 embistiendo con cuernos de hierro nubes de luto,
33 hacia horizontes tranquilos o en tormenta,
34 trenes muertos hace años en abismos y túneles.

35 O buques en océanos de grasa, hediondos
36 a pescado, a pintura, a cocina y a tedio,
37 fantasmas en las noches sudorosas del Trópico,
38 ebrios de luna, de whisky, de mujeres y póker;

39 o aeroplanos de alas largas que se abren
40 con heroísmo sobre puentes de niebla
41 en torres irreales, coronadas de muerte,
42 cortando con sus hélices invisibles obstáculos,
43 bramando hacia las tierras del asombro y del oro.

Torres de igreja, pardas torres de incenso e de noite.
Padres que são ciprestes em *cemitérios brancos*,
padres que são navalhas metidas na vida
cortando gargalhadas, alegrias e beijos
e gargantas cantoras e corações vermelhos,
inimigos do fogo, do sangue e do canto,
fantasmas da morte trepados em minha vida.
Passam trens oblíquos devorando distâncias,
investindo com cornos de ferro nuvens de luto
na direção de tranquilidades e tormentas.
Trens quebrados contra montanhas
Em abismos e túneis.

Ó navios dos oceanos de graxa,
fedendo a peixe, a tinta, a cozinha e a tédio.
Morcegos enormes nas noites dos trópicos
ébrios de lua e de uísque de mulheres faiscantes
*casadas com homens barrigudos,
sempre prontas a dormir com o capitão
e com o jovem secretário da Embaixada Búlgara.*
*Pobres navios afundados depois
numa guerra distante e sem sentido.*

Ó aeroplanos de asas largas que se abrem
com heroísmo sobre pontes de neblina
em terras irreais, coroadas de morte,
cortando obstáculos com suas hélices invencíveis
Rugindo na direção das terras do assombro e do
[pânico.]

*Enquanto cantam os motores e as brisas
A morte vai sentada vigiando o piloto,
fazendo-lhe cócegas por detrás da orelha,
fingindo ser sua noiva de boca pintada
ou a menina trepada em seus joelhos.*

*Recordações de mulheres puras,
lírios gelados sob cobertas fáceis,
bocas rubras de beijos precipitados e escuros,
entregues “porque sim” numa tarde de domingo,
mulheres que depois choravam a perda da virgindade
tirada por um viajante como uma casca de fruto.
Ó mulheres impossíveis, de décimo andar,
com anel de compromisso, perdidas para o mundo!
Mulheres belas e jovens, cujos nomes lemos
debaixo duma cruz nas folhas dos jornais.*

Note-se, entre os versos 6-9, que Oswald insere, na sua tradução-devoração, novas memórias-imagens estranhas ao poema original, “amas de unhas pintadas, meninos de calças curtas, e guardas bigodudos”. Pode-se cogitar que sua inserção teria como intenção criar memórias mais próximas ou significativas para o leitor brasileiro, tendo em vista que o eu do poema se dilui numa espécie de coletividade, representando não apenas o escritor, mas historicizando uma geração. Ainda ali, ao traduzir “hombres vestidos de payasos y con gestos mecánicos”, Oswald explicita uma referência a Chaplin e expande a memória suscitada por essa referência.

Note-se o apagamento do verso “y mujeres de alambre con zapatos plomizos” (mulheres de arame com sapatos de chumbo), referência que parece estar ligada também aos filmes que passam pela mente do eu do poema. Talvez, pelo fato de essa referência, surgida logo nos primeiros versos do texto de partida, não ser facilmente compreendida/compartilhada pela comunidade de leitores brasileira, Oswald deparara-se com uma bifurcação no caminho da sua tradução – traduzir a língua ou o que faz essa língua no texto de partida? – e, nesse sentido, opta por reconstruir a poética do original, libertando-se, em certa medida, da língua. O verso seguinte, “pasan sobre mi fiebre, pasan en mis insomnios” (passam por minha febre, passam pelas minhas insônias), por sua vez, parece ter sido suprimido para dar lugar às novas memórias-imagens.

Entre os versos 15-16, Oswald embute outra memória que não consta do poema original. Trata-se da referência à bailarina russa Anna Pavlova, bastante famosa no Brasil em decorrência das suas apresentações nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro na década de 1920. Na memória inserida, a bailarina teria perdido a perna e o nariz (Ali figurou uma vez Pavlova,/ mas com o tempo perdeu o nariz e uma perna/ e naturalmente assim não podia dançar mais), fatos que não procedem. Esta é, portanto, uma memória inventada que insere simultaneamente uma imagem cômica e melancólica no texto traduzido⁶³.

⁶³ Estudiosos da obra oswaldiana e apreciadores da arte de Tarsila do Amaral poderiam, num devaneio poético-pictórico, associar essa inserção ao quadro *A boneca* (1928), da pintora brasileira.

Como pode ser observado, entre os versos 21-24, Oswald traduz a memória apresentada no poema original e, a partir de um elemento dessa memória, “canario/pássaro”, o tradutor insere em sua versão uma imagem que parece referir-se a outra lembrança, que não constava no poema de partida. A própria tradução não literal do título do poema “Canto do passado”, que implica uma leitura mais melancólica do texto, será reforçada no verso introduzido por Oswald, “companheiros ardentes que só permanecem agora no meu canto”. Poderíamos interpretar os novos versos inseridos como resquícios da memória pessoal de Oswald, vislumbrando nas imagens inseridas uma referência ao período do modernismo que, já em meados da década de 1940, havia perdido sua impulsão, ou mesmo uma referência à ruptura dos laços de amizade entre Oswald e parte daqueles vanguardistas.

Já entre os versos 25-30, Oswald mantém a memória apresentada no texto original, mas reorganiza as imagens contidas nessa memória, dando-lhes um tom mais soturno: “ciprestes em cemitérios brancos” e “fantasmas da morte trepados em minha vida”. Nesse movimento, Oswald parece intensificar na tradução o sentimento de repressão conferido à religião.

Ao traduzir o verso 38, Oswald opta por apagar a memória-imagem sobre o jogo de poker inscrita no original, muito provavelmente porque a prática desse jogo não era difundida no contexto brasileiro daquela época. Pelo fato de ter-se utilizado da técnica do apagamento, Oswald parece ter decidido, então, expandir a memória-imagem subsequente, “mujeres”, que na tradução de Oswald é acrescida pelo adjetivo “faiscantes” e expandida, “casadas com homens barrigudos/ sempre prontas a dormir com o capitão/ e com o jovem secretário da Embaixada Búlgara”. Parecendo emergir este último verso, dada sua riqueza de detalhes, possivelmente como uma informação/boato difundido entre seus contemporâneos.

Logo na sequência, podemos observar outra inserção imagética: “pobres navios afundados depois/ numa guerra distante e sem sentido”, trata-se de uma referência à guerra, possivelmente à II Guerra Mundial, “guerra distante”, ainda

em curso na data da tradução. Essa referência, vale lembrar, também é estranha ao poema de partida. Note-se, ainda, que, a inserção de Oswald estabelece uma conexão com a memória-imagem inscrita no poema original “navios”, conexão estabelecida pelo marcador temporal, “depois”. Oswald realiza, portanto, dois movimentos, a expansão e a inserção, fazendo-os de modo simultâneo.

A partir da tradução do verso 43, verifica-se a maior expansão/inserção realizada pelo tradutor-devorador. Oswald embute um total de onze novos versos totalmente estranhos ao poema original. Ao expandir a imagem dos “aeroplanos”, que também parecem evocar o contexto da guerra, o tradutor-devorador insere imagens eroticamente perturbadoras e mórbidas: “Enquanto cantam os motores e as brisas/ A morte vai sentada vigiando o piloto,/ fazendo-lhe cócegas por detrás da orelha,/ fingindo ser sua noiva de boca pintada/ ou a menina trepada em seus joelhos”. Na sequência, Oswald multiplica as memórias-eróticas que, de certo modo, ainda condensam frieza e morbidez, enfocando a vulnerabilidade imposta à figura feminina no contexto de uma sociedade moderna patriarcal.

Nesse ponto, vale destacar que, diferentemente do poema original, em que não há a divisão dos versos em estrofes, Oswald opta por agrupar os versos da sua tradução-devoração em estrofes. Os versos mórbidos-eróticos analisados anteriormente, por exemplo, delimitam-se a uma estrofe específica, e é nessa estrofe que o tradutor mais se distancia, devorando-expandindo, assim, o corpo poético matricial.

Esse descolamento temático do texto matricial, entretanto, não se restringe a essa estrofe. Note-se que a figura feminina, trazida de modo mais discreto por Rioseco, parece ganhar destaque nas expansões/inserções oswaldianas no poema traduzido. Já na primeira expansão, Oswald traz a figura das “amas que pintam as unhas aos domingos”, na metade do poema traz a figura da mulher casada e infiel, e dedica ainda toda uma estrofe, na sua última inserção, a diversas figuras femininas (virgens, noivas, e mulheres mortas).

Por fim, Oswald apaga a referência ao poeta americano Mark Twain e a seu conto “The celebrated jumping frog of Calaveras County” (1865): “como la rana de Mark Twain andan las ranas que hemos visto” (verso 49). Aqui, podemos pensar que, a Oswald, não lhe tenha parecido um procedimento desejável, mobilizar aquilo que Else Vieira classificou como movimento de “apropriação simultânea dos textos da cultura originária e dos textos da cultura receptora, fazendo com que o texto traduzido passe a configurar um espaço plurivocal e pluricultural” (1992, p. 6), a exemplo da rasura tradutória haroldiana no *Fausto*, em que o tradutor enxerta um trecho de *Morte e Vida Severina* ao traduzir a passagem de *Hamlet* presente no texto goethiano. Ao inserir a sua voz, entretanto, não simplesmente tradutória, mas devoradora-autoral, Oswald também parece criar um espaço “plurivocal e pluricultural”.

As inserções de Oswald ao traduzir o poema podem ser compreendidas como uma tentativa de aproximação do texto que reescreve ao contexto para o qual reescreve. Apoiando-se nessa necessidade de se aproximar texto e contexto é que Oswald teria então se permitido um certo desprendimento do poema original. Haveria, pois, uma espécie de ajustamento, que se dá pela apropriação da poética criadora do texto de partida e pela reativação dessa poética de modo a operar uma familiarização das referências, ou mesmo criar outras referências. Na lógica oswaldiana da apropriação que guia nosso exercício crítico, haveria, nesse sentido, uma inversão: devoração-reprodução. Devora-se primeiro a poética criadora, da qual resulta o original, para depois se reproduzir, não do texto, mas os recursos mobilizados por aquela poética criadora já canibalizada. Reprodução em outra língua de uma poética.

Em se tratando de Oswald de Andrade, entretanto, essa não parece ser a única explicação plausível. Supomos haver, também, incorporação deliberada de biografema. Ainda assim, a técnica de criação seria a mesma. A poética do criar de Rioseco teria instigado a poética do traduzir oswaldiana a devorá-la/expandi-la. Nessa lógica, pergunta-se: qual seria, então, a poética devoradora por excelência nesse encontro ritual, aquela do criar ou do traduzir?

Não há dúvida de que Oswald tenha atuado no que poderíamos chamar de expansão criativa do poema original por meio da apropriação do seu dispositivo de criação. A crítica de tradução contemporânea certamente atribuiria ao resultado de sua experiência tradutória o título de adaptação, recriação ou mesmo transcrição – como aquela teorizada por Haroldo de Campos. Para além da justeza de tais designações, vale lembrar que a tradução proposta por Oswald teve o aval do próprio Arturo Torres-Rioseco e integrou uma antologia de poemas ditos traduzidos, ao lado de outras traduções bastante literais, ou não tão criativas⁶⁴.

Não seria apropriado afirmar, portanto, que Oswald pautou-se por um sentimento de radicalidade extrema na sua tradução-devoração. Ademais, o poema original foi traduzido na sua totalidade, havendo poucos apagamentos, que poderiam ser explicados pelo não reconhecimento das imagens/referências apagadas pela comunidade leitora brasileira. Na sua tradução, Oswald conserva a temática da proposta de partida, consegue reconstruir a maioria das imagens e faz passar, ainda que transformado, o estilo do poeta chileno. Nesse sentido, poderíamos afirmar que a tradução oswaldiana adere ao poema original. Taí: é e não é uma tradução.

Se considerarmos o desprendimento oswaldiano ao traduzir como um movimento que atua na dessacralização e visa a apropriação tanto da temática como de mecanismos de criação do texto matricial, movimento que parece mimetizar aquele mesmo embate de que se ocupou a antropofagia literária, então poderíamos compreender essa única experiência oswaldiana no campo da tradução como uma prática antropofágica.

Por fim, reiteramos a nossa alegria em poder compartilhar com a comunidade literária a descoberta da breve, porém muito significativa atuação

⁶⁴ Para que se possa apreciar contrastivamente a poética do traduzir de outros poetas-tradutores envolvidos no projeto e pelo fato de a obra *Arturo Torres-Rioseco: Poesias* ser rara, optamos por anexar, a esta tese, outras quatro traduções, acompanhadas de seu texto matricial. Integram esse anexo as traduções de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Vinícius de Moraes.

oswaldiana como tradutor. Acreditamos que essa constatação de que Oswald, em meados da década de 1940, produziu uma reescrita complexa ao traduzir a poesia de Arturo Torres-Rioseco, oferece-nos novos elementos para repensar a nossa “fome-gerada teoria da tradução antropofágica brasileira”.

2.2.2 Entoar-Destoar o canto do passado

Os amigos do maestro querem que dificilmente se possa achar obra tão bem-acabada. Um ou outro admite certas rudezas e tais ou quais lacunas, mas com o andar da ópera é provável que estas sejam preenchidas ou explicadas, e aquelas desapareçam inteiramente, não se negando o maestro a emendar a obra onde achar que não responde de todo ao pensamento sublime do poeta. Já não dizem o mesmo os amigos deste. Juram que o libreto foi sacrificado, que a partitura corrompeu o sentido da letra, e, posto seja bonita em alguns lugares, e trabalhada com arte em outros, é absolutamente diversa e até contrária ao drama.

Machado de Assis

Analisar o trabalho tradutório de Oswald na contraluz do canto xamanístico torna-se, ao mesmo tempo, uma responsabilidade intelectual e uma espécie de celebração. Responsabilidade porque uma análise não coerente faltaria com a inventividade do poeta e com a sua persistência na promoção da antropofagia enquanto potência transformadora. Celebração no sentido de que, quase um século depois da sua idealização, a metáfora/conceito da antropofagia, agora atualizada, servir-nos-á tanto de potência reflexiva para apreender o seu fazer tradutório, como de mecanismo de análise do produto desse fazer.

Orientados pelo perspectivismo ameríndio, mais especificamente pelo ritual antropofágico, poderíamos observar, assim como fizera Faleiros na sua releitura do projeto tradutório de Haroldo de Campos, uma certa coerência metafórica entre o ritual canibal e o jogo de alteridades que se dá entre o tradutor oswaldiano e o autor original. Oswald não oblitera ou repele o texto de partida,

faz justamente o contrário: o absorve na sua alteridade. Como podemos observar, em vários momentos, o poeta-tradutor realiza uma reescrita bastante literal dos versos de Rioseco, resgatando suas memórias-imagens e seu ordenamento sintático de forma integral. Nesse sentido, sua atuação como tradutor apresentaria mais congruência com a antropofagia antropológica, via perspectivismo ameríndio, do que com aquelas leituras, no campo dos Estudos da Tradução, que concebem a antropofagia como uma prática deliberadamente desabusada.

Guiados pela dinâmica do canto xamanístico, nas observações de Viveiros de Castro e sua releitura por Faleiros, poderíamos compreender as expansões e inserções realizadas por Oswald como uma espécie de rearranjo enunciativo, no qual ecoam não apenas as vozes do escritor e do tradutor, mas dentro delas as vozes dos leitores, tanto do original como do texto reescrito. Ecoa também uma voz histórica que situa ambos os textos nos seus contextos de produção. Esse rearranjo enunciativo, mostra-nos Viveiros de Castro, pode ser observado nos “bons cantos xamanísticos”:

Um bom canto é aquele que rearruma temas e figuras de linguagem semifixos em um novo arranjo enunciativo, e especialmente aquele que produz enunciados cosmologicamente relevantes, pondo em cena mortos do grupo. (VIVEIROS DE CASTRO *apud* FALEIROS, 2015a, p. 202)

Este pôr “em cena mortos do grupo”, de que nos fala Viveiros de Castro, poderia ser compreendido na tradução oswaldiana como o embutimento enunciativo das vozes pertencentes à comunidade linguístico-poética da qual o poeta-tradutor faz parte. Ou seja, nesse ritual enunciativo que é a tradução, ainda que se entreouça o biografema (autopsicografia), Oswald acessa e canta enunciados de outrem, que, vale lembrar, também são seus. De modo análogo ao xamã, o tradutor deve acessar e pôr em cena, por meio do seu canto, essa linguagem que é ao mesmo tempo múltipla e una, e que habita os corpos daqueles inseridos numa mesma comunidade/contexto.

Segundo Álvaro Faleiros (2015a, p, 203), “pode-se pensar o próprio texto de partida como um ‘arranjo semifixo’ a partir do qual se produz um novo arranjo enunciativo”. Nesse sentido, a tradução oswaldiana pode ser compreendida, e aqui já estamos além do discurso dicotômico cópia/adaptação, como um rearranjo enunciativo do texto de Rioseco. Sua reescrita parece se tratar de um canto de “estrutura mais simples”, para retomarmos Viveiros de Castro (*apud* FALEIROS, 2015a, p. 202), em que não há a inserção de vozes enunciativas reconhecidamente marcadas, como a voz de outros poetas, similar àquilo que Else Vieira compreende como “apropriação simultânea dos textos da cultura originária e dos textos da cultura receptora” (1992, p. 6), no caso da apropriação de vozes reconhecíveis dentro da nossa tradição literária.

Há inserções, entretanto, que nos permitiriam reconhecer, pela verificação do que podemos denominar desvio temático ou estilístico, a forte presença oswaldiana, não mais somente como tradutor-reprodutor, mas sobretudo como poeta-devorador. Especialmente na sua inserção em que o erotismo, tema alheio ao texto de partida, é ressaltado. Nessa ocasião, estando o leitor alerta de que se trata de uma tradução oswaldiana e de que o trecho em questão é estranho ao poema original, poder-se-ia, então, reconhecer ecos da poética do criar de Oswald, haja vista que essa temática, ou mesmo essa memória erótica, é comumente encontrada na obra do escritor modernista.

Como exemplo da afirmação acima, propõe-se a leitura de um poema-recorte oswaldiano do qual também se depreende memórias eróticas. Trata-se do poema “Propiciação” (ANDRADE, 2007b, p. 65) inserido como recorte no livro *Serafim Ponte Grande* (1933):

Propiciação

Eu fui o maior onanista de meu tempo
Todas as mulheres
Dormiram em minha cama
Principalmente cozinheira
E cançonetista inglesa
Hoje cresci

As mulheres fugiram
Mas tu vieste
Trazendo-me todas no teu corpo

Oswald de Andrade

Note-se que há, nesse poema-recorte, imagens bem próximas daquelas enxertadas na sua tradução de Rioseco. Poderíamos até vislumbrar imagens que resgatam a mesma memória: “cançonetista inglesa” – “virgindade tirada por um viajante”; “todas as mulheres/ dormiram em minha cama” – “recordações de mulheres puras/ lírios gelados sob cobertas fáceis”; “principalmente cozinheira” – “amas (...) molestadas pelo filho do patrão”.

Ainda nesse sentido, analisar a tradução-devoração oswaldiana logo após ensaiarmos uma decifração do poema-enigma “O escaravelho de ouro”, publicado dois anos após sua experiência como tradutor, permitiria, com toda cautela crítica, entreouvir nas inserções livres da sua ento(enunci)ação, a intensificação do tom melancólico-existencial. Ainda que se possa depreender esse tom melancólico no texto matricial, nas expansões/inserções oswaldianas, esse timbre ganha altura, numa espécie de solo grave. Sem o apoio do poema de partida (partitura), entretanto, essa mudança vocal se suporia constitutiva da composição, não rapsódica.

Como já mencionamos, o tradutor opta por dividir o texto traduzido-devorado em estrofes, muitas das quais destacam, das partes mais literais, essas memórias-imagens enxertadas. Entretanto, esse artifício não é suficiente para marcar a mudança enunciativa escritor/tradutor. Ademais, essa inserção de linhas que delimita as estrofes parece não ter almejado revelar as alternâncias enunciativas, de modo que as vozes se encontram entrelaçadas, criando ralações entre si, próximo ao que é descrito em relação ao canto xamânico, quando Viveiros de Castro afirma que “quase nunca um xamã muda de timbre ou de tom para indicar que mudou o sujeito da enunciação das frases cantadas” (*apud* FALEIROS 2015a, p. 200).

Há uma inserção em específico que nos levou, logo nas primeiras tentativas de apreensão do poema traduzido, a cogitar essa mudança de timbre, de que nos fala Viveiros de Castro. Naquela ocasião, não dispondo ainda do poema original, vislumbramos a possibilidade, talvez mais intuitiva do que embasada em evidências, de que Oswald teria atuado criativamente na sua proposta de tradução.

Ao observar no início do poema, o que posteriormente se revelaria a primeira inserção: “Chaplins que são o encanto das crianças de flor das amas/ que pintam as unhas aos domingos/ para passear com o noivo sem serem molestadas/ pelo filho do patrão./ Chaplins que são o encanto das crianças de flor no cabelo,/ dos meninos de calça curta e dos guardas bigodudos.”, questionamo-nos se um eu do poema chileno elaboraria/disporia de tais memórias coletivas tão familiares ao contexto brasileiro. No caso específico dessa inserção, portanto, parece ser possível entreouvir um novo tom, um tom que, por ser tão familiar, incita-nos a questionar a autoria da voz que o entoia.

2.3 Devorar-Relacionar

2.3.1 Da poiesis Pau-Brasil à Antropofagia epistêmica

Antes de analisarmos a tensão ético-estética dos procedimentos mobilizados por Oswald nesse capítulo, avancemos no tempo e habitemos o entre-lugar da devoração proposto por Silviano Santiago no seu radical ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1971).

Entre os inúmeros apontamentos de Santiago nesse ensaio, destaca-se sua advertência a uma tendência, na crítica literária daquela época, ao método comparatista que, segundo o crítico, reduziria “a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de uma outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio”. Santiago propõe, então, uma revisão daquele discurso crítico, substituindo-o por um novo, não mais focado

na “caça às fontes e às influências”, mas calcado na diferença “como único valor crítico” (SANTIAGO, 2000, p. 19).

Destaca-se, ainda, as tensões que o crítico verifica naquilo que denominou entre-lugar discursivo, de onde nos falamos/escrevem os autores latino-americanos. Ao concluir seu ensaio, esse entre-lugar se delimita:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (*ibid.* p. 26)

Da estética a uma expansão ético-política ou o inverso, como nesse trecho, ou mesmo um contínuo vaivém, no texto como todo, observa-se um movimento que tentaremos identificar na passagem de Pau Brasil a Antropofagia. Interessa-nos por ora, entretanto, tratar mais especificamente das implicações estéticas discutidas por Santiago no referido artigo.

Ao refletir sobre a tarefa do escritor latino-americano exercida a partir daquele entre-lugar, Santiago pontua:

O imaginário, no espaço do neocolonialismo, não pode ser mais o da ignorância ou da ingenuidade, nutrido por uma manipulação simplista dos dados oferecidos pela experiência imediata do autor, mas se afirmaria mais e mais como uma escritura sobre outra escritura. A segunda obra, já que ela em geral comporta uma crítica da obra anterior, impõe-se com a violência desmistificadora das planchas anatômicas que deixam a nu a arquitetura do corpo humano. [...] O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos [...] Como o signo se apresenta muitas vezes numa língua estrangeira, o trabalho do escritor em lugar de ser comparado ao de uma tradução literal, propõe-se antes como uma espécie de tradução global, de pastiche, de paródia, de digressão. (SANTIAGO, 2000, p. 21)

Note-se que o crítico evoca a tradução, não no seu sentido estrito, a tradução de textos finitos, mas como processo análogo à escritura original, e propõe uma espécie de tradução insubmissa, uma tradução *trickster*, que, enquanto “uma espécie de tradução global, de pastiche, de paródia, de

digressão” se oporia/falaria contra o texto matricial. Como veremos a seguir, por meio de um dos exemplos usados por Santiago, esse procedimento ressignificaria a noção de cópia de modelos em sua rasura combativa, pois, conforme insiste o crítico, nesse entre-lugar discursivo “falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (*ibid.* p.17).

Santiago cita, então, exemplos na literatura latino-americana de procedimentos deliberadamente insubmissos, no sentido de que inserem diferenças e inscrevem, nas obras produzidas, um apelo decolonial. Discutiremos aquele que mais parece se aproximar do procedimento utilizado por Oswald ao se apropriar do dilema hamletiano e reproduzi-lo no seu *Manifesto Antropófago*.

Esse exemplo é extraído de uma passagem da obra *62 Modelos para armar*, do escritor argentino Julio Cortázar, em que a personagem principal, de origem argentina, traduz para a sua língua a frase “*Je voudrais un château saignant*”, escrita no espelho de um restaurante parisiense, por “*quisiera un castillo sangriento*”. Nesse movimento de uma manutenção, desejável, da literalidade, passa-se, do campo da culinária (bife malpassado), para o “contexto feudal, colonialista” (castelo sangrento), inscrevendo-se, assim, um sentimento anticolonialista na passagem.

Igualmente ou, mais sofisticado, como argumentaremos no próximo capítulo, podemos compreender o procedimento mobilizado por Oswald ao, por meio de uma quase imperceptível alteração fonética, devorar o “to be” hamletiano no aforismo “Tupy, or not tupy that’s the question”.

Concordamos com Nodari e Amaral quando afirmam, no seu ensaio “A questão (indígena) do *Manifesto Antropófago*”, ser esse “o exemplo mais acabado do procedimento canibal de apropriação, levado a cabo por Oswald desde, pelo menos, *Pau Brasil*” (NODARI; AMARAL, 2018, p. 2467). Os pesquisadores explicam:

Trata-se de introduzir, em uma máxima (uma frase feita, um clichê, um texto cujo sentido se cristalizou e imobilizou), uma diferença mínima, um erro ou desvio que desloca completamente seu sentido [...] Mas essa transformação de uma passagem clássica por meio de uma intervenção quase imperceptível (e por isso mesmo ainda mais evidente) é radical, e a alteração mínima que se dá nessa apropriação produz um efeito máximo de transformação semântica: é o próprio Ser que é obliterado da questão, que é, digamos, devorado na apropriação canibal oswaldiana. (*idem*)

Poderíamos, sem dúvida, compreender esse procedimento oswaldiano como um “falar contra”. Entretanto, nesse espaço entre uma “alteração mínima” e “um efeito máximo”, parece se inscrever mais do que apenas o tensionamento de uma rasura combativa instaurada pela diferença. Sustentaremos essa análise no próximo capítulo. Por ora, retornemos a Oswald e a seu mote (traduzir, reproduzir e devorar) a fim de reiterarmos nossos apontamentos e observações nas seções anteriores.

Como tentamos demonstrar, observa-se, dentro da práxis poética oswaldiana, que essa possibilidade triádica (traduzir-reproduzir-devorar) de apropriação geralmente se dá de modo simultâneo, ou seja, ao se apropriar de textos/obras matriciais, o poeta se reserva o direito de reproduzi-los (“História do Brasil”, “canto de regresso à pátria” “a família do burrinho”, “páscoa de giorgio de chirico”) ou traduzi-los (“contrabando”, “Canto do Passado”) visando, sobretudo, devorá-los.

O mote “fazer o que quiser com a minha obra”, por sua vez, também poderia ser associado ao processo de devoração, em nível macro, das obras *Os lusíadas* e “The gold bug”, uma vez que Oswald as ressignifica em novas obras/corpos textuais. Nesse sentido, talvez pudéssemos compreender os resultados dessa mobilização simultânea de procedimentos de apropriação e ressignificação, tanto no nível micro como macro, como a materialização (prática) de uma poética antropofágica.

Ressalta-se, ainda, que tais procedimentos reconhecíveis na poética oswaldiana não são observados exclusivamente na sua práxis poética inicial, senão mobilizados pelo autor ao longo da sua obra poética, não sendo, portanto,

apenas um laboratório de escrita para um escritor aspirante. Nesse sentido, os exemplos de apropriação aqui elencados parecem atestar que, independente da atualização metafórico-conceitual de Pau-Brasil para Antropofagia, os procedimentos literários mobilizados pelo autor modernista, de certo modo, conservaram-se entre os dois movimentos e se estenderam ao longo da sua trajetória poética.

Defendemos, ainda, que tais procedimentos de apropriação textual (reprodução-devoração e tradução-devoração), já sugeridos no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e materializados na obra *Pau-Brasil*, muito provavelmente suscitaram em Oswald a necessidade de um aprofundamento mais puramente político-filosófico, no seu segundo Manifesto, daquelas ideias estéticas já contidas no primeiro.

É certo que, diferentemente da poética Pau Brasil, cujos trâmites para exportação estão referendados no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, não há no *Manifesto Antropófago* indicações dos ingredientes para o perfeito cozimento de uma poesia antropófaga. Nossa apreciação crítica dos movimentos mobilizados tanto na sua primeira como na última obra poética, reitera nossa hipótese inicial de que, em termos estéticos, não haveria distinção entre os dois movimentos. Conforme afirmou o próprio Oswald em entrevista a Osório Nunes em novembro de 1942:

As raízes estéticas da Antropofagia estavam em Pau-Brasil, naquela 'poesia de exportação contra poesia de importação' que fora o meu apelo em 22. De todas essas fases e posições de pesquisa nacional deveria sair a pesquisa social que deu o romance brasileiro de 30 para cá. Estavam abertos os caminhos da liberdade para os que viriam. Tanto para a cultura poética do sr. Vinícius de Moraes como para a sucessão de Castro Alves que pertence ao Sr. Jorge Amado, Tanto para a crítica do sr. Álvaro Lins como para a crônica do sr. Rubem Braga. (ANDRADE, 1990, p. 73)

Quais seriam, pois, essas raízes estéticas de Pau-Brasil que permaneceram na Antropofagia? O *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, ou mesmo o poema "falação", conforme analisamos anteriormente, sinalizam os contornos dessa, a princípio poética, expandida, panfletariamente pelo seu idealizador, em estética vanguardista. A fim de que não nos repitamos, propõe-se outro material

para apoio argumentativo. Referimo-nos ao prefácio à obra *Pau Brasil*, escrito pelo colega antropófago Paulo Prado:

A poesia "pau-brasil" é, entre nós, o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro. [...] [Pau-brasil é] um epíteto que nasce com todas as promessas de viabilidade. A mais bela inspiração e a mais fecunda encontra a poesia "pau-brasil" na afirmação desse nacionalismo que deve romper os laços que nos amarram desde o nascimento à velha Europa, decadente e esgotada. [...] Será a reabilitação do nosso falar cotidiano, *sermo plebeius* que o pedantismo dos gramáticos tem querido eliminar da língua escrita. [...] Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter, em comprimidos, minutos de poesia. Interromper o balanço das belas frases sonoras e ocas, melopeia que nos aproxima, na sua primitividade, do canto erótico dos pássaros e dos insetos. Fugir também do dinamismo retumbante das modas em atraso que aqui aportam, como o futurismo italiano, doze anos depois do seu aparecimento, decrépitas e tresandando a naftalina. Nada mais nocivo para a livre expansão do pensamento meramente nacional do que a importação, como novidade, dessas fórmulas exóticas, que envelhecem e murcham num abrir e fechar de olhos, nos cafés literários e nos cabarés de Paris, Roma ou Berlim. (PRADO, 2021, pp. 9-10)

Ao se contrastar o prefácio à poética oswaldiana na obra *Pau Brasil*, poder-se-ia argumentar a existência de certo descompasso entre aquilo que se prega na estética Pau-Brasil (um “rompimento de laços que nos amarram desde o nascimento à velha Europa” ou a “fug[a] também do dinamismo retumbante das modas [europeias] em atraso que aqui aportam”) e sua materialização na obra prefaciada. No sentido de que, na composição dos poemas, pode-se reconhecer técnicas vanguardistas europeias.

Contra-argumentamos não se tratar de incongruências; há de se aprofundar essa reflexão. Talvez a chave para compreendermos melhor essa negação (rompimento e fuga) da cópia, “contra a cópia, pela invenção e pela surpresa”, conforme escreve Oswald no primeiro *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, esteja na noção de poética da emulação, conforme elaborada pelo crítico literário João César de Castro Rocha no livro *Culturas Shakespearianas – Teoria Mimética e os Desafios da Mímesis em Circunstâncias não Hegemônicas* (2017). Avancemos novamente no tempo.

Orientando-se pela conceitualização de desejo mimético (emulador) que o crítico francês René Girard, no seu livro *Mentira Romântica e Verdade*

Romanesca (1961), reconhece, entre outras obras, na trama das peças de Shakespeare, Castro Rocha define *culturas shakespearianas* como “aquelas cuja percepção se origina na mirada de um Outro” (2017, p. 23), e que “necessitam de um modelo para finalmente olhar seu próprio rosto” (*ibid.* p. 43).

Ainda, conforme ressalta o pesquisador, a adjetivação “shakespearianas” também faz referência ao fato de que Shakespeare tinha como procedimento composicional “a constante apropriação do outro”, não se preocupando em desenvolver ideias “originais”, mas se aproveitando de material prévio e combinando fontes distintas numa estrutura única (*ibid.* 139). Ou, na provocação do narrador machadiano em *Dom Casmurro*: “Chegam a afirmar que o poeta inglês não teve outro gênio senão transcrever a letra da ópera, com tal arte e fidelidade, que parece ele próprio o autor da composição; mas, evidentemente, é um plagiário.” (*apud* CASTRO ROCHA, 2017, p. 226)

O que Castro Rocha denominou *poética da emulação*, por sua vez, seria, no contexto das culturas shakespearianas, uma “estratégia [que] reúne procedimentos empregados por intelectuais, escritores e artistas que se encontram do lado menos favorecido dos intercâmbios – sejam culturais, políticos ou econômicos” (*ibid.* p. 37). Essa estratégia implicaria “uma operação estética e intelectual que supere a dicotomia *imitatio* versus *creatio*, e isso através da consideração de um terceiro termo: *aemulatio*. (*ibid.* p. 23).

Para formular seu pensamento, Castro Rocha se apropria-ressignifica, então, a noção de *aemulatio*, no que afirma ser “um resgate deliberadamente anacrônico da técnica clássica” (*ibid.* 189). Vale, novamente, a pausa para um lanche etimológico:

Em seu inventário de formas de criação, George Steiner recuperou a distância entre dois verbos geralmente empregados como sinônimos: *creare* e *invenire*. Criar, do latim *creare*, é um verbo arrogante que implica produzir o novo no instante mesmo da criação; trata-se da romântica *creatio ex nihilo*, no elogio do artista autocentrado, imune a influências externas. Inventar, pelo contrário, do latim *invenire*, é um verbo sugestivo, cuja modéstia leva longe, pois significa *ir de encontro ao que já há*, e, muitas vezes, fazê-lo por acaso. *Inventar* demanda a existência de elementos prévios, que devem ser recombinaados em arranjos e relações ainda inexplorados. (As culturas shakespearianas pertencem ao domínio da *inventio*). A invenção é um dos procedimentos mais importantes da

poética da emulação, cujo corolário é a anterioridade da leitura em relação à escrita, e, no caso das culturas não hegemônicas, a centralidade da tradução no desenvolvimento da tradição. (ibid. p. 227-228)⁶⁵

O pesquisador difere, ainda, as noções de *imitatio* e *aemulatio*, sendo aquela constitutiva desta:

[...] em lugar de insistir num hipotético império da imitação; é preciso entender que a *imitatio* só adquire pleno sentido como parte da dinâmica associada ao universo da *inventio*, como se fosse, por assim dizer, *figura* do gesto posterior da emulação. (ibid. p. 23)

[...] a *imitatio* não constitui um objetivo, mas apenas o primeiro passo, a ser necessariamente acompanhado pela *aemulatio*. A ênfase num entendimento passivo da imitação [como cópia apenas] precisa ser superada para que a reflexão esteja à altura do desafio da mimesis. (ibid. 215)

Nesse sentido, a poética da emulação, segundo o crítico, seria “uma forma de enfrentar os impasses oriundos da centralidade da cópia como correlato objetivo da impossível origem” (ibid. 234). Ora, parece estar desfeito o possível descompasso identificado no prefácio de Paulo Prado, ou mesmo no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*: “contra a cópia”, ou seja, contra a tão pura e simples *imitatio*, mas “pela invenção e pela surpresa”, ou seja, a favor da *inventio* por meio da *aemulatio*. Taí, “é e não é essencialmente tradução fiel [cópia] da vanguarda europeia” (FONSECA, 2004 p. 134).

Retomaremos o constructo de Castro Rocha mais adiante, antes, é preciso pré-aquecer o forno. Note-se como a constatação de Fonseca, esse “é e não é” com o qual analisa não apenas a obra *Pau Brasil*, mas sua poética criadora, a poética Pau-Brasil, pode ser aproximado daquilo que Beatriz Azevedo constata ao devorar o *Manifesto Antropófago* e as poéticas do grupo antropofágico que se materializaram na *Revista de Antropofagia*:

⁶⁵ Somando à sua reflexão os termos do escritor inglês Robert MacFarlane, Castro Rocha expande essa diferenciação: “Se a originalidade é concebida como *creatio*, o autor deve imaginar-se um autêntico demiurgo de si mesmo. Estamos aqui no âmbito do autor-como-criador (*writer-as-originator*). [...] Contudo, se a originalidade é pensada como *inventio*, o autor se destaca como leitor ávido da tradição, incorporando-a e reciclando-a. Esse é o terreno do autor-como-adaptador (*writer-as-arranger*), típico da prática do *bricoleur*” (ibid. p. 229)

Se elementos como agressividade, ruptura, afirmação/recusa, intertextualidade, colagem, paródia, valorização do inconsciente, estilo fragmentário, cortes cinematográficos e humor são os principais “ingredientes” das vanguardas do começo do século XX, sabemos que tudo isso está presente também na antropofagia, tanto no manifesto como na revista. Esses elementos, somados ao tempero, muito particular, da pluralidade tropical, também constituem o caldo do moquém antropofágico – *tudo reelaborado pelo “perfeito cozinheiro das almas deste mundo”, o chef Oswald de Andrade.* (AZEVEDO, 2018, p. 68) (nossa ênfase)

Ainda sobre essa conexão, de acordo com Antonio Candido e José Aderaldo Castello, poder-se-ia compreender o segundo manifesto como uma amplificação, ou melhor, uma problematização mais latente das críticas apresentadas no primeiro, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Aquele seria, nesse sentido, um aprofundamento conceitual das ideias contidas neste. Ideias/ideais não mais estéticos apenas, pois, como refletem os críticos, esse “requinte conceitual”, observado no segundo movimento/manifesto, já se enveredava para a filosofia:

Do primitivismo de Pau-Brasil, saiu em 1927 o movimento Antropófago. [...] A posição anterior é aí requintada em sentido mitológico e simbólico mais amplo, com uma verdadeira filosofia embrionária da cultura. Oswald propugnava uma atitude brasileira de devoração ritual dos valores europeus, a fim de superar a civilização patriarcal e capitalista, com as suas normas rígidas no plano social e os seus recalques impostos, no plano psicológico. (CANDIDO; CASTELLO, 1972 p. 16)

Reflete, também, Haroldo de Campos, sobre a continuidade entre os dois manifestos: “na realidade, para o olho crítico, estes dois textos oswaldianos formam uma peça única, o segundo estando contido fundamentalmente no primeiro” (CAMPOS, 1971, p. 48). É nesse sentido que sustentamos que a razão/episteme antropofágica foi concebida preliminarmente na forma de uma poiesis Pau-Brasil.

Hora de levar o assado ao forno. Coincidentemente, o caminho percorrido por René Girard, que culminou na sua elaboração da teoria do desejo mimético em *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*, de onde parte Castro Rocha para

elaborar sua poética da emulação, pode ser aproximado à nossa sustentação de que um pensamento/questão estética poderia suscitar uma episteme.

Girard constrói sua “teoria mimética ou imitativa” partindo-se da observação de uma triangulação no romance que explicita a figura de um mediador na impulsão/determinação do desejo. Essa denúncia de um desejo mimético, reconhecida pelo crítico em romances como *Dom Quixote*, *Madame Bovary*, e *O Vermelho e o Negro*, entre outros, seria a verdade romanesca encoberta pela mentira romântica de uma autonomia do desejo. A partir dessa observação, Girard intui que essa necessidade de um mediador, a quem se rivaliza e de quem se mimetiza o desejo, tomando-o como modelo, explicaria o comportamento humano (*apud* CASTRO ROCHA, 2017, p. 48).

Cautelosamente, poderíamos supor, e aqui sustentamos essa hipótese, que, no caso de Oswald, seu reconhecimento em Pau-Brasil da dinâmica triangular de um (do seu) desejo mimético: a criação de uma poesia/vanguarda moderna brasileira mediada, porém não simplesmente cópia/imitação do pensamento e técnicas vanguardistas europeias, teria levado o poeta a repensar uma nova dinâmica para o desejo. Essa nova dinâmica estaria expressa já em Pau-Brasil no plano estético: “contra a cópia” (*imitatio*) e “pela invenção” (*inventio*), tendo como saída estratégica a apropriação-devoração (*aemulatio*) daquelas vanguardas. Oswald teria, então, expandido tal estratégia em Antropofagia, ao comportamento humano/relações culturais, para além do plano estético, naquilo que Candido e Castello concebem como “uma verdadeira filosofia embrionária da cultura”.

Parece ser nesse sentido que Castro Rocha afirma reconhecer nos movimentos do pensamento oswaldiano a antecipação de elementos centrais da teoria mimética girardiana:

O fato de necessariamente “depender” de outro(s), de não poder escapar da sua “influência” favoreceu o desenvolvimento da “poética da emulação”, que substituiu a “anxiety of influence”, teorizada por Haroldo Bloom, pela certeza da produtividade da influência”, como imagina por Oswald de Andrade. [...] A antropofagia, tal como foi proposta por Oswald de Andrade, antecipa elementos centrais da teoria mimética. Não se pense que se trata de uma aproximação artificial. René Girard dedicou um estudo ao canibalismo dos Tupinambás, além

de estabelecer um vínculo decisivo entre antropofagia e eucaristia. (CASTRO ROCHA, 2017, pp. 42-43)

Podemos, ainda, aproximar a autorização oswaldiana na folha de rosto de *Serafim Ponte Grande*, que neste capítulo mobilizamos como terminologia-ferramenta para análise, aos procedimentos elencados por Castro Rocha ao elaborar sua poética da emulação. Note-se, pois, como o mote oswaldiano “traduzir, reproduzir e devorar em todas as línguas” parece justamente preconizar manipulações textuais na ordem da *imitatio-aemulatio*. Preconiza naquela folha de rosto e, conforme tentamos demonstrar neste capítulo, as realiza na sua poética.

Vale ainda mencionar que, no último capítulo da obra em referência, Castro Rocha também associará o que chamou de “imagem da precariedade ontológica” à antropofagia oswaldiana e à antropologia de Viveiros de Castro. Exploraremos essa noção de forma mais aprofundada, ainda que não ancorada em Castro Rocha, no último capítulo desta tese. Ademais, ressalta-se o papel de destaque que o pesquisador confere à antropofagia dentro do seu constructo. Será, também, no último capítulo, que o pesquisador enfatizará a necessidade de se atualizar o gesto antropofágico enquanto “forma alternativa de assimilação de conteúdos que foram impostos por condições objetivas de poder político e cultural”, pois a antropofagia, enquanto estratégia, por implicar uma assimilação crítica e inventiva, atua contra a acriticidade (*ibid.* p. 354).]

Por fim, tendo em vista o deslocamento temporal-devorador que executamos nessa subseção, vale apontar para essa intrincada relação estético-ética que recai no político. Sobretudo, destacamos que o pensamento oswaldiano, de uma forma ou de outra, dialoga com essas tentativas de apreensão ético-estéticas, como no caso de Santiago e Castro Rocha e, conforme sustentaremos no próximo capítulo, também com as elaborações ético-antropológicas em Viveiros de Castro.

2.3.2 Equivocando poéticas

Muitos são os poetas-escretores que na história das letras se dedicaram à tarefa da tradução. Octavio Paz define essas duas atividades, criar e traduzir, como “operações gêmeas”. Na reflexão do poeta e tradutor, “a tradução é indistinguível muitas vezes da criação” (PAZ, 2009, p. 27). Outros tradutores e pensadores da tradução, como é o caso do poeta-tradutor Paulo Henriques Britto, reconhecem essa semelhança entre as duas operações, mas pontuam a existência de diferenças, pautando-se principalmente nas motivações e nos movimentos observáveis em cada prática.

A fim de propor ressalvas aos pressupostos desconstrutivistas de que o texto traduzido seria tão menos original do que quaisquer textos ditos primeiros, uma vez que estes, por estarem inseridos numa tradição, também sofrem influências de outros textos, Britto, no seu artigo “Tradução e criação” (1990), recorre à sua experiência pessoal como autor e tradutor para refletir sobre as particularidades de cada uma dessas operações, orientando-se pela hipótese de que escrever e traduzir são tarefas qualitativamente distintas. Mais tarde, no seu livro *A tradução Literária* (2012), o poeta retoma essa reflexão:

Certa vez publiquei um artigo (“Tradução e criação”) em que analisava o processo da escrita de um de meus poemas e o comparava com a atividade de traduzir um poema alheio, valendo-me da circunstância de dispor de um grande número de rascunhos tanto das diferentes versões de um determinado poema de minha autoria quanto de diferentes etapas do processo da tradução de um poema de Wallace Stevens. [...] em meu artigo deixo claro que meu poema original foi sugerido por várias fontes: um verso de Sá de Miranda me forneceu a ideia básica; outro conceito central para o meu poema foi sugerido por Fernando Pessoa; e a forma que escolhi é uma versão modificada da terça-rima, a forma utilizada na Divina comédia, obra que eu tinha lido poucos meses antes de começar a escrever o poema. (BRITTO, 2012, p. 34)

Como veremos, por intermédio de rascunhos e anotações, Britto argumenta que apesar de semelhantes, sua tarefa de tradutor pode ser diferenciada daquela de autor. Segundo o estudioso, o processo de criação conjectura um movimento de autonomização, uma vez que, apesar de ser orientado por fontes diversas, busca delas se afastar exercendo o que chama de

um movimento centrífugo, ao passo que a tradução busca uma aproximação ao seu texto fonte, num movimento centrípeto:

Assim, meu poema não era inteiramente original, como nenhuma obra literária é. Mas faria sentido dizer que ele era tão pouco original quanto minha tradução do poema de Wallace Stevens, também analisada no meu artigo? Não, pois a comparação dos rascunhos mostrava que, na elaboração de meu poema, toda vez que me aproximava excessivamente de alguma formulação de Sá de Miranda ou de Fernando Pessoa eu descartava a solução encontrada; por outro lado, examinando os rascunhos da tradução do poema de Stevens, percebia-se que a situação era precisamente a oposta: cada vez que me afastava demasiadamente do texto em inglês, por mais que a solução encontrada me agradasse, eu me sentia na obrigação de procurar uma outra que fosse mais próxima do original. (*ibid.* p. 35)

A problemática levantada por Britto pode ser, talvez, mais bem colocada se tomarmos a terminologia clássica mobilizada por Castro Rocha na sua elaboração/continuação da teoria mimética. Reformulando esse questionamento por meio daqueles termos: Britto sustentaria que o fazer passar tradutório dever-se-ia orientar por uma espécie de *imitatio* em outra língua, controlando a *inventio* e não cogitando a *aemulatio*. A criação (*creatio*), em contrapartida, ainda que tentada pelo ímpeto da *imitatio*, note-se que, na sua reflexão, o poeta não toma essa interferência de poemas alheios como possibilidade para uma *inventio* e, novamente, não cogita a *aemulatio*.

Os questionamentos que se colocam, tendo em vista as considerações de Britto, como provocação mesmo para a nossa reflexão, são os seguintes: seriam os movimentos observados por Paulo Henriques Britto, com base na sua experiência, uma premissa básica para se pensar procedimentos de criação e tradução? Haveria distinção entre as poéticas do criar e do traduzir em escritores que exercem esse papel duplo (poeta-tradutor)?

A fim de tatearmos as questões levantadas, propõe-se a análise de reflexões sobre as práticas do criar e traduzir depreendidas das poéticas de outros dois poetas-tradutores brasileiros. Aquele analisado na presente tese, por óbvio, e aquele tido como seu contraponto numa “dialética marxilar”, o poeta concreto Haroldo de Campos. Há, entretanto, de se fazer uma ressalva, no

sentido de que os apontamentos trazidos não partirão da reflexão dos próprios poetas-tradutores, por meio de rascunhos, senão de estudiosos dessas poéticas.

Uma primeira reflexão nos é fornecida por Márcio Seligmann-Silva, na sua apreciação crítica dos movimentos que constituem a poética de Haroldo de Campos. Seligmann-Silva descreve a poética haroldiana como dinâmica e transgressora, no sentido de que não parece haver fronteiras claras entre sua prática tradutória, sua prática de criação e sua produção ensaística:

[...] Mesmo a sua obra que poderia, seguindo certas categorias tradicionais, ser dividida em obra ficcional (ou poética), traduções e ensaios de crítica e história da literatura, já dá mostras do seu espírito eminentemente transgressor: nos seus poemas ele teoriza sobre a literatura, cita e traduz outros poetas; nas suas traduções ele cria “livremente”, enxerta textos de outros poetas brasileiros e portugueses, redige verdadeiros tratados nas introduções, notas e posfácios histórico-filológicos, justificando as suas opções na tradução; já nos seus ensaios, a sua linguagem nunca deixa de ser a do poeta HC e o seu tema é muitas vezes a reflexão sobre a sua própria atividade poética, de tradutor. (SELIGMANN-SILVA, 1997-98 p. 164)

Ainda segundo o crítico, esse espírito transgressor observado na poética do traduzir haroldiana seria “uma continuação da ‘dialética marxilar’ de Oswald, que com seu ‘Coup de Dents’ desconstrói a relação entre o próprio e o estrangeiro sob o signo da devoração” (*ibid* p. 168).

Note-se que aquilo que Seligmann-Silva reconhece em Haroldo de Campos como transgressor ressoa ao que Haroldo, como crítico, já apontara em Oswald ao propor uma reflexão sobre a “poética da radicalidade” que guia a produção do escritor modernista. Na sua introdução à reedição de *Poesias Reunidas* (1966), ao refletir sobre o uso do recurso do *ready made* linguístico, Haroldo pontua:

A poesia de Oswald de Andrade acusa assim ambas as vertentes: a destrutiva, dessacralizante, e a construtiva, que rearticula os materiais preliminarmente desierarquizados. E ambas interligadas, permeáveis, como verso e reverso da mesma medalha [...] Daí a importância que tem, para o poeta, o *ready made* linguístico: a frase pré-moldada do repertório coloquial ou da prateleira literária, dos rituais quotidianos, dos anúncios, da cultura codificada em almanaques. [...] O *ready made* contém em si, ao mesmo tempo, elementos de destruição e de construção, de desordem e de nova ordem. (CAMPOS, 1974 p. 28-29)

Esses movimentos de destruição e construção, salienta Haroldo de Campos (*idem*), podem ser observados tanto nos “poemas-paródias, em que peças obrigatórias dos florilégios nacionais, como a ‘Canção do exílio’ de Gonçalves Dias ou ‘Meus oito anos’ de Casimiro de Abreu, são reescritas com um sem-cerimônia lustral”, como nos seus recortes e remontagens dos relatos dos primeiros cronistas, nos quais textos históricos “se convertem em cápsulas de poesia viva, dotadas da alta voltagem lírica ou saboroso tempero irônico”.

Pode-se observar, na poética do traduzir haroldiana, radicalidade similar àquela descrita pelo poeta concreto ao analisar a poética destrutiva-constructiva oswaldiana. Ainda que esteja numa terminologia mais amena, note-se que a elaboração haroldiana acerca de procedimentos mobilizados na tradução poética ressoa técnicas que ele depreende da poética do criar oswaldiana:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se *desmonta e se remonta a máquina da criação*, aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. (CAMPOS, 2013, p. 43) (nossa ênfase)

A fim de contrastarmos a experiência de tradução oswaldiana da poesia de Rioseco à poética do traduzir em Haroldo, recorreremos, por ser esta a materialização da poética haroldiana mais largamente discutida no campo dos estudos da tradução, à sua “transluciferação mefistofáustica” do texto de Goethe. Por ser a poética do traduzir haroldiana comumente tomada enquanto materialização de um famigerado constructo canibalista tradutório, contrapô-la à experiência de Oswald, o idealizador da antropofagia modernista, revela-se muito oportuno. Ressalva-se, antes disso, que as considerações que seguem, serão mais um exercício analítico, ou seja, não se pretende cravar distinções ou mesmo evidenciar posturas tradutórias, pautando-se em apenas duas materializações das poéticas do traduzir desses poetas-tradutores.

Faz-se necessário, antes de se desmontar as “máquinas da criação” tradutória, diferenciar os dois projetos de tradução analisados. Conforme

discutimos anteriormente, ainda que possa ser lida na chave do “é e não é tradução”, “Canto do passado” integrou, ao lado outras traduções, uma coletânea de poemas traduzidos cujos textos de partida sequer integram o volume. Sobre o projeto de Haroldo de Campos e suas particularidades, assinaladas desde o projeto gráfico do livro, reflete Faleiros, no seu ensaio “A voz e o silêncio em Paulo Henriques Britto e Haroldo de Campos tradutores”:

Ao elaborar seu Fausto, Haroldo de Campos o faz de modo muito particular. Uma primeira observação do título de seu trabalho – *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* –, ao qual se segue o nome do próprio Haroldo de Campos, aponta claramente para o caráter autoral dessa obra. Essa impressão se confirma ao abrir o livro, pois, temos imediatamente o Sumário onde se lê “FAUST (Johann Wolfgang von GOETHE) / As duas cenas finais do SEGUNDO FAUSTO, transcritas em português por Haroldo de Campos”. [...] Desse modo, Haroldo de Campos deixa muito claro que seu livro é um ensaio de leitura de um trecho muito específico da obra de Goethe. [...] é justamente na recriação do “Coro dos Lêmures” (Grablegung/Enterramento)” que Haroldo de Campos opta por uma dicção cabralina. (FALEIROS, 2015b, p. 127)

Note-se, pois, que o projeto haroldiano não se quer puramente uma *imitatio* em português, senão uma *transcreatio*, i.e., *aemulatio*. Seu procedimento emulador fica claro quando o tradutor, em vez de traduzir o V Ato do *Hamlet*, de Shakespeare, opta pela dicção cabralina (a passagem O coro dos lêmures, extraída de *Morte e Vida Severina*), e sustenta sua escolha afirmando que seu procedimento, naquele ponto, seria “absolutamente goethiano”.

Aproximam-se as poéticas tradutórias no que se refere à apropriação/emulação dos mecanismos de criação mobilizados pelas poéticas dos autores que traduzem. Oswald emula a evocação de memórias, uma espécie de autopsicografia deliberada, e Haroldo emula o caráter paródico e carnalizante do texto de Goethe. Nesse sentido, pode-se pensar que os poetas-tradutores devoram não o material textual, mas a própria poética criadora daqueles textos; insubmissos, sim, à ética da transparência (a “Dona-Lealdade-ao-texto-Alheio”), contudo não à poética do outro que traduz.

Distanciam-se quanto à mobilização daquilo que Haroldo chama de “movimento plagiotrópico”, ou, nos termos de Else Vieira, “apropriação

simultânea dos textos da cultura originária e dos textos da cultura receptora, fazendo com que o texto traduzido passe a configurar um espaço plurivocal e pluricultural” (1992, p. 6), conforme refletimos anteriormente, ainda que o texto matricial oferecesse essa possibilidade a Oswald, quando faz referência a Mark Twain e seu conto “A célebre rã saltadora do condado de Calaveras”, o antropófago optou por não recorrer à sua “prateleira literária” e apenas omitir a referência. Enxerta, entretanto, uma memória sobre a bailarina russa Anna Pavlova. Cria-se, portanto, um espaço “pluricultural”, mas não (literário) plagiotrópico.

Interessante notar que procedimento similar, embora talvez não exatamente plagiotrópico naquele sentido que o é para Haroldo de Campos, pode ser reconhecido na poética do criar oswaldiana, como no caso da sua inscrição da frase pré-moldada da seção romântico-indianista da sua prateleira literária no poema “brasil”, inserido no seu *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*:

<p>I-Juca Pirama (Canto IV)</p> <p>[...]</p> <p>Da tribo pujante, Que agora anda errante Por fado inconstante, Guerreiros, nasci; Sou bravo, sou forte, Sou filho do Norte; Meu canto de morte, Guerreiros, ouvi. [...]</p>	<p><i>brasil</i></p> <p>O Zé Pereira chegou de caravela E perguntou pro guarani da mata virgem — Sois cristão? — Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte Teterê tetê Quizá Quizá Quecê! Lá longe a onça resmungava Uu! ua! uul O negro zonzo saído da fomalha Tomou a palavra e respondeu — Sim pela graça de Deus Canhem Babá Ganhem Babá Cum Cum! E fizeram o Carnaval</p>
---	---

Entretanto, conforme tentamos demonstrar nas seções anteriores deste capítulo, aquilo que Haroldo entende como plagiotropia, e que na nossa análise chamamos de reprodução-devoração, poderia ser identificado na poética do criar oswaldiana tanto no nível macro (*Os Lusíadas*, e “The gold bug”) como micro

(“contrabando” “Canto de regresso à pátria” “a família do burrinho”). Note-se, ainda, que a noção de plagiotropia, sempre com as devidas ressalvas, também ressoa ao procedimento clássico da *aemulatio*. Como é comum, multiplicamos termos-conceitos para apreender movimentos. Controlemos, pois, essa *imitatio* teórica e fiquemos com o mote oswaldiano “produzir, reproduzir, devorar”.

A fim de concluirmos esse breve exercício contrastivo, foquemos agora na postura tradutória apreendida não dos textos analisados, mas do paratexto-tratado redigido por Haroldo de Campos, que vale lembrar tem o triplo da extensão da tradução apresentada no seu projeto *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. Conforme demonstramos anteriormente, mostrou-se recorrente a associação das ideias tradutórias e metáforas contidas nesse paratexto a uma desejável antropofagia tradutória, o que, de certo modo, contribuiu para uma haroldianização da antropofagia no exterior. Na sua reflexão sobre uma radicalidade desconstrutivista associada à metáfora canibal, Strasser nos mostra que Haroldo de Campos parece levar aquela radicalidade marxilar, reconhecida por Seligmann-Silva como continuação da antropofagia na poética tradutória haroldiana, às suas máximas consequências:

Essa concepção do tradutor enquanto diabo do original, parece minar a missão de Haroldo de Campos, que definia a antropofagia explicitamente como projeto de “desconstrução”⁶⁶. Anular a origem, o original, usurpar o texto do outro e reclamar para si o papel de autor – não é uma inversão da hierarquia das dicotomias de poder, ou seja, o contrário daquilo que a desconstrução propõe? Já não estamos apenas no avesso de uma tradução literal, fiel. Uma tradução que busca a rasura do texto que se lê, e, portanto, o apagamento do outro, junto com a sua memória, é um ato parricida. Não é possível negar a violência inerente ao conceito de uma tradução antropofágica. [...] Mas será que o Brasil dos anos oitenta do século passado, será que Haroldo de Campos, tão influenciado pelas ideias de desconstrução, ainda precisa matar e comer o pai? Poderia a antropofagia recusar a questão dos limites da apropriação do outro, da violência? (STRASSER, 2021, p. 228)

⁶⁶ Strasser referenda o ensaio de Haroldo de Campos “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” ao fazer essa afirmação. Cf. (p.235) na versão utilizada pela pesquisadora: CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. In: *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

A experiência tradutória de Oswald de Andrade parece destoar desse parricídio tradutório. Conforme discutimos na seção anterior, Oswald realiza dois movimentos ao traduzir o poema de Riosco: aproxima-se do texto de partida, uma vez que o traduz integralmente, ainda que omita/reformule alguns versos, e, ao inserir/enxertar novos versos alheios ao texto de partida, o devora. Entretanto, não se trataria de obliterar Riosco, tampouco recriar seu texto, senão expandi-lo. Essa postura tradutória parece revelar mais um cantar paralelamente, sem deixar que sua voz, ainda que destoante/devoradora em algumas partes, sobreponha-se/rasure a voz do poeta a traduzir.

Das mônadas poéticas às redes da vanguarda, ressalta-se o movimento programático-devorador nas atuações tanto de Oswald como de Haroldo de Campos. Poderíamos pensar o gesto devorador-emulador como central nesses poetas e nos grupos vanguardistas que integraram. Arriscaríamos, ainda, afirmar que a centralidade que a reprodução-devoração ocupa no programa do grupo Antropófago, estaria, no grupo Noigandres, na tradução-devoração. Há também uma diferença enquanto às posturas assumidas por esses grupos. Ambas são transgressoras e experimentais, mas a primeira é acentuadamente irônica e se quer programaticamente afastada de um discurso ou estética barroquizante.

Retomemos agora os questionamentos propostos no início dessa subseção. A experiência narrada pelo poeta-tradutor Paulo Henriques Britto poderia ser tomada como uma premissa básica quanto à criação/tradução do texto poético, ou parece revelar mais pontualmente a sua própria poética do traduzir/criar? Haveria uma distinção entre as poéticas do traduzir e do criar em poetas-tradutores com esse papel duplo?

Antes de ensaiarmos uma resposta, é preciso retornar a Meschonnic e suas considerações em *Poética do traduzir* (2010). Nessa obra, o autor afirma compreender a tradução como um processo prático-teórico, ressaltando a improficuidade dos debates que distinguem prática e teoria na observação desse fenômeno. Na sua proposta, teoria e prática se fundem numa poética do traduzir que, conforme já pontuamos anteriormente, se constitui basicamente do pensamento particular que cada tradutor desenvolve por meio da sua apreensão

dos fenômenos linguístico e literário, e da relação sujeito-comunidade, guiando-se inevitavelmente pela noção de historicidade (MESCHONNIC, 2010 p. 57)

Ainda segundo Meschonnic, o tradutor deixa revelar na sua prática tradutória elementos constitutivos da poética que o guia, o que permitiria verificar, no produto tradutório, suas ideias de linguagem ou mesmo a sua concepção de literatura, de comunidade e de história:

É, pois, tanto em suas próprias ideias da linguagem quanto no texto que deve trabalhar o tradutor. Ele as inscreve em sua tradução tanto ou mais do que sua compreensão do texto. São elas, através da sua tradução, que vemos primeiro. Quanto mais ele as esconde ou recusa vê-las, mais ele as mostra. Elas constituem um meio metaliterário e metalinguístico que se interpõe entre o texto e a tradução. Este meio composto, mal conhecido, mal dominado, é o gosto, a cultura, a situação do tradutor. Todos os clichês sobre o fundo e a forma, a prosa e a poesia, o escrito e o oral, o gênio das línguas, formam a matéria ideológica deste magma. (*ibid.* p. 42-43) (Ênfase do autor)

Se, como nos informa Meschonnic, uma poética se constitui da apreensão de cada indivíduo dos fenômenos linguístico e literário, e da sua experiência de alteridade num determinado tempo histórico, então há de se reconhecer a existência simultânea de múltiplas poéticas, tanto do criar como do traduzir. Nesse sentido, mesmo em poetas-tradutores que compartilhem uma historicidade e integrem um mesmo grupo, diga-se, vanguardista moderno, antropófago ou concretista, por mais organizado e programático que esse grupo seja, haverá distinções significativas entre suas poéticas. Isso se explica pelo fato de que os elementos que as constituem, ainda que possam ser partilhados, ou mesmo, em partes, coincidirem, ao fim e ao cabo, nunca poderiam ser idênticos. Ainda que o fossem, há de se considerar que uma poética não deve ser tomada como estanque/cristalizada, estando sempre aberta, numa “devoração pura e eterna”.

Ora, a reflexão trazida por Britto, portanto, revelaria mais pontualmente a sua própria poética, meio composto de onde se pode depreender a concepção literária e linguística, entre outras, desse poeta-tradutor, que vê distinções claras entre o texto a traduzir e o texto a criar. Em contrapartida, a observação das poéticas que guiam a criação/tradução de Oswald de Andrade e Haroldo de

Campos, tidas precisamente como radicais ou transgressoras – e isso pode-se explicar talvez pela idealização de um pacto ético a que deveria se submeter o tradutor –, revela a existência de movimentos análogos presentes nas duas práticas traduzir/criar, ou mesmo movimentos cambiados – traduz quando cria (“contrabando”) e cria livremente ao traduzir (“Canto do passado”), no caso do poeta antropófago.

Esse pacto ético, vale ressaltar, também estaria presente nas poéticas de Haroldo de Campos e Oswald de Andrade. Entretanto, parece se pautar na sua concepção do fenômeno literário, e não exatamente se restringir à ideia de negociação de signos entre línguas. Um pacto que não prioriza o significado de forma isolada, mas o movimento/tensão dos signos enquanto materialização de uma poética criadora.

Quanto à possibilidade de se distinguir poéticas, uma do criar e outra do traduzir em autores de papel duplo, parece ser possível pensar essa divisão, não com contornos cristalinos, uma vez que elas parecem se entrecruzar. Se retomarmos a ideia de magma proposta por Meschonnic, poderíamos conceber essas duas poéticas como constitutivas de um mesmo magma, em que transitam pensamentos de linguagem, de literatura, a concepção individual do que seria criar e do que seria traduzir atrelados à ideia de ética da criação/tradução – concebida a partir da relação sujeito-comunidade.

Quando Octavio Paz afirma que essas duas tarefas são muitas vezes indistinguíveis, parece apontar justamente para essa noção de que estão inseridas em um composto complexo e nele se movimentam de forma entrecruzada. Nesse sentido, como tentamos demonstrar, tanto a poética oswaldiana quanto aquela de Haroldo de Campos parecem apontar para essa possível sobreposição/entrecruzamento das suas poéticas do criar e do traduzir. Poéticas que diluem seus limites nos atos de criação ou recriação.

Não seria impróprio pensarmos, entretanto, que concepções distintas possam coabitar esse magma e se materializar de modos não pré-determinados. Se o processo de tradução implica a sobreposição ou contato entre poéticas, aquela do autor original e a do tradutor, numa espécie de diálogo de

negociações, parece-nos, então, bastante oportuna a reflexão de Seligmann-Silva quando observa nas poéticas haroldiana do traduzir (e oswaldiana do criar) o que chamou de “Coup de Dents”, ou seja, essa possibilidade de desconstrução do estrangeiro e do próprio, uma vez que o choque entre poéticas não desconstrói/altera de forma pré-determinada apenas a poética de quem é traduzido, mas do próprio tradutor.

É também para essa implicação que aponta Andréia Guerini quando identifica na prática tradutória haroldiana um momento em que o autor que traduz exerce controle sob a sua própria poética do traduzir: “neste caso o tradutor e não o transcriador, talvez movido por uma ‘afinidade eletiva’, preferiu seguir a mais poética leopardina que sua própria poética” (GUERINI, 2000 p. 112). Isso se explicaria pelo fato de que, ainda que assumidamente transgressora, a poética do traduzir haroldiana se mostra não indiferente àquelas dos autores que traduz (FALEIROS, 2015b, p.128), senão busca compreendê-las e reproduzir seus mecanismos, especialmente aqueles estéticos, de materialização. Nesse sentido, conforme aponta Faleiros, Haroldo de Campos acaba “redimensionando sua subjetividade a cada prática tradutória, numa inconstância maior que a sua retórica – mais assertiva e engajada – deixaria supor” (FALEIROS, 2013, p. 115).

A fim de concluirmos essa subseção, propõe-se agora a leitura de uma passagem extraída da carta de Guimarães Rosa ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, na qual o escritor aproxima o processo de criação ao processo de tradução. Para Rosa, a ideia de tradução já está contida no próprio ato da criação, uma vez que o poeta/autor dá voz a – ou seja, traduz – abstrações colhidas em um plano artístico, de percepções extralinguísticas:

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das ideias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “re”-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara. (ROSA *apud* SOUZA, 1986, p. 22)

Como salienta Rosa, essa “re”-tradução, concede ao tradutor uma nova oportunidade de fazer jus a essas percepções poéticas às quais o autor/criador

pretendeu dar voz. A tradução do texto literário seria, nessa perspectiva, necessariamente mais que linguística, haja vista que a língua, mesmo nessa sua tradução primeira do extralinguístico, pode vacilar ao tentar capturar o artístico – ou ao fazer ecoar a língua pura, como na elaboração benjaminiana: “Redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação – essa é tarefa do tradutor” (BENJAMIN, 2008, p. 79). Talvez os poetas aqui analisados partilhassem dessa mesma visão do ato tradutório e, por isso, não exerciam controle baseando-se numa ética à letra em detrimento de uma realização estética do texto em tradução.

Capítulo 3

Pela Devoração Ético-Estética da Antropofagia

*Um índio descerá de uma estrela colorida, brilhante
De uma estrela que virá numa velocidade estonteante
E pousará no coração do hemisfério Sul
Na América, num claro instante (...)
E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
Surpreenderá a todos não por ser exótico
Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto
Quando terá sido o óbvio*

Caetano Veloso

Durante a pesquisa para a dissertação, compreendeu-se que as reflexões sobre a antropofagia via perspectivismo ameríndio conflitavam com o conceito modernista oswaldiano, especialmente com a noção de radicalidade pós-colonial e insubmissão, dele depreendidas na elaboração de Else Vieira. Optou-se, então, pela divisão das antropofagias tradutórias, uma de base Literária e a outra de base Antropológica, por compreender o diálogo com o perspectivismo, no caso desta, um atalho direto ao ritual antropófago-xamânico, ou seja, sem o intermédio de questões propriamente literárias. Entretanto, leituras recentes do *Manifesto Antropófago* apontam para essa rápida digestão das proposições oswaldianas, interpretadas tão somente como uma poética da radicalidade/ da insubmissão. Como nos mostra Nodari e Amaral no seu texto “A questão (indígena) do Manifesto Antropófago” (2018), e Beatriz Azevedo no seu livro *Antropofagia e Palimpsesto Selvagem* (2018), ainda que por meio de um referencial antropológico Europeu, Oswald de Andrade fora capaz de mobilizar conceitos antropológicos complexos no seu antropófago manifesto.

Diferentemente, ou talvez complementarmente à estratégia proposta por Castro Rocha, aquela de desoswaldianizar/desnacionalizar o conceito da antropofagia, adotaremos neste capítulo a estratégia de indigenizar/antropologizar a metáfora epistemológica oswaldiana via perspectivismo ameríndio. Castro Rocha já apontava para o trabalho de Viveiros de Castro acerca do Perspectivismo como um caminho para a atualização da antropofagia.

[...] A antropofagia oswaldiana oferece um caminho novo ainda a ser trilhado. A potência oswaldiana de apropriação do alheio para a transformação do próprio

pensamento tem estimulado uma das mais originais formulações da antropofagia contemporânea: o perspectivismo. [...] Os estudos literários e a crítica cultural ainda não foram capazes de responder à potência da antropofagia oswaldiana com o vigor e a inteligência de Eduardo Viveiros de Castro. A proposta esboçada neste ensaio – desnacionalizar e desoswaldianizar o *Manifesto Antropófago* – é apenas o primeiro passo. (CASTRO ROCHA, 2011, p. 668).

Novamente, desde a publicação deste ensaio, conforme demonstramos anteriormente no primeiro capítulo, pesquisas inseridas na área dos Estudos da Tradução e da Teoria e Crítica literária vêm trilhando esse caminho, fornecendo-nos instigantes revelações. Antes de retomá-las, entretanto, abordaremos as proposições de Viveiros de Castro acerca do perspectivismo ameríndio e sua conceitualização do que denominou equivocação controlada, proposta metodológica de descrição etnográfica que do perspectivismo se desdobra. Analisaremos também as breves considerações do pesquisador acerca do ato tradutório, não no sentido da tradução de textos, mas como o ato de traduzir o outro, no contexto da tarefa do antropólogo enquanto etnógrafo.

Como veremos, discussões recentes na área dos Estudos da Tradução têm considerado a metáfora da tradução cultural, depreendida tanto da antropologia social britânica como dos estudos culturais, um potente conceito para se pensar a tarefa do traduzir e o entre-lugar linguístico e cultural ocupado pelo tradutor. Nesse sentido, a seção que segue também proporá uma aproximação entre os dois conceitos, tradução cultural e antropofagia, tendo em vista sua aparente genealogia.

3.1 A Tarefa-Renúncia do Antropófago

Trabalhar com metáforas-conceito ou metáforas epistemológicas, em especial uma com a dimensão artístico-histórica da antropofagia, tem se revelado um desafio. Ela está no rol das metáforas incontroláveis, aquelas que, ao serem apropriadas por novas áreas, parecem inverter esse jogo de

apropriação, perturbando seus constructos e axiomas. Sobre a pertinência e potência discursiva dessas metáforas, reflete Carlos Rincón:

Parte principal do instrumental – categorias, conceitos, modelos – com que trabalham atualmente os estudos da cultura, quando estes tentam dar conta em nível descritivo ou explicativo de processos contemporâneos, é constituída por metáforas dotadas de valor epistemológico. Tal é o caso de *hibridização*, com sua capacidade de movimento flutuante, para conceituar assim a cultura internacional, (...) e outras metáforas desse tipo, tais como *criolização*, *reciclagem* ou *tradução cultural*. E notável é que os contatos, intercâmbios e superposições entre essas metáforas continuam a ser até a regra. (...) Todas elas descrevem mais processos que resultados ou objetivações, e acham-se, por sua vez, em processo de decantação cognoscitiva: são metáforas-conceitos com que se busca a elaboração teórico-discursiva dos processos de apropriação, circulação e consumo contemporâneos. O conceito metafórico, facilmente atualizável, facilita seu emprego em situações determinadas por fatores socioeconômicos, étnicos, tecnológicos, geopolíticos específicos, razão por que constituem um potencial imaginário que estimula a atividade discursiva. (RINCÓN, 2011, p. 547/553).

Se antes fora preciso separar antropofagias, a “tarefa deste pesquisador”, e esperemos que não seja uma renúncia, será agora uni-las novamente. Na tentativa de cumprir esse intento, será preciso devorar outra metáfora igualmente incontrolável, aquela da *tradução cultural*.

Convém ressaltar que, para a construção da presente tese, houve receio em sobrepô-las. Novamente, Anthony Pym (2017) em seu livro *Explorando teorias da tradução*, problematiza, no último capítulo, inteiramente dedicado à ideia de tradução cultural, o que compreende como perigo de lidar com um conceito que não se ancora na prática tradutória propriamente dita (PYM, 2017, p. 272), mas na descrição de processos relacionais. Nesse sentido, digerir outra metáfora, igualmente incontrolável, e deslocá-la também (talvez a melhor palavra seja repatriá-la) ao campo dos estudos da tradução, pareceu-nos inicialmente inviável. Entretanto, motivados pelo artigo de Leila Darin (2020), “A tradução cultural como metáfora”, que, de algum modo, exercita esse movimento de repatriação da tradução cultural, e cuja leitura ressoa ecos da razão antropofágica, aceitamos a empreitada. Na elaboração de Darin:

Para Homi Bhabha, o diálogo entre alteridades só pode de fato ser estabelecido por meio de negociações que nunca chegam a termo, visto que chegar a uma

palavra final corresponde a aniquilar ou excluir o outro. A interação “entre outros” é o motor propulsor das civilizações, é a demanda perene que nos atira. Subjaz à impossibilidade de término da negociação a hipótese de que algo resiste à interpretação, de que algo não se entrega à tradução e, assim, persiste, desafiando o desejo de ordem, controle e verdade definitiva. (DARIN, 2020, p. 60)

A princípio, instigou-nos o fato de que ambas as metáforas, aquela da antropofagia e a da tradução cultural, em certo sentido, seriam genealogicamente próximas. Referimo-nos a sua filiação à antropologia. O conceito de *tradução cultural* remonta à antropologia social britânica na década de 1960, e é problematizado pelo antropólogo de origem saudita Talal Asad na década de 1980. No seu texto “The concept of Cultural Translation in British Social Anthropology”, Asad constrói sua argumentação refutando a visão etnocêntrica do colega antropólogo Ernest Gellner, para quem a tradução cultural se mostrava caridosa ao pensamento primitivo:

A situação, em que se encontra um antropólogo social que deseja interpretar um conceito, asserção ou doutrina numa cultura alheia, é basicamente simples. Digamos que ele se encontra diante de uma asserção S na língua local. Ele tem à sua disposição o enorme ou infinito arcabouço de orações possíveis na sua própria língua. (...) Embora não esteja completamente satisfeito diante dessa situação, ele não pode evitá-la. Não há uma terceira língua que possa mediar entre a língua nativa e a sua própria, na qual equivalências possam ser estabelecidas, evitando armadilhas que resultam do fato de que sua própria língua tem sua maneira particular de lidar com o mundo, a qual pode não ser aquelas da língua nativa estudada, e que conseqüentemente são suscetíveis a distorcer aquilo que está sendo traduzido. Ingenuamente, as pessoas às vezes pensam que a própria realidade poderia ser esse tipo de mediadora e “terceira língua”. (...) Por razões óbvias, isso não é um bom sinal. (GELLNER *apud* ASAD, 1986, p. 146, tradução nossa)⁶⁷

Como podemos observar, ironicamente, Gellner chega a um conceito interessante (aquele de um “espaço de negociação” – uma terceira língua),

⁶⁷ The situation facing a social anthropologist who wishes to interpret a concept, assertion or doctrine in an alien culture, is basically simple. He is, say, faced with an assertion S in the local language. He has at his disposal the large or infinite set of possible sentences in his own language. (...) He may not be wholly happy about this situation, but he cannot avoid it. There is no third language which could mediate between the native language and his own, in which equivalences could be stated and which would avoid the pitfalls arising from the fact that his own language has its own way handling the world, which may not be those of the native language studied and which consequently are liable to distort that which is being translated. Naively, people sometimes think that *reality* itself could be this kind of mediator and “third language”. For a variety of powerful reasons, this is of course no good.

apenas para negá-lo. Na busca por compreender a “tarefa do antropólogo”, Asad recorre então ao paratexto clássico de Walter Benjamin, “A tarefa-renúncia do tradutor”:

Toda tradução bem-sucedida tem como premissa o fato de ser dirigida a uma língua específica e, portanto, também a um conjunto específico de práticas, a uma forma de vida específica. Quanto mais longe essa forma de vida estiver do original, menos mecânica será a reprodução. Como escreveu Walter Benjamin⁶⁸: ‘A língua da tradução pode – na verdade deve – libertar-se, para que, assim, ela dê voz à *intentio* do original não como reprodução, mas como harmonia, como um suplemento à língua pela qual ele se expressa, como seu próprio modo de *intentio*’. (ASAD, 1986, p. 156, tradução nossa)⁶⁹

Guiado pelas considerações de Benjamin, Asad reflete então sobre a tarefa do tradutor-antropólogo, entrevendo, por assim dizer, esse espaço-entre ou aquela terceira língua criticada por Gellner. Para o antropólogo saudita, é nesse espaço que se pode “ecoar a *intentio* do original”, suspendê-la a novas interpretações e não simplesmente interpretá-las. Nesse sentido, a terceira língua seria um espaço anterior à crítica-avaliação que, como observa o antropólogo, deve ser uma tarefa do leitor; o que a torna, portanto, em certa medida, uma renúncia por parte do tradutor-antropólogo:

Cabe, a propósito, ao leitor avaliar essa *intentio*, não ao tradutor antecipar a avaliação. Uma boa tradução deve sempre preceder uma crítica. E podemos inverter isso dizendo que uma boa crítica é sempre uma crítica “interna” – ou seja, baseada em algum entendimento compartilhado, em uma co-vivência, que visa ampliar e tornar mais coerente. Tal crítica – nada menos que o objeto da crítica – é um ponto de vista, uma (contra) *versão*, tendo apenas autoridade provisória e limitada. (*ibid.* p. 156-157, tradução nossa)⁷⁰.

⁶⁸ Na tradução de Susana Kampff Lages direto do original em alemão: “Diante do sentido, sua língua tem o direito, aliás, o dever, de desprender-se, para fazer ecoar sua própria espécie de *intentio* enquanto harmonia, complemento da língua na qual se comunica, e não sua *intentio* enquanto reprodução do sentido”. (BENJAMIN, 2008, p. 77)

⁶⁹ All successful translation is premised on the fact that it is addressed within a specific language, and therefore also to a specific set of practices, specific form of life. The further that form of life is from the original the less mechanical is the reproduction. As Walter Benjamin wrote: “The language of a translation can – in fact must – let itself go, so that it gives voice to the *intentio* of the original not as reproduction but as harmony, as a supplement to the language in which it expresses itself, as its own kind of *intentio*”.

⁷⁰ It is, incidentally, for the reader to evaluate that *intentio*, not the translator to preempt the evaluation. A good translation should always precede a critique. And we can turn this around by saying that a good critique is always an ‘internal’ critique – that is, one based on some shared understanding, on a joint life, which it aims to enlarge and make more coherent. Such a critique – no less than the object of criticism – is a point view, a (contra) *version*, having only provisional and limited authority.

Ou, na elaboração do próprio Benjamin⁷¹ (2008, p. 77-78) “a verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original”. Ora, não seria de todo inapropriado aproximarmos, com as devidas ressalvas, àquele espaço entre original e tradução, que Gellner denomina terceira língua, ao que Walter Benjamin compreendeu como a “pura língua”, um espaço “acima de todas as outras línguas numa zona privilegiada a que só ascendem as obras superiores”, ao pensar a tradução do texto poético. Ainda na elaboração de Benjamin, se “a tarefa de fazer amadurecer na tradução o sêmen da pura língua parece absolutamente insolúvel” (ibid. p. 76), caberia ao tradutor “redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação” (ibid. p. 79).

Frustrando a nossa suposição de afinidade genealógica, a metáfora da *tradução cultural* mobilizada por Homi Bhabha não deriva de reflexões da antropologia social britânica. É novamente o paratexto epistemológico benjaminiano que é devorado. Por isso, conforme apontamos anteriormente, pode-se compreender o emprego do conceito de “tradução cultural” em Bhabha para se pensar a tradução como uma espécie de repatriação metafórica, não como uma expansão ou deslocar do conceito de tradução cultural como compreendido pela antropologia social britânica.

Por envolver línguas distintas, a tradução cultural, como pensada pela antropologia social britânica, ainda pode ser vista sob a ótica da tradução de textos finitos, mesmo não sendo esse o foco central das reflexões, como nos revelam as considerações de Asad. Nelas, busca-se apreender algo *metalinguístico*, no sentido de algo que está para além da língua. Ou talvez

⁷¹ Não nos pareceu relevante, para se cumprir o propósito da reflexão em curso, ressaltar/pormenorizar a diferença entre os objetos enfocados pelos dois pesquisadores (texto poético e texto etnográfico).

intralinguístico, algo interior à própria língua, o fruto envolto pela casca, recorrendo-se novamente às metáforas benjaminianas.

Na elaboração de Homi Bhabha, entretanto, a concretude relacional de uma *translatio*, ou seja, traduzir uma língua em outra (a tradução de textos finitos) não é sequer uma premissa para a reflexão realizada. Será inspirado pelo romance *Versos Satânicos* de Salman Rushdie⁷² que o crítico literário proporá a metáfora-constructo da *tradução cultural* para se compreender o entre-lugar migrante-identitário do indivíduo pós-moderno. Para Bhabha, “a liminaridade da experiência migrante é mais um fenômeno tradutório do que transicional”. Nesse sentido, para sustentar sua reflexão, o pesquisador recorre ao paratexto benjaminiano:

Vivendo nos interstícios de Lucrecio e Ovídio⁷³, dividido entre um atavismo "nativista", até nacionalista, e uma assimilação metropolitana pós-colonial, o sujeito da diferença cultural torna-se um problema que Walter Benjamin descreveu como a irresolução, ou liminaridade, da "tradução", o *elemento de resistência* no processo de transformação, "aquele elemento em uma tradução que não se presta a ser traduzido". [...] A cultura migrante do "entre-lugar", a posição minoritária, dramatiza a atividade da intraduzibilidade da cultura; ao fazê-lo, ela desloca a questão da apropriação da cultura para além do sonho do assimilacionista, ou do pesadelo do racista, de uma "transmissão total do conteúdo", em direção a um encontro com o processo ambivalente de cisão e hibridização que marca a identificação com a diferença da cultura. (BHABHA, 1998, p. 308) (ênfase do autor)

Note-se, ainda, o reaproveitamento das metáforas benjaminianas no texto de Bhabha:

Com o conceito da “estrangeiridade”, Benjamin se aproxima de uma descrição de performatividade da tradução como a encenação da diferença cultural [...] A complementariedade da linguagem como comunicação deve ser compreendida como algo que emerge de um estado constante de contestação e fluxo causado pelos sistemas diferenciais de significação social e cultural. Esse processo de complementariedade como suplemento agonístico é a semente do “intraduzível” – o elemento estrangeiro em meio à performance da tradução cultural. E é esta

⁷² Para Homi Bhabha, a temática central de *Versos Satânicos*, que é “a ansiedade da cultura irresolúvel, fronteiriça, do hibridismo [...] o espaço do “intraduzível” tem sido obscurecida por “polaridades geopolíticas binárias – fundamentalistas islâmicos versus modernistas literários ocidentais”, tendo como foco a ideia de blasfêmia contra o *Corão*.

⁷³ C.f. BHABA, 1998, p. 308 [...] o problema consiste em saber se o cruzamento de fronteiras culturais permite a libertação da essência do eu (Lucrecio) ou se, como a cera, a migração só muda a superfície da alma, preservando a identidade sob suas formas protéicas (Ovídio).

semente que se transforma na famosa, rebuscada analogia do ensaio de Benjamin: ao contrário do original, em que fruta e casca formam uma certa unidade, no ato da tradução o conteúdo ou assunto é tornado desconectado, subjugado e alienado pela forma da significação, como um manto real de amplas dobras. [...] E através dessa dialética da negação cultural como negociação, esta cisão entre casca e fruta por meio da *agência* da estrangeiridade, o propósito é, como diz Rudolf Pannwitz⁷⁴, não o de "transformar o hindi, o grego, o inglês em alemão, [mas], ao contrário, transformar o alemão em hindi, grego, inglês". (*ibid.* p. 312)

Com efeito, pensar, analogamente à tradução, a posição intraduzível do sujeito migrante entre culturas, como nos propõe Bhabha, parece expandir, e, concomitantemente, instigar novas reflexões acerca do paratexto clássico benjaminiano. No sentido de que nos permite ampliar o foco –marcadamente voltado para a negociação textual de linguagens poéticas, ainda que sua leitura possa se revelar subliminarmente oscilante, imbricando língua-cultura-pensamento – para a noção de negociação entre alteridades.

Nesse ponto, é inevitável refletirmos sobre as guinadas do pensamento sobre tradução, as chamadas “viradas”. Inicialmente compreendido como um fenômeno essencialmente linguístico, a tradução passa por uma “virada literária” a partir da década de 1970, tendo como marco a teoria dos polissistemas de Even-Zohar, depois, a partir da década de 1990, por uma “virada cultural”, que a aproxima, entre outros conceitos, do pós-colonialismo. Estaríamos hoje vivendo uma “virada antropológica”? Ou essas guinadas apenas evidenciam “a contribuição milionária” de todas as áreas? A inter/multidisciplinariedade. Não seria um sinônimo canibal para esse fenômeno a *logofagia*? Como sabemos, essas interrelações são recorrentes em diferentes campos do saber. Não seria

⁷⁴ “Nossas traduções (mesmo as melhores) partem de um falso princípio: elas querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão. Elas possuem um respeito muito maior diante dos próprios usos linguísticos do que diante do espírito da obra estrangeira... O erro fundamental de quem traduz é apegar-se ao estado fortuito da própria língua, ao invés de deixá-la abalar-se violentamente pela língua estrangeira. Sobretudo quando traduz de uma língua muito distante, ele deve remontar aos elementos últimos da própria língua, onde palavra, imagem e som se tornam um só; ele tem de ampliar e aprofundar sua língua por meio do elemento estrangeiro; não se tem idéia [sic] em que medida isso é possível, até que ponto cada língua pode se transformar, e uma língua se diferencia de outra quase que só como um dialeto de outro dialeto, e não são tomadas de modo demasiado leviano, mas precisamente quando tomadas em todo seu peso.” (PANNWITZ *apud* BENJAMIN, 2008. p. 80).

o exercício da construção do conhecimento inegavelmente antropofágico? Notadamente, conforme se constatou neste item, também outros campos do saber encontram nas reflexões acerca do fenômeno tradutório (o paratexto epistêmico benjaminiano) paralelos para se pensar problemáticas de suas áreas.

No seu texto “A Antropologia Perspectivista e o Método de Equivocação Controlada⁷⁵”, Viveiros de Castro (2018a) retoma aquelas discussões da antropologia social britânica e as potencializa por meio da sua elaboração sobre o perspectivismo ameríndio:

Adoto a posição radical, que acredito ser a mesma que a de Asad, e que pode ser resumida da seguinte maneira: na antropologia, a comparação está a serviço da tradução e não o contrário. A antropologia compara para que possa traduzir, e não explicar, justificar, generalizar, interpretar, contextualizar, revelar o inconsciente, dizer o que não precisa ser dito, e assim por diante. Adicionaria a isto que traduzir é sempre trair, como diz o ditado italiano. Porém, uma boa tradução – e aqui estou parafraseando Walter Benjamin (ou melhor, Rudolf Pannwitz via Benjamin) – é uma que trai a língua de destino, e não a língua de origem. Uma boa tradução é uma que permite que os conceitos alienígenas deformem e subvertam a caixa de ferramentas conceitual do tradutor para que o *intentio* da língua original possa ser expresso dentro da língua nova. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018a, p. 250)

Ora, nesse sentido, a língua de chegada não deveria ser aquela que canibaliza a língua de partida, mas que se deixa canibalizar por esta. Entenda-se língua não meramente como código/letra aqui, senão como uma mundovisão, perspectiva, ontologia, subjetividade, poética, uma *différance* derridiana, ou qualquer outro termo que tente encapsular a impossibilidade de se traduzir por completo um modo de existência em outro. Algo sempre resistirá à interpretação, porém será justamente isso que resiste que haverá de ser multiplicado em sentidos, ao se estabelecer contato entre mundovisões, ou seja, ao se traduzir o pensamento alheio.

⁷⁵ Na elaboração de Viveiros de Castro (2018a, p. 256) : “[...] a equivocação é a condição limitadora de toda relação social, uma condição que se torna sobreobjetificada no caso extremo das relações chamadas interétnicas ou interculturais, onde os jogos linguísticos divergem maximamente”. O ensaio em referência enfoca essa divergência na relação entre os discursos antropológico e nativo, não a fim de suprimi-la, mas instituí-la como método para a tarefa etnográfica de traduzir o outro.

Novamente, somos levados a um espaço relacional que deveria preceder a operação tradutória, um entre-lugar da tradução, uma terceira língua, o espaço da pura língua. Viveiros de Castro propõe o espaço da equivocação:

Traduzir é situar a si mesmo no espaço da equivocação e ali habitar. Não é desfazer a equivocação (uma vez que isto seria supor que a mesma jamais existiu em primeiro lugar), mas precisamente o oposto é verdadeiro. Traduzir é enfatizar ou potencializar a equivocação, isto é, abrir e alargar o espaço imaginado como não existente entre as línguas conceituais em contato, um espaço que a equivocação precisamente ocultava. A equivocação não é aquilo que impede a relação, mas aquilo que a funda e a impulsiona: uma diferença de perspectiva. Traduzir é presumir que uma equivocação já existe; é comunicar por diferenças, ao invés de silenciar o Outro presumindo uma univocalidade – a similaridade essencial – entre o que o Outro e Nós estamos dizendo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018a, p. 254-255)

Novamente, valemo-nos das reflexões de Helena Martins, no seu artigo “Tradução e perspectivismo”, no qual a pesquisadora propõe paralelos entre a cosmovisão perspectivista ameríndia e as implicações do ato tradutório. Conforme pontuamos no primeiro capítulo, um desses paralelos diz respeito ao modo como o alheio é apreendido na cosmologia ameríndia. O fato de que os indígenas percebem outros seres e lhes legitimam uma perspectiva de humanidade revelaria o valor primordial imputado à alteridade no seu modo de vida. Devido à sua multiplicidade de perspectivas, instiga-nos Martins: “a cosmovisão ameríndia poderia ser pensada como um modo de viver permanentemente atravessado pelo gesto da tradução (estrangeirizante), no sentido de Pannwitz”. A pesquisadora prossegue:

Parece haver, numa medida apreciável, algum desvão entre a forma como, por vezes, se anuncia e se descreve a nobreza e o perigo da tarefa do tradutor e a forma como essa tarefa é no mais das vezes efetivamente vivida e reconhecida nas nossas tribos ocidentais. Seja como for, se na atividade da tradução podemos reconhecer o lugar em que por excelência impõe-se tentar tomar o ponto de vista do outro, então pensá-la na contraluz do perspectivismo ameríndio, é algo capaz de deslocar, ou periclitir, entre nós, o que nessas tentativas parece insistir como algo residualmente dado: que já sabemos de alguma forma o que é ponto de vista e o que é outro. (MARTINS, 2012, p. 147)

As reflexões de Álvaro Faleiros, por sua vez, adentram mais propriamente o corpo a corpo perspectivista vivido pelo tradutor no ritual tradutório. Nesse

encontro arriscado entre poéticas, aquela do criar e a do traduzir, o tradutor não ocupará necessariamente a posição de predador⁷⁶:

A passagem, para se operar de forma mais ou menos segura, exige um contexto ritual. No encontro, vão se redefinindo os lugares. Às vezes vítima, às vezes matador, mais ou menos apto a operar o trânsito e a metamorfose, o tradutor é, de todo modo, peça fundamental. Sair de si – e voltar – é condição, não sem riscos, de acesso a esse outro imprescindível, inevitável. Assim, como se pode observar, o ritual garante um lugar relacional onde “eu” e “outro”, matador e vítima e predador são indispensáveis e permutáveis, infinitamente capazes “de vir alargar a condição humana, ou mesmo ultrapassá-la”. (FALEIROS, 2013, p. 114)

É precisamente nesse sentido que a tarefa do tradutor, nesse abalável contexto ritual, não será predeterminadamente insubmissa/desabusada. Por vezes, sua tarefa resultará em renúncia, aquela da sua própria poética/mundovisão em detrimento da poética do autor que, mesmo ao estar sendo traduzido, é quem devora. De todo modo, ainda que o tradutor renuncie à sua poética ao traduzir, esse corpo a corpo inevitavelmente estabelece um espaço-entre relacional em que a poética/mundovisão do tradutor se alargará ao deixar-se afetar pela mundovisão daquele que (o) traduz. Ou, na elaboração de Melanie Stresser:

O canibal é uma figura do limite. Devorar o outro significa arriscar a si mesmo, ser igualmente devorado pelo outro. No desejo do canibal de “sentir o outro”, unem-se o princípio do prazer – a identidade, o ser-em-si – e o princípio da realidade – a exterioridade, o sair de si – como aponta Alexandre Nodari (2015: 20). Transformar o tabu em totem, o ato antropofágico por excelência, é, portanto, um ato de risco, pois não transforma apenas o outro, “transformando-se também o transformador nesse mesmo gesto” (Nodari, 2015: 33)⁷⁷. Num movimento paradoxal, o canibal afirma e nega o outro e ao mesmo tempo, afirma e nega a si mesmo. O ritual canibal implica arriscar a si mesmo até ao limite, expor-se às forças desconhecidas do outro, ao risco da perda do eu e sua suposta identidade e integralidade, ao risco do silêncio, do não-querer-dizer, de ser igualmente devorado pelo outro. Enfim, a antropofagia também é uma

⁷⁶ Sobre essa troca de perspectivas durante o ritual antropófago, cf. (VIVEIROS DE CASTRO *apud* FALEIROS, 2013, p. 112-113): “O diálogo parecia inverter as posições dos protagonistas. Anchieta se espanta: o cativo ‘mais parecia estava para matar os outros que para ser morto’. E Soares de Souza registra essa outra inversão, agora temporal: os cativos diziam que já estavam vingados de quem os iriam matar. O combate verbal dizia o ciclo temporal da vingança: o passado da vítima foi o de um matador, o futuro matador será o de uma vítima; a execução iria soldar as mortes passadas às mortes futuras, dando sentido ao tempo.”

⁷⁷ Cf. Nodari, Alexandre. “A transformação do Tabu em totem: notas sobre (um)a fórmula antropofágica”. *Revista das Questões*, núm. 2, fev./maio 2015, págs. 8–44.

autofagia: devora a si mesma. A identificação total com o outro, a mimesis absoluta, é o enfrentamento com o impossível. (STRASSER, 2021, p. 229)

Em reflexões recentes, Faleiros retoma sua leitura da poética da transcrição haroldiana tomando como base o conceito de “equivocação controlada,” conforme desenvolvido por Viveiros de Castro. Para o pesquisador, no seu projeto tradutório do *Fausto*, ainda que Haroldo de Campos se mostre ontologicamente aberto ao outro, não fora capaz de controlar, na sua poética do traduzir, certa equivocação na qual ele assumidamente se implicava: aquela de uma primazia da forma na equação de tensão do signo e o obstinado desafio de transcri-la isomorfa:

Por um lado, Haroldo diz um código de alteridades (mobiliza metáforas goethianas, germaniza o português, se quer isomórfico ao texto de partida) e, por outro, o faz em condição alterada, pois, para reescrever o Fausto, o poeta brasileiro parodia, carnavaliza e chega a introduzir uma dicção cabralina. Talvez caiba aqui parte da crítica feita por Viveiros de Castro a Greg Urban sobre discursos produtores de comunidade Xokleng. Ao referir a abordagem do antropólogo americano, Viveiros de Castro nota que Urban perpetra “um erro antropológico ao fracassar em considerar a equivocação em que ele mesmo estava implicado”, pois acaba descrevendo este mundo como se fosse uma versão ilusória do seu próprio, unificando os dois via uma redução de um às convenções do outro. Se em Urban, o conforto explanatório acaba produzindo todo tipo de complicações, uma espécie de “monismo ontológico”. Em Haroldo de Campos, estaríamos diante de uma espécie de “monismo estético”, que reduz seu objeto a uma espécie de caixa de ressonância neobarroca. (FALEIROS, 2022, p. 280)

O que seria esse “monismo estético” senão a sobreposição da poética do traduzir haroldiana à poética do criar goethiana? Talvez uma recusa de se preservar espaços de equivocação instaurados pela poética do outro? O que se quer “obliteração/rasura” não poderia, por obstinação, obliterar aqueles espaços onde se ritualiza a performance canibal entre as diversas ontologias leitoras em contato com a poética do autor? Deve o tradutor preservar esses espaços ou, em equívoco descontrolado, tentar resolvê-los pela imposição da sua própria poética? Voltaremos a esse complexo oral poético-ontológico na última subseção deste capítulo.

3.1.1 O problema *odontológico* é da ordem da *diferença*

Dependendo de quem diz onça, “onça” é uma outra coisa. Saber quem é o outro depende de quem diz “eu é um outro”. Por isso Rimbaud acabou engolido por uma onça na África.

Roberto Zular

No seu texto “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, Antonio Candido narra um episódio anedótico vivido com o poeta modernista, de quem era amigo próximo. Ao tentar dissuadi-lo de pleitear uma cátedra de Filosofia na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, concurso que não se realizou, Candido narra de memória o irreverente diálogo entre eles:

“Mas você não tem cultura filosófica organizada”, dizia eu. “Imagine se na defesa da tese Fulano (um examinador potencial, famoso pela truculência) faz perguntas em terminologia que você não domina”. “Dê um exemplo”, retrucou ele. “Não sei”, disse eu, “não entendo disto; mas anda por aí um vocabulário tão arrevezado de ‘ser-no-outro’, ‘por-si’, ‘orifício existencial’ e não sei mais o quê”. “Mas dê um exemplo”, insistiu ele. “Bem, só para ilustrar: se ele pergunta pernosticamente: ‘Diga-me V.S. qual é a impoção hodierna da problemática ontológica?’ E Oswald sem pestanejar: “Eu respondo: V. Excia. está muito atrasado. *Em nossa era de devoração universal o problema não é ontológico, é odontológico!*” (CANDIDO, 2021, p.1176-1177, grifo nosso)

Note-se que, mesmo em se tratando de uma tirada cômica/trocadilho infame, pode-se extrair, da resposta de Oswald, certo valor epistêmico. De que nos serviria a conceitualização de ontologia se o que estará em jogo é, ao fim e ao cabo, a interação-devoração entre ontologias? Ou como quer o aforismo “Nada existe fora da Devoração. O ser é a Devoração pura e eterna”⁷⁸, que não consta do Manifesto, mas o condensa e prolonga.

Ironicamente, hoje compreendemos a antropofagia oswaldiana como uma “ontologia política”, que se quer *odontologicamente* aberta a outras ontologias. Na elaboração crítica de Eduardo Sterzi:

⁷⁸ ANDRADE, Oswald de. “Mensagem ao antropófago desconhecido (da França Antártica)”. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 67, nov. 1946, p 63-64.

Mais do que uma teoria estrita e restritamente literária ou artística, o que temos ali [Antropofagia], desde o início, é uma verdadeira e inovadora ontologia política: ou seja, uma teoria do ser, que não é mais concebido a partir do que lhe seria supostamente próprio, mas, sim, a partir daquilo que ele consegue absorver e transformar. (STERZI, 2022, p. 13-14)

Vale ressaltar que o próprio Oswald, ao refletir sobre o conceito de alteridade quando retoma a antropofagia, em 1950, no texto “Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: O Homem Cordial⁷⁹”, parece apontar para esse jogo ontológico-odontológico. No trecho destacado a seguir, o poeta visa a diferenciar o sentimento de querer ser outro daquele de alargar-se pelo acesso à perspectiva do outro:

Pode-se chamar de alteridade ao sentimento do outro, isto é, de ver-se o outro em si⁸⁰, de constatar-se em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro. Passa a ser assim esse termo o oposto do que significa no vocabulário existencial de Charles Baudelaire – isto é, o sentimento de ser outro, diferente, isolado e contrário. (ANDRADE, 1970, p. 141)

Episódio igualmente epistêmico-anedótico, nos moldes do trocadilho ontológico-odontológico, nos é narrado por Viveiros de Castro no seu ensaio “Rosa e Clarice, A Fera e o Fora”, em que o antropólogo analisa, na contraluz do perspectivismo ameríndio, o conto “Meu tio o lauaretê” e o romance *A paixão segundo G.H.*:

Foi assim então que resolvi começar pensar conjuntamente sobre esses dois textos. Pensá-los a partir de uma noção que começou por um trocadilho – ainda não é um conceito, mas já é quase mais que um trocadilho –, a noção de “diferença”. A expressão me surgiu em uma entrevista, quando, perguntado sobre a importância que a noção de diferença teria em minhas “teorias” sobre o pensamento indígena, respondi: “*Não é um problema de diferença, é um*

⁷⁹ Comunicação proferida ao Primeiro Congresso Brasileiro de Filosofia e posteriormente publicada em forma de artigo nos anais desse congresso.

⁸⁰ Note-se a aproximação, mesmo terminológica, à elaboração de Viveiros de Castro sobre a noção de “inimigo como positividade transcendental”: “Comer o inimigo não como forma de “assimilá-lo”, torná-lo igual a Mim, ou de “negá-lo” para afirmar a substância identitária de um Eu, mas tampouco transformar-se nele como em um *outro Eu*, mimetizá-lo. Transformar-se, justo ao contrário, *por meio* dele, transformar-se em um *eu Outro*, autotransfigurar-se com a ajuda do “contrário” (assim os velhos cronistas traduziam a palavra tupinambá para “inimigo”). Não um ver-se no outro, mas ver o outro em si. Identidade “ao contrário”, em suma – o contrário de uma identidade. A antropofagia não é uma ideologia da brasilidade, da “identidade nacional”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 15-16)

problema de diferOnça". A "diferOnça" – que grafo com O maiúsculo para semelhar a gOela aberta da onça – era um trocadilho com outro trocadilho, esse sim de enorme densidade conceitual, que Jacques Derrida faz entre *différence*, com "e", a palavra "diferença" em francês, e *différance*, com "a", que se pronuncia quase igual nessa língua, e que poderia talvez se traduzir por "diferância", "diferência" ou "diferrância", com dois "r", para conectar com "errância", a *errance* que soa "dentro" de "différance". (VIVEIROS DE CASTRO, 2018b, p. 13, grifo nosso)

Na sua busca por encorpar o conceito da diferOnça, Viveiros de Castro assume a empreitada de articular duas antropofagias: o ritual propriamente dito e o que chama de "conceito metafísico-político oswaldiano". Eis a tarefa do antropólogo:

A "diferOnça", portanto, é um trocadilho que me senti na obrigação de tentar transformar em conceito, como se eu tivesse comprado um sofá e agora fosse obrigado a construir uma casa em volta; uma tentativa de dar substância a esse conceito de diferOnça, de forma que ele exprimisse uma releitura político-antropofágica, antropofagicamente política e politicamente antropofágica, dos conceitos de diferença característicos do pós-estruturalismo, presente em Derrida ou (especialmente) Deleuze, pensadores que subverteram a linguagem da diferença, que herdei de minha formação estruturalista. Nesse sentido, pode-se dizer que estou tentando transformar a filosofia da diferença em uma filosofia da diferOnça (...) por via de uma retomada da problemática geral da antropofagia, no espaço entre, de um lado, o conceito propriamente etnológico de antropofagia ritual, que desenvolvi ao tratar do tema do canibalismo tupi em minha monografia sobre os Araweté –, e, de outro lado, a antropofagia como conceito metafísico-político oswaldiano, um conceito que implica uma teoria contracultural da cultura, na verdade toda uma contra-antropologia, uma teoria do lugar comum do humano no universo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018b, p. 14)

"Em nossa era de devoração universal o problema não é ontológico, é odontológico!", ou como já adiantava o Manifesto, "Só me interessa o que não é meu." Nesse sentido, talvez nos interesse menos compreender a *différance*, se estamos verdadeiramente dispostos (ou aptos) a praticar de modo permanente a diferOnça: lei do homem, lei do antropófago/antropólogo (trocadilhemos também). E por que não, lei do tradutor?

Conforme apontamos inicialmente, a tarefa deste pesquisador tem sido aquela de tentar cindir as duas antropofagias, Literária e Antropológica. Aceitar que a ironia da insubmissão presente no legado/ideário oswaldiano não invalida as complexidades antropológicas nele também presentes. Compreender que a

própria metáfora antropofágica parece mimetizar esse entre-lugar de negociação que nunca chega a termo, que é e não é ao mesmo tempo, que é o eu e também pode ser o outro, acessando sua mundovisão.

Nesse sentido, averiguar que a tarefa do antropólogo Viveiros de Castro, ao pensar conceitualmente a diferença, busca justamente fundir antropofagias (aquela etnológica do ritual canibal propriamente e a antropofagia metafísico-política oswaldiana) é, com efeito, reconfortante. No sentido de que mostra que a tarefa deste pesquisador, ao buscar cindir antropofagias tradutórias para reafirmar a relevância de um pensamento sobre tradução na contraluz da metáfora epistemológica modernista, não é apenas uma empreitada desejável, mas quiçá possível e, ousaríamos dizer, necessária.

3.2 O Ser e não Ser da Antropofagia

O homem europeu falou demais. Mas a sua última palavra foi dita pelo príncipe Hamlet, que Kierkegaard repetiu em Elsenor. Nós dizemos aqui où Villegaignon print terre: Tupy or not tupy that is the question. Um passo além de Sartre e de Camus. A antropofagia.

Oswald de Andrade

O duplo sentido, característico das criações poéticas oswaldianas, que ao ser examinado mais de perto se revela não um duplo, mas múltiplo sentido, sem dúvida também se insere na sua metáfora canibal. Conforme nos adverte Beatriz Azevedo, “Em Oswald de Andrade tudo é sério, mas deve ser antes de tudo engraçado. [Taí:] É e não é brincadeira; o discurso de Oswald lida livremente com a ambiguidade dos sentidos” (2018, p. 199).

Parece ser, precisamente, esse “é e não é brincadeira” que possivelmente retardou o reconhecimento da antropofagia oswaldiana como metáfora conceito potencial para se apreender e transformar problemáticas (não apenas locais) em totem. Oswald ensaiou uma retomada rigorosamente filosófica da antropofagia a partir dos anos 1950. Já consciente de um descrédito literário que recaíra sobre ele (Ninguém quis comprar o poeta), aceitou a (improvável) empreitada de se tornar um antropófago-filósofo. No período que antecede, ou mesmo concomitante pode-se cogitar, sua elaboração da tese *A crise da filosofia messiânica* (1950), também recolheu seus pensamentos no que deveria se publicar como um diário confessional. Daqueles rascunhos, publicou no número quatro de *Invenção: Revista de Arte de Vanguarda*, em dezembro de 1964, o texto “Diário confessional (fragmentos – 1948/1949), de onde extraímos o poema abaixo:

A Antropofagia⁸¹

Uma tabuística – ontológica? – as categorias – os limites

Uma mitologia do ócio – elaboração totêmica

Uma totêmica dos contrários

Uma ética da necessidade e uma ética da liberdade – o gesto

Uma ética da necessidade e uma ética da liberdade – o dever

Uma ética da necessidade e uma ética da liberdade – a penitência

Uma política – ciência do grupo, da tribo, da polis

Uma política – do tabu, do sapiens, do áureo primitivo

Uma exogâmica existencial – o anacoreta, o vagamundo

Uma taliônica – o Direito

Uma estética do finito e do infinito

Uma gnose abismal – a poesia

Uma antropossociopsicologia – os fundamentos duma ciência do homem e da sua história

Uma polêmica – Weltanschauung – uma posição tomada numa situação dada

Uma cronológica – uma doméstica

O carro, a exogamia – O avião melhora o mistério – É preciso satisfazer a

exogamia e o talião – o Direito é um sistema de compensações: o talião doméstico

UMA FILOSOFIA PERENNIS

⁸¹ Poema-Passagem extraído do texto Diário Confessional (fragmentos – 1948/1949), publicado originalmente em *Invenção: Revista de Arte de Vanguarda*, São Paulo, n. 4, pp. 49-51, dez. 1964. (ANDRADE, 2021, p. 1089)

Há no poema-verbete-tratado pelo menos dezesseis definições para esse ser da antropofagia. “As coisas vêm, as coisas vão”, os contextos vão e vêm, “não em vão”. Eis que a antropofagia tem se mantido uma *metáfora perennis* para se pensar múltiplas relações: principalmente estéticas. Vire e mexe antropofagia – do Modernismo, aos pós-modernos e contemporâneos: Cinema Novo, Tropicália, Teatro Oficina, Grupo Noigandres; não sem ressalvas, mas todos assumidamente ou resumidamente antropófagos. Como controlar esses múltiplos “ser e não ser” da antropofagia enquanto significante-topos?

No seu prefácio ao livro *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*, de Beatriz Azevedo, ao reconhecer os méritos do estudo empreendido pela pesquisadora, Viveiros de Castro aponta para a necessidade de

[...] dissolver, mesmo que isso seja, talvez, uma tarefa de Sísifo, o bestialógico que se foi construindo em torno da noção de antropofagia a partir dos anos 1960 do século passado, que transformou a exportação subversiva em importação mimética, a feroz ruminação canibal em aviltante digestão consumista. Com as devidas e honrosas exceções de praxe, dos Irmãos Campos e Décio Pignatari a Zé Celso e outros poucos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018c, p. 13)

Nesse sentido, vale ressaltar que mesmo a sua relação com a literatura, supostamente a mais íntima, é também ambígua e, por vezes, simplificada e redutora. A antropofagia não fala diretamente da posição subalterna do escritor latino-americano, ou propõe uma metodologia para se criar literatura brasileira. O mantra antropófago que se costuma repetir nas nossas escolas, “devorar a obra estrangeira, para criar uma obra própria com cor local”, opera, na verdade, uma redução de toda a sua potencialidade, ou manutenção desse bestialógico apontado por Viveiros de Castro.

Sem dúvida, a antropofagia nos serve enquanto metáfora-constructo para se pensar o fenômeno literário, a criação artística, e nossa condição/organização social e política. É também certo que evoca, *avant la lettre*, um sentimento decolonial. Entretanto, sua potencialidade mais latente, e talvez a mais urgente desde a sua criação, aquela de um repensar-se ontologicamente, de um abrir-

se à contribuição do outro, é comumente negligenciada ou, pior, convertida no seu avesso: o sentimento de aniquilação do outro.

Amparados, na sua grande parte, pelas reflexões antropológicas de Viveiros de Castro, estudos mais recentes, em diferentes áreas, têm problematizado essa indigesta apreensão da antropofagia oswaldiana. Mais especificamente no campo da literatura, vale destacar as reflexões de Alexandre Nodari, Eduardo Sterzi, Beatriz Azevedo e Roberto Zular, conforme o faremos adiante. Mesmo no campo dos estudos da tradução, como pontuamos anteriormente neste capítulo, percebemos a problematização dessa leitura reducionista da antropofagia, o que tem culminado, via perspectivismo ameríndio, no seu redimensionamento. Vale ressaltar, nesse sentido, que nossa pesquisa assume a pretensão de se somar a essas leituras.

Dada a tarefa autoimposta de se fundir as antropofagias, recorre-se agora a esse redimensionamento da metáfora oswaldiana no campo dos estudos literários. Uma das advertências quanto a essa rápida digestão da antropofagia nos é fornecida por Eduardo Sterzi, para quem, dentro do projeto político-estético oswaldiano, o signo da devoração, deve ser compreendido sempre como “entredevoração”, pois, assim como na antropofagia ritual dos Tupinambá, na “Antropofagia político-poética de Oswald de Andrade” haveria uma centralidade das noções de “metamorfose e devir, isto é, *autoexpropriação do ser como forma de ser*” (STERZI, 2022, p. 134) (ênfase do autor). Pontua, ainda, Sterzi:

[...] o signo da devoração, que é sempre *entredevoração*: esse é, aliás, o pulo do gato do canibalismo ameríndio, onde comer o inimigo é não mera destruição e assimilação de um outro corpo, mas, antes de tudo, um modo de experimentar o ponto de vista do inimigo sobre todas as coisas, especialmente sobre si (é o que Eduardo Viveiros de Castro chama de “imanência do inimigo⁸²”. Modo de experimentar a multiplicidade fundamental do mundo, que não cabe em qualquer forma do Um (nação, identidade, o homem, o ser etc.) (*ibid.* p. 83) (ênfase do autor)

⁸² Cf. Eduardo Viveiros de Castro, “Imanência do inimigo” (1996), in *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo: Cosac Naify, 2002, pp. 267-294.

Mas especificamente sobre o papel do outro no ritual, Alexandre Nodari busca redimensionar a noção de assimilação inscrita na metáfora-conceito, problematizando sua apreensão como mero “acúmulo narcísico”:

[...] *comer* o outro envolve de algum [modo] *ser/estar como* ele, incorporá-lo no sentido forte (dar corpo à exterioridade), de modo que o *cogito* canibal talvez seja: *eu como outro* – nos dois sentidos de “como”, verbo e advérbio, ação e metáfora, conteúdo e forma. Devorar o outro, transformando-o em um “totem”, é diferente de ser o outro; é ser como o outro, quase o outro, ao modo do outro – simultaneamente próximo e distante, igual e distinto: “identidade ao contrário”, na magnífica fórmula de Viveiros de Castro. (NODARI, 2015, p. 13)

Conforme nos mostram, ainda, Azevedo (2018), por meio da sua escavação das fontes filosóficas e etnográficas que orientam/se cifram no *Manifesto Antropófago*, e Nodari e Amaral (2018), pela sua leitura enfocada em questões indígenas presentes naquele texto, para se ter uma compreensão satisfatória da antropofagia enquanto episteme, é preciso considerar a parte do “não é brincadeira” referente à postura de Oswald, ou seja, não se deve reduzir o *Manifesto* a uma espécie de chiste literário.

Acrescentaríamos, nesse sentido, que uma leitura à altura da complexidade desse texto implica um controlar de equivocações, ou seja, renunciar/equivocar conceitos ocidentais cristalizados em nossas ontologias como vingança, ponto de vista, tradição, relação, entre muitos outros. Como nos mostram Azevedo (2018) e Nodari e Amaral (2021), conceitos etnográficos complexos, como a noção de “vingança guerreira”, a “Terra sem mal caraíba” e “cosmogonia matriarcal (Guaraci/Jaci)”, já estariam inscritos/cifrados no *Manifesto Antropófago*.

Ainda nesse sentido, mesmo o afamado aforismo “Tupy, or not tupy that is the question” cifraria, entre seus múltiplos sentidos, uma questão indígena naquele *Manifesto*. Aquela do questionamento, instaurado no contexto de produção desse texto, sobre uma ancestralidade desejavelmente tupi do então já estabelecido patriarcado de Piratininga:

[...] não se pode perder de vista [...] que a questão do “Manifesto” é essencialmente indígena, na forma de um sarcasmo feroz referente a uma querela que lhe era contemporânea. Aceso, um pouco ao acaso, em fins do século XIX, o debate se prolongaria até pelo menos a década de 1930, dizendo respeito aos povos indígenas que “dominavam” São Paulo nos tempos coloniais, e que, portanto, seriam os antepassados simbólicos e mesmo biológicos da elite de um estado que buscava afirmar seu poderio e construir sua identidade. [...] A visão consensual (e acrítica) até então era de que o posto cabia aos Guaianá, um povo supostamente tupi. Todavia, em 1888, João Mendes de Almeida levantou lateralmente a hipótese de que estes não teriam sido os “dominadores” de Piratininga” (Monteiro, 1992: 125), e, poucos anos depois, Capistrano de Abreu, junto a outros, sugeriu que “os Guaianá da documentação antiga não configuravam grupos tupi e, pelo contrário, seriam nada mais que os remotos ancestrais dos modernos Kaingang – portanto, Tapuia, uma ‘raça’ indígena desprezada pela ciência moderna e pelos defensores do progresso” (Monteiro, 1992: 126). “Eram tupis, tapuios ou guaranis?”, perguntava, sem conseguir responder, Couto de Magalhães (1975: 143). Tupy or not tupy?, perguntaria também o “Manifesto”, tornando a resposta, como veremos, no limite, impossível. (NODARI; AMARAL, 2018, pp. 2470-2471)

“Tupy or not tupy, isn’t that a question of cultural translation?”, perguntaria Homi Bhabha. Argumentamos, nesse sentido, que o que Oswald parece produzir com esse procedimento pode ser lido na chave de uma equivocação, nos termos mesmo, ainda que com cautela, de Viveiros de Castro. Tratar-se-ia, entretanto não de uma equivocação controlada, mas, de uma equivocação deliberada à Oswald. No sentido de que sua apropriação da frase do príncipe de Elsinor sobrepõe ontologias díspares e, nesse movimento, produz um choque relacional entre elas. Não se trataria, portanto, apenas de inscrever uma diferença, tensionando a frase apropriada, como propôs Silvano Santiago, ou mesmo um desejo mimético shakespeariano, na elaboração de Castro Rocha. Antes de sustentarmos essa leitura, comparemos os três procedimentos:

Há, no entanto, uma importante distinção entre a *transformação regulada* como pensada por Silvano Santiago e a *equivocação controlada* como entendida por Viveiros de Castro. Aquilo que em Santiago é um lugar (entre-lugar) clandestino, onde o escritor realiza seu ritual antropofágico que consiste em “traduzir globalmente” – isto é, jogar, transgredir, agredir, rebelar-se, expressar-se –, em Viveiros de Castro (2018, p. 255) a “tradução cultural” é compreendida como equivocação, isto é, “o que se desdobra no *intervalo* entre diferentes jogos linguísticos”. [...] Trata-se de um método bastante distinto daquele proposto por Silvano Santiago e por João Cezar de Castro Rocha [poética da emulação]. Para estes, o processo de transculturação fundante da cultura latino-americana opera antropofagicamente por assimilação, por emulação. Com Viveiros de Castro, não

se trata de transculturar mas de traduzir culturalmente, por equivocação. (FALEIROS, no prelo⁸³).

Ora, na sua reprodução-devoração da frase shakespeariana, Oswald mobiliza mais do que uma rasura estética, senão inscreve uma diferença ontológica, equivocando o dilema metafísico hamletiano. Ao refletir sobre o “desejo de agramaticalidade – de se situar fora da metafísica da lei desde o início” em Oswald, Sterzi nos mostra uma entrevista em que Oswald apresenta uma elaboração irônica sobre a centralidade do verbo ser dentro da metafísica:

Para Oswald, a lei começa pela gramática e esta se confunde com a metafísica. Numa entrevista de 1950, Oswald argumenta que “o índio [...] não podia ser, mesmo que quisesse, criatura metafísica” (acrescenta o entrevistador: “a metafísica, para Oswald, estragava todas as almas”):

— Por que não podia ser metafísico?
— Porque não sabia gramática.
— Que tem que ver a gramática com isso?
— Tem tudo. A gramática é que ensina a conjugar o verbo ser e a metafísica nasce daí, de uma profunda conjugação desse verbinho. Não se sabendo gramática...” (ANDRADE *apud* STERZI, 2022, p. 35)

Oswald complementaria, ainda:

Os índios eram sereníssimos, absolutamente ametafísicos. Não sofriam de psicose como todos nós sofremos hoje. [...] Não sofriam porque pensavam a favor da natureza a céu aberto, em ambiente ilimitado, sem os entraves e as limitações que a nossa civilização turbilhonante, hertziana e ultravioleta proporciona ao pensamento comprimido do brasileiro da atualidade. (ANDRADE *apud* STERZI, p. 211)

Para além dessa equivocação de uma metafísica do (verbo) ser, Nodari e Amaral, continuando a elaboração de Azevedo, depreendem também do aforismo devorado, uma equivocação que se inscreve na temática que sustenta globalmente a trama de *Hamlet*. Trata-se da noção de vingança, central ao enredo. Amparados pela elaboração de Viveiros de Castro sobre a noção de vingança guerreira, refletem Nodari e Amaral:

“Tínhamos a justiça codificação da vingança” (Manifesto Antropófago). A coincidência disjuntiva condensada pela questão oswaldiana entre Shakespeare e a Antropofagia tupi e suas respectivas ontologias deixa-se ver mais claramente

⁸³ Cedido gentilmente pelo autor para a elaboração da presente tese.

no estatuto distinto que a vingança assume em cada um destes “hemisférios culturais”, o “clímax do Patriarcado”, “dado por Hamlet”, “em que estrondam alto a vinda e o ressentimento do Príncipe, contra a mãe adúltera” (Andrade, 2011b: 154), e o “Matriarcado de Pindorama”. Pois, como sublinhou recentemente Beatriz Azevedo (2016: 109) em sua magistral leitura comentada do Manifesto, “entre os Tupi não poderia haver esta ‘dúvida’ em vingar ou não vingar”. Além disso, a vingança dos parentes e antepassados não apenas era a origem ou motivo do ritual antropófago, como os cronistas logo perceberam, mas igualmente seu destino, já que visava também (re)produzi-la [...] Ou seja, ao contrário da 186endeta hamletiana, toda ela voltada ao passado, à restituição de uma ofensa à origem, a aplacar a memória e estabilizá-lo por um termo, a Antropofagia por vingança tupinambá visava instituir a sua continuidade (da memória e da vingança, irmanadas), para que não houvesse termo (no duplo sentido). (NODARI; AMARAL, 2021, pp. 2460-2470)

É nesse sentido que afirmamos que Oswald, por meio desse procedimento de reprodução-devoração da frase de Shakespeare, também mobilizaria um procedimento de devoração-equivocação (uma tradução cultural, insistiria Bhabha). Sobre essa possibilidade de se aproximar a antropofagia (já na contraluz do perspectivismo) ao conceito pós-colonial do crítico indiano-britânico, Viveiros de Castro nos apresenta uma reflexão irônica e contundente:

Creio ser um equívoco comum nos manuais, o qual (e os quais) se deve a todo custo evitar, a identificação sumária do nome de Oswald de Andrade ao rótulo “modernismo”. Se ele participou da Semana Modernista de 22, se foi uma das forças viva do movimento homônimo, Oswald seguiu rapidamente adiante [...] O “modernismo” antropofágico é absolutamente anti “modernista” e sobretudo pós-modernista, tanto no sentido local e literal, como no sentido que esse adjetivo ganhou no século XX – ou mais; na verdade, a antropofagia saltou por cima desse outro pós-modernismo tardio, devorando-o antecipadamente, *dispensando de passagem, no processo, as dores d’alma, as culpas coloniais, as crises de representação do outro e demais dengos e requebros acadêmicos praticados ultimamente no hemisfério norte* [nas elaborações de Said, Bhabha e Spivak, entre outros], *o hemisfério messiânico (dengos e requebros que, naturalmente, não deixaram de fazer seu sucesso em nossas paradas e parasitas paragens universitárias nacionais*. O manifesto Antropófago é “decolonial” muito *avant la lettre*. E não surgiu de dentro de nenhuma universidade norte-americana... Oswald não conseguiu nem entrar na universidade de São Paulo (USP), que diria em Duke, Princeton ou Harvard? (VIVEIROS DE CASTRO, 2018c, p. 13-14) (nossa ênfase)

Tendo em vista que reflexões recentes no campo da literatura têm operado uma indigenização e um redimensionamento das implicações ontológicas que se inscrevem na metáfora-conceito oswaldiana, acreditamos

estar perto da autoimposta tarefa do pesquisador, aquela de cindir antropofagias tradutórias.

3.2.1 Complexo oral tradutório

*Somente há poema se uma forma de vida
transforma uma forma de linguagem e,
de maneira recíproca, se uma forma de linguagem
transforma uma forma de vida.*

Henri Meschonnic

*o outro
que há em mim é você
você
e você*

Paulo Leminski

Movidos pelo desejo de vingança e buscando incessantemente a reafirmação da honra do grupo, os guerreiros tupinambás aprisionavam integrantes de tribos inimigas que, posteriormente, num ritual repleto de simbologia, seriam mortos e devorados. O que provavelmente fugirá à compreensão imediata do observador dito civilizado (ocidentalizado) será a complexa relação estabelecida entre aqueles que devoram e os que serão devorados. Primeiro, contrariando a ideia rapidamente digerida da centralidade de uma absorção das qualidades do inimigo, o matador era o único que se abstinha do banquete, iniciando um período de resguardo (FAUSTO, 2011, p. 165). Ademais, a leitura de relatos do momento da execução revela um entrecruzamento do papel do cativo e de seus captores, corroborando a tese de Viveiros de Castro de que no ritual canibal tupinambá “a incorporação do outro depende de um sair de si” (VIVEIROS DE CASTRO, 1992, p. 39). Nesse contexto relacional, ambos, algozes e vítimas, deixam o seu eu afetar e ser

afetado pelo outro, no que poderíamos compreender como entrega à alteridade, conforme revelam os relatos de cronistas e missionários que mantiveram contato com os tupinambás:

O diálogo parecia inverter as posições dos protagonistas. Anchieta se espanta: o cativo "mais parecia estava para matar os outros que para ser morto". E Soares de Souza registra esta outra inversão, agora temporal: os cativos diziam "que já estavam vingados de quem o há de matar". (*ibid.* p. 48)

No caso dos Araweté, como nos mostra Viveiros de Castro, ainda que a antropofagia não seja mais praticada de modo factual, esta perdura nos seus rituais xamânicos, uma vez que sua crença está fundamentada na ideia de canibalismo divino, em que os espíritos (*Maî*) devoram os mortos (VIVEIROS DE CASTRO, 1986 p. 606). Há, nos cantos entoados durante esse ritual, um entrecruzamento de vozes semelhante àquele observado na execução-ritualização tupinambá. Ao contrastar ambos os rituais, o antropólogo conclui que

a ideia de uma mudança coordenada de pontos de vista fazia mais que descrever a relação entre as versões araweté e tupinambá do motivo canibal. Essa mudança apontava para uma propriedade do canibalismo tupi ele próprio, enquanto esquema actancial. Terminei portanto por defini-lo como um processo de transmutação de perspectivas, onde o "eu" se determina como "outro" pelo ato mesmo de incorporar este outro, que por sua vez se torna um "eu", mas sempre no outro, através do outro. [...] Com essa tese eu avançava, evidentemente, uma contrainterpretação de alguns preceitos clássicos da disciplina. Se o objetivo da antropologia multiculturalista europeia é descrever a vida humana tal como ela é vivida do "ponto de vista do nativo", a antropologia multinaturalista nativa assume como condição vital de autodescrição a apreensão "semiofísica" – a execução e a devoração – do "ponto de vista do inimigo". A antropofagia enquanto antropologia. Ou, no humor feroz de Oswald de Andrade, a odontologia como ontologia... (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, pp. 159-160)

Viveiros de Castro revela que o estímulo antropológico imediato para essa ideia, que viria em meados da década de 1990, juntamente à antropóloga Tânia Stolze Lima, consolidar-se no conceito de "Perspectivismo Ameríndio", foram "as canções de guerra araweté, nas quais o guerreiro, por meio de um jogo deíctico e anafórico complexo, fala de si mesmo do ponto de vista de seu inimigo morto" (*ibid.* p. 160).

Esse entrecruzamento de perspectivas torna-se ainda mais complexo nos cantos xamanísticos, dada a multiplicação dos sujeitos cujas vozes se sobrepõem na sua entoação (*idem*); aquilo que Faleiros (2015a) compreende como multiposicionalidade enunciativa ao abordar “a poética multiposicional do traduzir em Ana C.”, conforme mostramos no primeiro capítulo desta tese. Será nessa mesma linha de apreensão e alargamento (teórico) de perspectiva, ou seja, habitar um ponto de vista antropológico para pensar questões literárias, que o pesquisador Roberto Zular, nas suas reflexões sobre o pivoteamento da voz, proporá em 2019 a noção de “Complexo oral Canibal⁸⁴”. Para o pesquisador, a teoria literária tradicional teria muito a se beneficiar dessa “teoria singular” que evidencia e radicaliza a heterogeneidade, desconstruindo uma noção homogeneizante de ponto de vista:

A voz canibal é um devir-voz, um devir-outro do eu, uma enunciação transformacional cujo ponto “surdo”, melhor diríamos, ponto de torção é o atravessamento do outro, do morto, da multiplicidade de posições, dos corpos. [...] Ativa-se assim uma teoria singular (enquanto teoria e enquanto especificidade do mundo ameríndio) do modo de comunicação entre heterogêneos: as posições enunciativas e os pontos de vista postos em perspectiva. Não seria preciso dizer o quanto a teoria literária tradicional do ponto de vista ou foco narrativo e do eu lírico, poderia se beneficiar desse complexo de reenvios da oralidade canibal, no mínimo para percebermos que ela torna a posição enunciativa e o ponto de vista um todo homogêneo e que só funciona porque seu regime antropológico pressupõe um sujeito anterior, idêntico a si mesmo e pré-constituído que determina a priori uma unidade isomórfica entre as séries. Na hesitação prolongada que constitui o ritual antropofágico como descrito por Viveiros de Castro o que vemos é, ao contrário, a radicalização da heterogeneidade cuja força relacional põe-se na passagem tensa por uma zona sombria do “contínuo, da indiscernibilidade e da irreversibilidade” (2002, p.294). (ZULAR, 2019a, pp. 44-45)

O poema se torna então esse espaço que ritualiza “o devir outro do eu”. Um entre-lugar que possibilita ao leitor não meramente entrar dentro da pele do fingidor e sentir a dor fingida, mas para além disso, habitar um ponto de vista que se olha e se vê não como um Eu, mas como um Outro: “de dentro do meu

⁸⁴ Note-se a adequação terminológica: “[...] como tem insistido o próprio Viveiros de Castro, há outros modos de pensar a dinâmica de funcionamento da voz, especialmente no mundo ameríndio, por aquilo que ele chama em ‘O mármore e a murta’ (2002) de ‘complexo da oralidade canibal’, uma forma de funcionamento da voz em que a alteridade e a metamorfose constitutiva da relação com o outro se tornam pregnantes. (ZULAR, 2019b, p. 387)

centro, esse poema me olha”. Uma possibilidade “paradoxal de tornar-se estrangeiro em relação ao seu próprio pensamento, estranhando-o, e ao mesmo tempo tornar-se nativo de um pensamento estrangeiro, borrando os limites entre ambos”. (LIBRANDI-ROCHA, 2012 p. 183)

Compreendendo-se, pois, “o poema como um ponto de vista”, deve-se questionar “de que mundo ele é o ponto de vista e qual o ponto de vista do poema sobre o ponto de vista; e mais, ter uma escuta capaz de torcer o nosso ponto de vista pelo ponto de vista do poema” (ZULAR, 2019a, pp. 51-52). Ressalta-se, nesse sentido, que o que se permuta nessa leitura-ritual do poema não é meramente o ponto de vista do leitor pelo ponto de vista do autor. O poema seria em si um ponto de vista autônomo, um vazio prestes a ser habitado, “uma boca para ser comida, uma pele para ser vestida, um olhar para ser habitado” (*ibid.* p. 50), lentes outras por meio das quais podemos alargar nossa cosmovisão.

Aplicado a nossos corpos literários ocidentais, o perspectivismo ameríndio nos permite “repropr a questão da historicidade da poesia como uma variação ontológica e o próprio poema como uma ontologia variável” (*ibid.* p. 52). Note-se como essa constatação se revela antropofagicamente irônica. Ora, percebermos, por meio do perspectivismo e do complexo oral canibal, que nossas produções artísticas, nossos cantos de tradição greco-latina, *txais* dos cantos ameríndios, também entrecruzam vozes e nos convidam a habitar esse “espaço de variação ontológica⁸⁵”, oferecendo-nos um banquete de devires: devir-outro do eu, devir-onça, devir-Pau-Brasil, devir-Macabéa, devir-Raimundo... “E aquilo que nesse momento se revelará aos povos, surpreenderá a todos não por ser exótico, mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto, quando terá sido o óbvio.”

Radicalmente, poderíamos compreender cada ser como um cosmos ontológico inevitavelmente refém da sua cosmovisão, e por ela

⁸⁵ Talvez seja essa a propriedade mais latente/desejável do texto poético enquanto realização estética. Nesse sentido, também o autor deve ritualizar o devir-outro do eu, dessubjetivando-se (AGAMBEN *apud* STERZI, 2002, pp. 67-68). Ou, em outros termos, na reflexão de Costa Lima: “Mas é claro que esse ziguezague só é pensável se a suspensão inicial, tanto no produtor como no receptor, tenha dado lugar ao distanciamento do eu” (2018, p. 38).

despotencializado quando se recusa a praticar a antropofagia. Essa constatação de que “o ser é devoração pura e eterna”, apresentada por Oswald já há quase um século, mostra-se cada vez mais evidente no contemporâneo das bolhas digitais, onde a recusa a pontos de vista minimamente dissidentes e a tentativa de homogeneização do pensamento transformam o devir-banquete, a fome do Outro e o devir-outro do eu, em triste saciedade de/em si. É nesse sentido, que esse “espaço de variação ontológica” possibilitado pelas artes miméticas se faz cada vez mais necessário. Nas palavras contundentes de Zular:

Diante da perda de lastro econômico, discursivo e religioso e a tentação nostálgica do fundamentalismo de mercado, da unicidade da voz e a imposição de crenças como uma política de extermínio, encontrar modos de experiência que assumam a variação, a escuta e a traduzibilidade de mundos heterogêneos possibilita a reinvenção de outras cenografias enunciativas que, por sua vez, reinventam o político e suas formas de dissenso. Trata-se de tomar a experiência poética em sua ontologia variável que reverbera um devir-negro, devir-índio, devir-mulher, o próprio devir como espaço metamórfico de co-determinação recíproca que coloca aquilo que chamamos de literatura em uma potente variação ontológica. Aqui o espaço de variações heterogêneas da voz e dos diferentes modos de existência torna-se um espaço inter-seccional que evidencia, como na tradução, uma ética da relação, a invenção contínua de modos de habitar tanto as transformações históricas dos nossos modos de fazer como os choques e transformações nos modos de partilha no qual a composição de mundos opera. O momento que vivemos pede que nos posicionemos não apenas de um ponto de vista, mas de entender o modo de habitar mais de um ponto de vista. (ZULAR, 2019b, p. 398)

Qual seria a tarefa-renúncia por excelência do tradutor senão aquela de escutar e traduzir mundos heterogêneos? Nesse sentido, no que exatamente implicaria traduzir o poema enquanto espaço de variação ontológica? Como deveria se dar uma mediação tradutória desse espaço: preservá-lo, reconfigurá-lo ou explicitá-lo? Note-se que parece termos adicionado outra camada à tarefa: o tensionamento entre língua e enunciação já nos é familiar. Soma-se a ele, pois, a necessidade de se traduzir espaços que ritualizem o devir outro do eu.

Curiosa é mesmo a prática tradutória: por vezes, a tradução só da letra já mantém esse espaço; outras tantas, entretanto, traduzir a letra incorrerá no seu cerramento. Uma primeira aproximação para se traduzir esse espaço seria reconhecer a sua configuração no poema a traduzir. Reconhecer, nesse sentido, implicaria habitar tal espaço, ritualizar esse devir outro do eu e voltar. Entretanto,

traduzir sempre deverá ser mais do que inscrever no traduzido a sua experiência de variação ontológica naquele espaço. Nesse deslocamento-performance, a tarefa do tradutor deve ser habitar esse espaço não apenas para extrair respostas, senão para manter potencializadas as perguntas.

Preservar e reconfigurar são velhos conhecidos da prática tradutória. Quando operam não apenas na camada linguística, curiosamente, parecem se implicar. Ora, preservar incorrerá na reconfiguração, em outra língua, daquele mesmo espaço, e reconfigurar, por sua vez, preservaria no traduzido aquele espaço inscrito no texto de partida. Reconfigurar, note-se, parece ser apenas um procedimento mais ativo (intrusivo, radical, desabusado..., e as matizes vão aumentando).

Explicitar o espaço, no sentido de afirmar suas possibilidades enquanto devir outro (tarefa de que se ocupa a crítica), entretanto, não parece ser uma estratégia tradutória desejável, pelo menos não para que o ritual de variação ontológica seja performatizado no momento da leitura. Tampouco se deveria distensionar a língua de forma a explicitar essa possibilidade de variação ontológica, pois o espaço onde se performatiza a variação parece querer se configurar justamente nesse tensionamento entre o dito e seu devir.

Acrescenta-se, ainda, que explicitar poderá incorrer no equívoco, e, ao contrário, dever-se-ia buscar, conforme propõe Viveiros de Castro sobre a tradução cultural etnográfica, uma equivocação controlada. Diferenciam-se, pois, equívoco e equivocação. Aquele resultaria da explicitação, na qual não se controlaria o impulso pela busca de uma resolução/interpretação definitiva, limitando-se, pois, as possibilidades da performance entredevorativa e cerrando as aberturas daquele desejável espaço de variação ontológica. Por meio de uma equivocação controlada, ao contrário, opera-se a preservação desse espaço enquanto abertura. Nesse movimento, o valor negativo do equívoco assumiria valor positivo na equivocação, ou seja, tendo reconhecido a negatividade do não desejável equívoco/da interpretação definitiva, por meio do seu controle, enquanto metodologia mesmo, chegaríamos a uma positividade, aquela de uma

equivocação controlada. “Do valor oposto, ao valor favorável”, diria Oswald (ANDRADE, 2011 p. 139)

A possibilidade de equívoco, como nos revela Zular, sempre será um risco, não apenas para o tradutor, mas para quem quer que habite aquele espaço de variação ontológica inscrito no poema. Nesse sentido, controlar a equivocação, ou equivocidade na reflexão do pesquisador, torna-se uma premissa para que o devir outro do eu se cumpra:

Mas se aceitamos o equívoco como condição, os modos de controle da equivocidade é que passam a ser o problema e é enquanto modo de controlar a equivocidade que o poema – como limiar, como espaço de relação e como espaço de relacionar relações – ganha a sua força. (ZULAR, 2019a, p. 52)

Nesse sentido, o poema mesmo se ofereceria ao leitor enquanto espaço controlador de equivocações. “É que Narciso acha feio o que não é espelho”, e talvez seja por isso que o poema, antes mesmo dos equívocos, tende a repelir aqueles guerreiros cuja coragem de se equivocar não seja antropófaga. Os espaços para a performance ritual ou controle das equivocações, entretanto, permanecerão abertos, como a boca da diferOnça. Equivocar-se, muito ou pouco, controlada ou descontroladamente, parece ser intrínseco ao ritual da leitura: “Jamais entender de todo, sem desistir, porém, de tentar entender: há outra divisa para o leitor de poesia, nome secreto de toda a literatura? Há, de resto, outra divisa para os inquilinos da Terra? (STERZI, 2022 p. 160)

Ainda nesse sentido, conforme nos mostra Zular, haveria no próprio signo linguístico um caráter disjuntivo que evidencia sua multiplicidade ontológica:

O signo linguístico carrega muito daquele caráter da unidade-dual matador/vítima (ou como Viveiros de Castro desenvolveria depois uma auto-determinação recíproca pelo ponto de vista do inimigo ou ainda uma multiplicidade relacional – metamórfica – do tipo sangue-serveja). A multiplicidade ontológica do signo (sua possibilidade de ser a si mesmo e ser outro), seu valor variável e os contextos relacionais da produção de sentido, isto é, a possibilidade do signo se sobredeterminar indefinidamente em dissonância consigo mesmo – não é um blábláblá metafísico, mas diz respeito ao próprio modo como habitamos a linguagem e que mundo emerge dessa relação com a linguagem. Ser E não ser, Som E sentido, posição enunciativa E ponto de vista, força E forma, Bororo E arara, tupy AND not tupy, that is the question. Ou melhor,

o limite tenso dessas sínteses disjuntivas de mundos heterogêneos é que passa a ser a questão. (ZULAR, 2019a, pp. 44-45)

“Tú que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?”, pergunta o narrador borgeano na “Biblioteca de Babel”. No limite, poderíamos pensar o exercício da equivocação como algo intrínseco à nossa comunicação. Ou seja, controlar equivocções seria premissa comunicacional, exercício intrinsecamente relacional.

Retomemos, na contraluz do complexo oral canibal e da equivocação controlada, a citação que parece ter suscitado essa, inevitável e desejável, associação entre tradução e antropofagia:

A minha maneira de amá-los é traduzi-los. *Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu.* Tradução para mim é *persona*. Quase heterônimo. *Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor.* Por isso nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Só aquilo que minto. Ou que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria *persona*. (CAMPOS, 2009, p. 7) (Nossa ênfase)

Note-se como o *cogito* canibal oswaldiano parece se prologar, ou mesmo se explicar pela revelação de uma autopsicografia pessoana. Enquanto espaço ritualizante da variação ontológica, o poema se entrega à devoração, “uma boca para ser comida, uma pele para ser vestida, um olhar para ser habitado”. A tarefa do tradutor, então, seria “entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo” não se propondo, entretanto, à impossível (menardiana) tarefa de “traduzir tudo”.

Na sequência da citação, Augusto de Campos se implica, poética e autopsicograficamente, enquanto tradutor: “[traduzir] Só aquilo que sinto/ Só aquilo que minto/ Ou que minto que sinto”. Poder-se-ia questionar sobre o sentimento de expropriação nessa implicação. Ora, como nos revela o poema de Pessoa, a dor biográfica não é exatamente a fingida dor estética que se inscreve no poema (Taí: *Ceci n'est pas une Pipe*). No espaço do poema,

equivoca-se deliberadamente aquela dor, cabendo ao tradutor re-equivocá-la, “fingir tudo de novo” na tradução. O espaço do poema seria aquele, portanto, da equivocação por excelência. Entre o equívoco e a equivocação, resta-nos controlar esta para não incorrer naquele. Traduzir o espaço de variação ontológica é por si preservar uma equivocação, devires de equivocação.

À medida que a antropofagia tem sido redimensionada no campo literário, diminui-se a distinção entre as duas antropofagias, aquela literária e antropológica. Pensar nossas práticas literárias e tradutórias enquanto acesso ao outro, expropriação, entredevoração, todos eles devires antropofágicos, redimensiona a ética dentro de nossas práticas estéticas.

Faria sentido, atualmente, depois de controlados nossos impulsos postulantes, pensar em uma teoria da tradução [antropofágica]? Ou, ainda, pensar em teorizações em geral no campo evidentemente relacional dos estudos da tradução? Mesmo suspeitando que nossas epistemes, bem como nossas ontologias, inevitavelmente, constroem-se na relação/devoração do outro, desse objeto do outro a ser traduzido? Ora, buscar na prática tradutória (nos textos finitos) uma materialização de uma razão antropofágica, parece ser tão reducionista quanto tomar a antropofagia apenas como uma prática vingativa e desabusada que visaria apenas a absorção das qualidades do guerreiro mais forte.

Habitar esse entre-lugar antropófago que se redesenha implica não a transformação de uma suposta negatividade da influência numa insubmissão criativa. Pensemos, pois, a tradução nesse novo entre-lugar não como prática desabusada, *trickster*, que rasura o texto ou silencia sua poética criadora, mas como possibilidade de relação inevitavelmente, mas controlavelmente equivocável. Devemos pensá-la, sobretudo, como possibilidade de expansão das poéticas do traduzir e mesmo do criar, implicadas no ritual tradutório. Pensá-la, por fim, enquanto reveladora daquele espaço complexo, oral e canibal de variação ontológica a ser ritualizado tanto no poema como no fazer tradutório.

Considerações Finais

A elaboração da presente tese, que ora se busca concluir, permitiu uma aproximação, ou relação, bastante intensa com a poética criadora oswaldiana. Sem dúvida, sua prenúnciação de que “a massa ainda come[ria] o biscoito fino que fabric[ava]” ressoou forte ao longo das nossas pesquisas e reflexões. Mais que comer, note-se a ironia semântica, buscamos ter acesso à receita desse fino biscoito poético, que é o que se pretende retomar nesta última seção.

Uma palavra-chave que se pôde depreender da análise minuciosa da sua poética é aquela da relação. Éramos guiados pela hipótese de que a palavra-chave por excelência seria aquela da devoração, mas seguida do qualificador “desabusada”. Nesse sentido, diríamos que essa primeira hipótese se confirmou parcialmente. Ora, em Oswald, como vimos, devorar implica relacionar-se, ou o oposto. Confirmou-se parcialmente, pois a pesquisa nos levou a redimensionar o qualificativo “desabusada”. Diríamos hoje que um qualificativo justo seria aquele que se encontra no tensionamento entre os qualificativos irreverente-reverente, ou algo como irreverência reverente. No sentido de que, por mais irônica que seja a sua apropriação do pensamento do outro, esse outro ainda assim é convidado para o banquete.

Já finalizado nosso capítulo de análise da tríade oswaldiana, nos deparamos com um comentário/reflexão de Antonio Candido sobre a personalidade poética de Oswald de Andrade que expressa com muita justeza nossas impressões suscitadas pelas análises dos procedimentos mobilizados pelo poeta modernista. Trata-se do ensaio “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, no qual Candido propõe tomar-se a ideia de *devoração* (não desabusada, como se verá) como um traço generalista para definir aspectos comuns à personalidade humana e literária do poeta antropófago:

Devoração é não apenas um pressuposto simbólico da Antropofagia, mas seu [de Oswald] modo pessoal de ser, sua capacidade surpreendente de absorver o mundo, triturá-lo para recompô-lo.

Frequentemente a inteireza de sua visão precisa ser elaborada pela percepção do leitor, pois no seu discurso o que ressalta são os fragmentos da moagem de pessoas, fatos e valores. Daí a sua atitude constante de apreensão, traduzida na curiosidade, da insistência em manter contato com os outros, usá-los de todas as maneiras para os transformar em substância de enriquecimento pessoal. [...] Nisto tudo vejo confirmação do traço que estou sugerindo: fome de mundo e de gente, de ideias e acontecimentos. Daí a sua devoração não ser destruidora, em sentido definitivo, pois talvez fosse antes uma estratégia de para construir, não apenas a sua visão, mas um outro mundo, o das utopias que sonhou com base no matriarcado. (CANDIDO, 2021 pp. 1179-1180)

O que fizemos naquelas seções do segundo capítulo senão evidenciar a moagem e reconhecer os fragmentos de autores, poéticas, ideias, fatos e valores? É nesse sentido que acreditamos que nossa crítica aqui se distancia daquilo que Silviano Santiago reconheceu como fetichismo comparatista. Não porque tomamos a advertência de Santiago como baliza para nossa reflexão crítica, mas porque o contato próximo com a poética oswaldiana parece ter exercido influência na nossa aproximação crítica da sua obra. “O leão é feito de carneiro assimilado”, na citação que Santiago faz de Paul Valéry (2000, p. 19); diríamos que a naturalidade que se imprime nessa constatação deve ser igualmente apreendida da assimilação digestiva que se manifesta na poética oswaldiana.

Nesse sentido, a antropofagia oswaldiana enquanto poética e episteme não se quer um devorar contra, uma vingança desabusada, *trickster*; trata-se de uma vingança próxima daquela no sentido ameríndio: um “haver vingança, e assim haver futuro”, evidenciando, pois, nessa relação-devoração do outro uma “ligação com o passado, sem dúvida; mas gestação do futuro igualmente” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 240).

Ainda sobre a percepção, na sua poética, de um tensionamento entre opostos, como no caso de uma irreverência reverente, esta não se daria apenas ao pensarmos qualificativos para sua poética da relação-devoração. A poética oswaldiana parece propor um desarmamento/devoração do próprio verbo ser, assim como o tupy devora o *to be*. A sugestão de um “Taí: é e não é”, que nos foi apresentada por Maria Augusta Fonseca, também pode ser apreendida das

reflexões de outros pesquisadores: “é e não é brincadeira” em Azevedo, ou mesmo na chave do “é..., mas também é...” em Nodari e Sterzi, “a lógica paródica é desvalorização do original, mas também é sua valorização” e “é devoração do outro, mas também é entredevoração”, respectivamente.

Ainda que um primeiro impulso tenha sido aquele de pormenorizar teoricamente os muitos procedimentos de devoração, ou experimentações de criação literária, observáveis na poética oswaldiana (*ready made*, colagem, paródia (canto paralelo), pastiche, plagiotropia), optamos por compreendê-los por meio da irreverente autorização de devoração dada pelo próprio Oswald (traduzir, reproduzir e devorar). Mobilizamos, portanto, uma terminologia própria (ou alheia?) para analisarmos os mecanismos de composição tanto das duas obras poéticas aqui analisadas como da sua experiência como tradutor. Como mencionamos, essa opção terminológica se deu pela observação de uma inadequação da proposta teórico-terminológica dispendida anteriormente, os três modos de tradução jakobsonianos. Essa mudança, vale ressaltar, se revelou não apenas mais pertinente conceitualmente, como também permitiu uma maior proximidade e liberdade crítica da sua poética.

Mais do que categorizar ou pormenorizar procedimentos de devoração, o que a poética oswaldiana parece exigir do olhar crítico seria sua compreensão das relações que subjazem tais procedimentos. Essas relações, cifradas no próprio poema, integram a sua leitura, como se o poeta nos convidasse a redevorar aqueles textos/poéticas e, simultaneamente, experimentar a criação da sua poesia (um “*do it yourself*” [devorador], conforme aponta Sterzi⁸⁶).

Vale ressaltar, ainda, a consistência que esses procedimentos parecem assumir na lida poética oswaldiana. Conforme constatamos ao contrastar sua obra poética inicial *Pau Brasil* (1925) e sua última criação poética publicada em

⁸⁶ De fato, há sempre algo, nos seus poemas, que parece nos convidar a encará-los (a lê-los, interpretá-los, avaliá-los) como menos que poemas. Há neles uma oscilação entre o *ready made* e o *do it yourself* que mina quaisquer exigências rasteiras de “originalidade” ou “seriedade”. Afinal, as duas atitudes pressupõem um questionamento não menos que revolucionário seja dos próprios materiais que serão transformados em poesia (*ready made*), seja dos mecanismos de formalização – isto é, transformação – destes materiais (*do it yourself*). (STERZI, 2022, p. 35-36)

vida, “O escaravelho de ouro” (1946), ainda que se possa notar uma drástica mudança entre o tom/temática das duas obras, os procedimentos de devoração textual mobilizados por Oswald são extremamente semelhantes: devoração macro e micro, inscrição/cifragem do biografema, e canibalismo interartístico (écfrase da devoração).

Quanto à sua breve, porém instigante experiência tradutória, se a tomamos também na chave de leitura de uma relação-devoração, esta poderia ser aproximada dos movimentos mobilizados pelo poeta modernista no seu processo de criação. Oswald pareceu compreender o texto a ser traduzir apenas como mais um *ready made*, o ponto de partida para sua decoração tradutória. Ora, em certa medida, toda tradução poética terá de lidar com um texto *ready made* em outra língua, temporalmente primeiro, que será apropriado pelo tradutor. Dado o seu contexto de produção, a proximidade entre o par de línguas, e o fato de o poema de partida não apresentar rigor métrico/rímico, poderíamos supor que uma tradução puramente semântica teria sido a reescrita mais óbvia. Entretanto, o poeta não coíbe seus instintos devoradores.

Reconhecemos que essa única experiência não seria suficiente para precisarmos os contornos de uma poética do traduzir oswaldiana. Entretanto, tê-la localizado se revelou fundamental para um dos propósitos desta pesquisa. No sentido de que instigou nosso movimento por uma oswaldianização da metáfora-conceito então já deslocada para o campo dos estudos da tradução. Esse fato, recolocou, no centro do ritual, o poeta antropófago, possibilitando-nos problematizar leituras que aproximavam uma desejável antropofagia (pós-colonial) tradutória à transcrição poética haroldiana.

Inegavelmente, retornar às materializações poéticas oswaldianas se revelou um potente exercício de redimensionamento da razão antropofágica. Como, na etapa do mestrado, havíamos priorizado a análise apenas da sua experiência ao traduzir Rioseco, embora houvéssimos nos debruçado sobre a noção de perspectivismo ameríndio em Viveiros de Castro, ainda se faziam nevoentas as implicações de uma relação-devoração inscritas na metáfora-

conceito oswaldiana. Nesse sentido, sem dúvida, termos nos aprofundado na sua obra poética, como também, vale destacar, em novas elaborações críticas via perspectivismo em Viveiros de Castro, contribuiu não apenas para apreendermos o *cogito* antropófago em sua complexidade, como também para tentarmos cumprir aquela tarefa autoimposta de cindir antropofagias tradutórias.

Nesse sentido, coabitar com(o) Oswald a sua poética da relação-devoração em busca de procedimentos antropófagos, assim como coabitaram o *Manifesto Antropófago* e suas teses filosóficas diversos outros pesquisadores aqui deglutidos, se revelou imprescindível para o nosso objetivo geral de redimensionar a noção de antropofagia no seu deslocamento para o campo dos estudos da tradução.

Por fim, ressalta/exalta-se o trabalho da comunidade acadêmica que, em diferentes áreas, tem revisitado o legado oswaldiano e redimensionado principalmente a antropofagia, entre os vários biscoitos finos produzidos pelo cozinheiro-antropófago. Ter como objeto um pensamento/obra tão devoradora como aquela de Oswald de Andrade requer coragem de seus pesquisadores, pois inúmeras são as rasteiras, conforme prenunciou Antonio Candido. Requer uma coragem, sobretudo, antropófaga, no sentido ameríndio de coragem, implicar-se e aceitar-se enquanto ser devorador/ado, carente de uma essência estanque, e em pura e eterna devoração.

BIBLIOTEQUINHA ANTROPOFÁGICA

AGAMBEN, Giorgio, *Profanações*; tradução e apresentação de Selvino José Assmann. - São Paulo: Boitempo, 2007.

AMARAL, Tarsila. “Chirico, o grande pintor ocidental”. In: Amaral, Aracy (org.). *Tarsila cronista*. São Paulo: Edusp, 2001.

ANDRADE, Mário de. “Oswald de Andrade: Pau Brasil, Sans Pareil, Paris, 1925”. In: *Obra Incompleta/Oswald de Andrade*; Jorge Schwartz, coordenador. – 1ª. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021 – (Coleção Archivos: 37).

ANDRADE, Oswald de. “Mensagem ao antropófago desconhecido (da França Antártica)”. In: *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro, n. 67, pp. 63-64, nov. 1946.

_____. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. (Obras Completas VI)

_____. *Obras completas [por] Oswald de Andrade (poesias reunidas)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. Manifesto Antropófago, in: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: Abril, 1975.

_____. *Os dentes do dragão: entrevistas/Oswald de Andrade*; pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugênia Boaventura. – 2ª. ed. -São Paulo: Globo: Secretaria do Estado de Cultura, 1990. (Obras completas de Oswald de Andrade)

_____. *Um homem sem profissão. Memórias e Confissões. Sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo, 2002. (Obras completas de Oswald de Andrade).

_____. *A morta*. In: *Oswald de Andrade. Panorama do fascismo / O homem e o cavalo / A morta*. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Serafim Ponte Grande / Oswald de Andrade*. 9ª ed. São Paulo: Globo, 2007b. (Obras completas de Oswald de Andrade)

_____. *Telefonema / Oswald de Andrade*; organização, introdução e notas: Vera Maria Chalmers. 2ª. ed. São Paulo: Globo, 2007a.

_____. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. In: ROCHA, J.C. e RUFFINELLI, J. (eds.) *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Realizações Editora, pp. 21-25, 2011a.

_____. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011b.

_____. *Obra Incompleta/Oswald de Andrade*; Jorge Schwartz, coordenador. – 1ª. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021 – (Coleção Archivos: 37).

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986.

ASAD, Talal. “The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology”, in: CLIFFORD, James e MARCUS, George. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: SESI-SP, 2018.

BASSNETT, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1993.

BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish. “Introduction: of colonies, cannibals and vernaculars”. In: BASSNETT, S.; TRIVEDI, H. (Org.) *Post-colonial translation: theory and practice*. London & New York: Routledge, pp. 1-18, 1999.

BENJAMIN, Walter. "A tarefa-renúncia do tradutor". In: CASTELO BRANCO, Lúcia (org.). *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Trad. de Susana Kampff Lages. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BORGES, Jorge L. *Ficciones*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 40-53, 2011.

BRITO, Mário. "Oswald de Andrade Poeta". In: ANDRADE, O. *Obras completas [por] Oswald de Andrade (poesias reunidas)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 2, 1971.

BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e Criação. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 4, pp. 239-262, 1999.

_____. *A tradução Literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. 3ª. ed. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda, 2012.

CAMPOS, Augusto. *Verso, reverso, controverso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPOS, Haroldo. "Uma poética da radicalidade". In: ANDRADE, O. *Obras completas [por] Oswald de Andrade (poesias reunidas)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 9-59, 1971.

_____. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: *Obra Incompleta/Oswald de Andrade*; Jorge Schwartz, coordenador. – 1ª. ed. – São

Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, pp. 1168-1186, 2021 – (Coleção Archivos: 37).

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José A. *Presença da Literatura Brasileira. III Modernismo*. 4. rd. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

CASTRO ROCHA, João César. “Uma Teoria de Exportação? Ou: ‘Antropofagia como visão de Mundo’”. In: *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. Eds. João Cezar Castro Rocha e Jorge Ruffinelli. São Paulo: É Realizações Editora, pp. 647- 668, 2011.

_____. *Culturas Shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas*. 1ª. ed. São Paulo: É Realizações, 2017.

CHALMERS, Vera M. “Passagem do inferno”, in: *O santeiro do Manguê e outros poemas / Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, pp. 81-103, 2012.

CHAMIE, Mario. *Caminhos da carta: uma leitura antropofágica da carta de Pero Vaz de Caminha*. Ribeirão Preto: Funpec, 2002.

CIABOTTI, Eduardo Borges. “*Só me interessa o que não é meu*”: a dimensão paródica do verso oswaldiano em *Pau Brasil*. 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

COSTA LIMA, Luiz. “Poesia e experiência estética”. In: *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 20, n. 2, pp. 29–40, 2018.

DARIN, Leila Cristina de Melo. “A tradução cultural como metáfora”. *Revista Intercâmbio*, vol. XLIII, pp. 47-66. São Paulo: PUC-SP, 2020.

DIAS, Gonçalves. *Poesias*. Seleção de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

FALEIROS, Álvaro. “Apontamentos para uma poética xamânica do traduzir”. *Eutomia*, Recife, v. 10, n. 1, pp. 309-315, dez. 2012.

_____. “Antropofagia modernista e perspectivismo ameríndio: considerações sobre a transcrição poética desde Haroldo de Campos”. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.17, n.1, pp. 107-119, jan/jun. 2013.

_____. “A poética multiposicional do traduzir em Ana C”. In: FALEIROS, A.; ZULAR, R.; BOSI, V. (Org.) *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, pp. 173-208, 2015a.

_____. “A voz e o silêncio em Paulo Henriques Britto e Haroldo de Campos tradutores”. *Literatura E Sociedade*, v. 19 n. 19, p.117-130, 2015b.

_____. *Traduções Canibais: uma poética xamânica do traduzir*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

_____. O monismo ontológico de Luís Augusto Fischer em Duas formações, uma história: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio. *EXILIUM Revista de Estudos da Contemporaneidade*, [S. l.], v. 3, n. 4, pp. 267–302, 2022.

FAUSTO, C. “Cinco séculos de carne de vaca: antropofagia literal e antropofagia literária”. In: ROCHA, J. C. C.; RUFFINELLI, J. (Ed.) *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Realizações Editora, pp.161-169, 2011.

FONSECA, Maria Augusta. “Taí: é e não é – cancionero Pau Brasil”. *Literatura e Sociedade*, nº 7. São Paulo: USP, pp. 120-145, 2004.

_____. Ainda uma vez, a "Canção do exílio" e cantos paralelos. *Revista brasileira de psicanálise*. São Paulo, v. 51, n. 1, pp. 193-205, mar. 2017.

GARCIA, Marília. “Tinha uma tradução no meio do caminho”. *non plus*, nº 7. São Paulo: USP, pp. 43-53, 2015.

GARCIA, Luis. F. “Only anthropophagy unites us – Oswald de Andrade’s decolonial project”. *Cultural Studies*. Dez. 2018. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09502386.2018.1551412> Acesso em: 28/01/2019

GENTZLER, Edwin. *Translation and Identity in the Americas: New Directions in Translation Theory*. London & New York: Routledge, 2008.

GUERINI, Andreia. "L'infinito": tensão entre teoria e prática na tradução de Haroldo de Campos" *Cadernos de Tradução* v.6, n.2, pp. 105-114, 2000.

HEINE, Heinrich. *Alemanha: um conto de inverno*. Belo Horizonte: Crisálida. Trad. Romero Freitas e Georg Wink, 2011.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 19.ed. Tradução de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. *O eixo e a roda*. v. 21, n. 2, pp. 179-202, 2012.

MACHADO, Lino. "O Escaravelho de ouro" e Pau-Brasil, de Oswald de Andrade". In *Contexto: Revista do Departamento de Línguas e Letras/Programa de Pós-Graduação em Letras*, n. 8, pp. 93-100, 2014.

MANFIO, Diléia Zanotto. *Poesias reunidas de Oswald de Andrade: edição crítica*. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 1992.

MARTINS, Helena F. "Tradução e perspectivismo". *Revista Letras*, nº 85, pp. 135-149. Curitiba: UFPR, 2012.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MILTON, John; BANDIA, Paul. "Introduction: Agents of Translation and Translation Studies. In *Agents of Translation*, edited by John Milton and Paul Bandia. John Benjamins B.V., pp. 11-18, 2009

MISTRAL, Gabriela. "Sobre Arturo Torres-Rioseco". In *Arturo Torres- Rioseco: Poesias*. Porto Alegre: Livraria do Globo, pp. IX-XIX, 1945.

NODARI, Alexandre. *A posse contra a propriedade: pedra de toque do direito antropofágico*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, SC, 2007, 168p.

_____. “Antropofagia. Único sistema capaz de resistir quando acabar no mundo a tinta de escrever”. Versão para publicação de texto apresentado no Simpósio Haroldo de Campos 2015 (setembro, São Paulo). Disponível em: [file:///C:/Users/cb/Downloads/Antropofagia_Unico_sistema_capaz_de_res%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/cb/Downloads/Antropofagia_Unico_sistema_capaz_de_res%20(1).pdf) Acesso em: 28/01/2023.

NODARI, Alexandre; AMARAL, Maria Carolina A. “A questão (indígena) do Manifesto Antropófago”. *Rev. Direito Práx.* Rio de Janeiro, v. 9, n. 4, p. 2461-2502, Oct. 2018.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Tradução de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

POE, Edgar A. “The Gold-Bug”, *in*: Poe, Edgar Allan. *Tales*. Nova York: Wiley and Putnam, 1843. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/tales/goldbg.htm>. Acesso em: 20/07/2020

PRADO, Célia. *Pós-colonialismo e o contexto brasileiro: Haroldo de Campos um tradutor pós-colonial?* 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP).

PYM, Anthony. *Explorando as teorias da tradução*. Trad. de Rodrigo Borges de Faveri, Claudia Borges de Faveri e Juliana Steil. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RINCÓN, Carlos. “Antropofagia, reciclagem, hibridização, tradução ou: como apropriar-se da apropriação”, *in*: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, pp. 161-169, 2011.

SANTIAGO, Silvano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma Literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, pp. 9-26, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Haroldo de Campos: tradução como formação e ‘abandono’ da identidade”. *Revista USP*, São Paulo, n. 36 p. 158-171, dez./fev. 1997-98.

SCHWARTZ, Jorge. “Um Brasil em tom menor: Pau-Brasil e Antropofagia”. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, vol. 24, nº 47, Lima: Berkely, pp. 53-65, 1998.

_____. “Tarsila e Oswald na sábia preguiça solar” in: *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SOUZA, Eneida. M. “A crítica literária e a tradução”. *Ensaio de Semiótica - Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*. Belo Horizonte, n.16, pp. 17-22, dez. 1986.

STEINER, George. *After babel aspects of language and translation*. London: Oxford University Press, 1975.

STERZI, Eduardo. “O drama do poeta”. In: *Remate de Males*. Campinas, SP, v. 33, n. 1-2, pp. 169–190, 2013.

_____. *Saudades do mundo: Notícias da Antropofagia*. 1ª. ed. São Paulo: Todavia, 2022.

STRASSER, Melanie P. “O canibal triste Rastros da antropofagia na tradução”. In *Antropofagias: um livro manifesto! Práticas da devoração a partir de Oswald de Andrade*. (eds.) Pauline Bachmann, Dayron Carillo-Morell, André Masseno e Eduardo Jorge de Oliveira. Peter Lang: Berlin, pp. 221-238, 2021

TÁPIA, Marcelo. “Posfácio: O Eco Antropofágico – reflexões sobre a transcrição e a metáfora sanguíneo-canibalesca”. In: TÁPIA, Marcelo; Nóbrega, Thelma M.

(Orgs.) *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, pp. 215-232, 2015.

TORRES-RIOSECO, Arturo. *Poesias*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

_____. *Antología general*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1969.

TYMOCZKO, Maria. "Translation and Political Engagement: Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts". In: *The Translator*, Volume 6, Number 1, pp. 23-47, 2000.

VIEIRA, Else R. P. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. Belo Horizonte, 1992. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Artes e Letras. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

_____. "A postmodern translational aesthetics in Brazil". In: SNELL-HORNBY, M.; POCHHACKER, F.; KAINDL, K. (Org.) *Translation Studies: An Interdiscipline. Selected papers from the translations studies congress*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 65-72, 1994.

_____. "New registers for translation in Latin America". In: BUSH, P.; MALMKJAER, K. (Org.) *Rimbaud's Rainbow: Literary translation in higher education*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 171-194, 1998.

_____. "Liberating calibans: readings of antropofagia and Haroldo de Campos' poetics of transcreation". In: BASSNETT, S.; TRIVEDI, H. (Org.) *Post-colonial translation: theory and practice*. London and New York: Routledge, pp. 95-113, 1999.

VIEIRA FILHO, Edgar. *A antropofagia como poética do traduzir: diálogos com Oswald de Andrade*. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2017, 113p.

VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. (2018). *Um boxeur na arena: Oswald de Andrade e as artes visuais no Brasil (1915-1945)*. Tese de Doutorado em Artes Visuais. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Anpocs, 1986.

_____. “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”. In: *Revista de Antropologia*, v. 35. São Paulo, USP pp. 21-74, 1992.

_____. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. “A antropologia perspectivista e o método de equivocação controlada”. Trad. de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, vol. 5, nº 10, pp. 247-264. Cuiabá: UFMT, 2018a.

_____. “Rosa e Clarice, a fera e o fora”. In: *Revista Letras*, nº 98, pp. 9-30. Curitiba: UFPR, 2018b.

_____. “Prefácio: Que temos nós com isso?”. In: AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: SESI-SP, 2018c.

ZULAR, Roberto. “Complexo oral canibal”. In: *Eutomia*, Recife, 25(1), pp. 41-63, dez. 2019a.

_____. “O núcleo pivotante da voz”. In: *Cadernos de Tradução*, v. 39 n. esp (2019): Poéticas Não Europeias em Tradução: Refundações e Reescritas desde Brasis. Florianópolis, SC, pp. 372-402, 2019b.

ANEXO – Cafezinho

NUEVA YORK

La tierra te sirvió de nodriza y maestra,
de la espina salieron las puntas de tus torres,
de los colmenares los cubos cálidos de tus
[arañacielos;]
con la ciencia elemental de la hormiga moviliza
[tus siete millones]
en las mañanas frescas de melón y en los
[crepúsculos de naranja.]
Si cantan tus tranvías hay avisos de cañaverales,
si ríen las negras hay perlas que tiritan en la carne
[fría de las ostras,]
en el andar de tus mujeres hay rápidos enlaces de
[pulpos,]
a tu sombra duermen los cementerios abrasados
En tu río desnudos juegan los mancebos y las
[brisas,]
mancebos rudos y doncellas de extasiado sexo,
mariposas gigantes pasan rozando las azoteas
atraídas por las orquídeas que florecen a
[destiempo.]
Allí, en tus calles yo, joven sonámbulo,
artesano del sueño, de puntudas rodillas,
con una palidez de mil noches de abstinencia y
[deseo,]
mordiendo en mis vigiliadas visiones y en mis manos
deshojando camelias de mujeres vistas en los
[subways]
Yo, con humildad y silencio de perro de hombre
[muerto,]
temeroso de cortar los pétalos de la rosa,
temeroso de agotar la copa púrpura de tus bares,
en una doliente continuidad de pobrezas
[provincianas.]
En mi catre de hombre solo se morían las aves de
[recuerdo,]
debajo de mis sábanas corrían los arroyos de mi
[infancia,]
mis piernas descansaban largamente en estas
[aguas...]
Yo sabía que ciertas cartas venían a mí por el mar,
cartas de voces calientes de amor, de solaridad,
[de ternura,]
prisioneras en las heladas bodegas de los buques.
Estas eran mis muletas de hombre mutilado en
[ninguna guerra,]
esas eran mis alas de canario caído en una
[hoguera,]

NOVA IORQUE

A terra te serviu de nutriz e de maestra,
do espinho saíram as pontas de tuas torres,
dos colmais, os cubos de teus arranha-céus;
Com a ciência elementar da formiga mobiliza
[teus sete milhões,]
nas manhãs de melão e nos crepúsculos de
[laranja.]
Se teus bondes cantam, é um aviso de
[canaviais,]
se riem as negras, há pérolas tiritando na carne
[frias das ostras,]
no andar de tuas mulheres há rápidos enlaces
[de polvo,]
à tua sombra dormem os cemitérios abraçados.
Em teu rio, brincam nus os rapazes e as brisas.
Rudes rapazes e donzelas de extasiado sexo.
Mariposas gigantes passam roçando os terraços,
atraídas pelas orquídeas que florescem fora do
[tempo.]
Por entre tuas ruas eu, jovem sonámbulo,
artesão do sonho, de pontudos joelhos,
com a palidez de mil noites de abstinência e
[desejo,]
em minhas vigíliadas mordendo visões, e nas mãos
desfolhando camélias de mulheres vistas no
[subway,]
eu, com humildade e silêncio de cão de homem
[morto,]
com medo de cortar as pétalas de rosa,
com medo de esgotar a taça vermelha de teus
[bares,]
numa dolente continuidade de pobrezas
[provincianas.]
Em meu catre de homem só morriam as aves da
[lembrança,]
Por baixo do lençol deslizavam os rios de minha
[infância,]
minhas pernas descansavam largamente nessas
[águas.]
Eu sabia que certas cartas chegavam a mim
[pelo
mar,]
cartas com vozes quentes de afeto e ternura,
prisioneiras dos gelados porões dos navios,
Estas eram minhas muletas de homem mutilado
[em nenhuma guerra,]
minhas asas de canário caído na fogueira,

esas eran mis garras de tigre convertido en tapiz,
mi canto auroral de pájaro disecado.
Por ellas podía yo desafiar a las muchedumbres en
[sus conchas,]
y herir el vientre de los peces arrojados a las
[playas...]
Y vi que la vida de tu gente era una muerte
[constante,]
y que las voces del amor eran como roce de
[escamas]
y que los espejos deformaban los rostros de
[amigos y parientes]
y que las mujeres iban vestidas de plata y
[mercurio,]
y me alejé de tu densa floresta de visiones
con la alegría sencilla de los jilgueros cautivos
que recobran el vuelo en la hoja del sauce y en el
[olmo,]
Y por eso mi recuerdo de ti estará junto a un
[revólver,]
al lado de un dolor agudo en los dedos y en los
[ojos,]
en una pradera interminable y negra
en que se pudre una orquídea entre latas de aceite
[y chocolate]
y agoniza un violinista con los ojos llenos de
estrellas y de espanto.]

Arturo Torres-Rioseco

minhas garras de tigre convertido em tapete,
meu canto matinal de pássaro dissecado.
Por isto podia eu desafiar as multidões em suas
[conchas,]
e ferir o ventre dos peixes atirados à praia.
E vi que a vida de tua gente era morte constante,
que as vozes de amor eram como atrito de
[escamas,]
que os espelhos deformavam os olhos de
[amigos e parentes,]
que as mulheres iam vestidas de prata e
[mercúrio,]
e afastei-me de tua densa floresta de visões
com a alegria simples dos pintassilgos cativos
que retomam o voo na folha do salgueiro e no
[olmo,]
Por isto minha lembrança de ti ficará junto a um
[revólver,]
ao lado de uma dor aguda nos dedos e nos
[olhos,]
num campo interminável e negro
em que apodrece uma orquídea entre latas de
[azeite e chocolate]
e agoniza um violinista com olhos cheios de
[estrelas e de espanto.]

Carlos Drummond de Andrade

AUSENCIA

Ausencia de catorce años,
silencio, mar y distancia,
tienes dormidos los ojos
en lejanías de nácar,
azucenas de tus pies,
asomando en hojarasca,
mástil roto de bajeles
en la arena de la playa.

¡Qué dulces ojos me pones,
que suaves manos, oh, patria!

Marinero de ilusiones,
capitán en una barca
teñida de plata y rosa,
teñida de rosa y plata.
Pescador que tiró redes
de sirenas en Montmartre,
y en desiertos que no son
guió locas caravanas.

¡Qué dulces ojos me pones,
que suaves manos, oh, patria!

No quiero ver mi destierro,
ausencia que te haces grata,
pluma sobre mi sombrero,
bajo mi nariz fragancia;
deslumbramiento en los ojos,
en mis orejas campana,
hormigas que se alimentan
de la inquietud de mis plantas.

¡Que dulces ojos me pones,
que suaves manos, oh, patria!

Ahora vuelvo y no soy:
se me fatigaba el alma,
ceniza de muchos fuegos
me da color de mortaja,
sombras de muchas pasiones
las tengo ya sepultadas,
no sabre decir si puedo
volver a gozar tus aguas.

¡Que dulces ojos me pones,
que suaves manos, oh, patria!

Porque te quise de lejos,
me apretaron las entrañas

AUSÊNCIA

Ausência de catorze anos,
Silêncio, mar e distância,
quedam-se-te os olhos lentos,
perdem-se em longos de nácar,
açucenas de teus pés
assomando em folharada,
mastro roto de baixéis
lançado à areia da praia

Que doces olhos me deitas,
que suaves mãos, ó pátria!

Marinheiro de ilusões,
comandante de uma barca
tinta de prata e de rosa,
tinta de rosa e de prata.
Pescador que atirou redes
às sereias de Montmartre,
e em Saaras inexistentes
guiou loucas caravanas.

Que doces olhos me deitas,
que suaves mãos, ó pátria!

Não quero ver meu deserto,
ausência ao cabo amorável,
pluma sobre meu chapéu,
fragrância em minhas narinas,
deslumbramento nos olhos,
em meus ouvidos um sino,
formigas que se alimentam
da inquietação dos meus passos.

Que doces olhos me deitas,
que suaves mãos, ó pátria!

Agora volto e não sou;
a alma que me fatigava,
a cinza de muitos fogos
já me dá cor de mortalha,
sombras de muitas paixões
para sempre sepultadas,
nem sei se posso volver
a gozar de tuas águas.

Que doces olhos me deitas,
que suaves mãos, ó pátria!

Por te desejar de longe,
apertaram-me as entranhas

acontecimientos que
tu nitidez empañaban,
y mis frases en tu cuerpo
agudos filos de espada,
y en tu corazón desnudo
la flor azul de mis ansias.

¡Qué dulces ojos me pones,
que suaves manos, oh, patria!

Por el costado sangriento
se asoman lenguas moradas,
ogros y carabineros
te tenían secuestrada,
volaban bajo tu cielo
gavilanes de uñas largas,
las palomas del recuerdo
llegaban aliquebradas ...

¡Qué dulces ojos me pones,
que suaves manos, oh, patria!

Pueden enjugar mis manos
las resinas de tus llagas,
en mis colmenares traigo
mieles para tus desgracias,
la abeja que me las hizo,
no era abeja sino infanta
por artes de una hechicera
catorce años encantada...

¡Qué dulces ojos me pones,
que suaves manos, oh, patria!

Se me deshace la ausencia
entre el ayer y el mañana,
designios de mi futuro
en las patas de una araña,
que teje telas azules,
que teje flores delgadas,
para abrigarte los pechos
y el jazmín de las espaldas...

¡Qué dulces ojos me pones,
que suaves manos, oh, patria!

Recíbeme en tus sonrisas,
arco iris de tus albas,
recógeme en tus ensueños,
limpideces de tus aguas,
que quiero volver a ser
cabrero de tus montañas,

acontecimentos que
tua nitidez toldavam;
minhas frases em teu corpo
agudos fios de espada,
em teu coração a triste
flor azul das minhas ânsias.

Que doces olhos me deitas,
que suaves mãos, ó pátria!

No torso sanguinolento
surdem línguas escarlatas.
ogres e carabineiros
te mantinham sequestrada,
revoavam nos céus cinzentos
gaviões de compridas garras,
pobres pombas de saudade
chegavam de asas quebradas.

Que doces olhos me deitas,
que suaves mãos, ó pátria!

Podem prender minhas mãos
resinas de tuas chagas,
em minhas colmeias trago
mel para as tuas desgraças,
a abelha que o fabricou
não era abelha, era infanta
pelas artes de uma bruxa
quatorze anos encantada...

Que doces olhos me deitas,
que suaves mãos, ó pátria!

Sinto esvanecer-se a ausência
entre o passado e o futuro,
designios imaginados
sob as patas de uma aranha
que tece teias azuis,
que tece flores delgadas
para te abrigar os peitos
e a bonina das espáduas...

Que doces olhos me deitas,
que suaves mãos, ó pátria!

Recebe-me em teus sorrisos,
arco-íris de tuas alvas;
recolhe-me nos teus sonhos,
clareza de tuas águas:
pois quero voltar a ser
cabreiro em tuas montanhas,

sobre tus senos dormirme
con el candor de una guagua.

¡Qué dulces ojos me pones,
que suaves manos, oh, patria!

Ausencia de catorce años,
marinero en tierra extraña,
por acordarme de ti
tengo las sienes de plata,
si quieres guardarme el vuelo,
acaríciame las alas,
¡que dulces ojos me pones,
que suaves manos, oh, patria!

Arturo Torres-Rioseco

no teu seio adormecer
com o candor de uma criança.

Que doces olhos me deitas,
que suaves mãos, ó pátria!

Ausência de catorze anos,
marinheiro em terra estranha,
para me lembrar de ti
tenho as têmporas de prata,
se queres suster-me o voo
acaricia-me as asas,
que doces olhos me deitas,
que suaves mãos, ó pátria!

Manuel Bandeira

ESTRELLAS

Estrellas
verdes, tenues, altas,
más allá del deseo,
intocadas

Más allá de la noche,
jamás situadas;
diamantes en los ojos
de gaviotas claras

Así como en el mar,
en ciudades lejanas,
en ríos, praderas,
bosques, montañas.

Las y sis en los grillos,
dos y res en las ranas,
estrellas de mis ojos,
dulces, tristes, lejanas

Arturo Torres-Rioseco

ESTRELAS

Estrelas
verdes, tênues, altas
mais além do desejo,
intocadas.

Mais para trás da noite
jamais situadas,
diamantes nos olhos
de gaivotas claras.

Assim como no mar,
em longínquas cidades,
nos rios, nos prados,
bosques, montanhas.

Lás e sis nos grilos,
dós e rés nas rãs,
estrelas dos meus olhos,
doces, tristes, distantes.

Mário de Andrade

¡QUÉ GRANDES TUS OJOS!

¡Qué grandes tus ojos
misterio de agua y sombra
bajo los horizontes de tus cejas!
Déjalos que se posen
–pájaros solitarios de las islas–
en su vuelo de estrellas y de noche.
Mis manos los esperan,
en actitud de ramas que se tienden,
en actitud de nido,
suaves de angustia y en angustia presas.
¡Qué largo vuelo,
qué alto de pensamientos,
de astros, de melodía, de ternura!
¡Qué desolada espera
de lejanías grises, sin sentido!
Detén tu vuelo,
déjame la presencia de tus ojos
ya cansados del viaje,
con una laxitud de piedra y cielo.

Arturo Torres-Rioseco

QUE GRANDES TEUS OLHOS!

que grandes teus olhos,
mistérios de água e sombra
debaixo do horizonte de teus cílios!
Deixa-os que se pousem
–pássaros solitários das ilhas
em seu voo de estrelas e de noite.
Minhas mãos os esperam
na atitude de ramos que se entendem,
na atitude de ninho,
suaves de angústia, e pela angústia presas.
Que largo voo,
que alto de pensamentos
de astros, melodias e ternuras!
Que desolada espera
de cinzentas distâncias, sem sentido!
Detém teu voo,
deixa-me a presença de teus olhos,
já cansados da viagem,
com uma lassidão de céu e pedra.

Vinícius de Moares