

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Adilson Antônio Barbosa Júnior

**Solo em guerra: construtivismo e subjetividade na
obra tradutória de Augusto de Campos**

Belo Horizonte
2022

Adilson Antônio Barbosa Júnior

**Solo em guerra: construtivismo e subjetividade na
obra tradutória de Augusto de Campos**

Tese apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral

Belo Horizonte

2022

B239s Barbosa Júnior, Adilson Antônio.
Solo em guerra [recurso eletrônico] : construtivismo e subjetividade na obra
tradutória de Augusto de Campos / Adilson Antônio Barbosa Júnior. – 2022.
1 recurso online (298 f.: il., color., p&b.): pdf.

Orientador: Sérgio Alcides Pereira do Amaral.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de
Letras.

Bibliografia: f. 282-298.

1. Campos, Augusto de, 1931- – Teses. 3. Poesia – Traduções – Teses. 3.
Subjetividade na literatura – Teses. I. Alcides, Sérgio, 1967- II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 809.1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

ATA DA DEFESA DE TESE DE ADILSON ANTÔNIO BARBOSA JÚNIOR

Número de registro: 2017651111. Às 14 horas do dia 19 (dezenove) do mês de dezembro de 2022, reuniu-se na Faculdade de Letras da UFMG a Banca Examinadora de Tese, indicada *ad referendum* em 29/11/2022 e referendada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 15/12/2022, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado *Solo em guerra: construtivismo e subjetividade na obra tradutória de Augusto de Campos*, requisito final para obtenção do Grau de DOUTOR em Letras: Estudos Literários, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado. Abrindo a sessão, o Orientador e Presidente da Banca Examinadora, Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior - UNICAMP - indicou a aprovação do candidato.

Prof. Dr. Julio Cesar Castañon Guimarães - FCRB/RJ - indicou a aprovação do candidato.

Pelas indicações, o candidato foi considerado APROVADO.

O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pelo Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, o Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 19 de dezembro de 2022.

Obs.: Este documento não terá validade sem a assinatura da Coordenação.

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Reizinger Bonomo**, Professor do Magistério Superior, em 20/12/2022, às 09:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Sergio Alcides Pereira do Amaral**, Professor do Magistério Superior, em 20/12/2022, às 11:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior**, Usuário Externo, em 20/12/2022, às 13:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Alexandre do Carmo Said**, Professor do Magistério Superior, em 20/12/2022, às 16:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes**, Coordenador(a), em 21/12/2022, às 14:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1970918** e o código CRC **41101C1C**.

Para o Polvilho

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo financiamento desta pesquisa.

Ao professor Sérgio Alcides, cujos méritos como orientador não ousou tentar enumerar, e cuja amizade e generosidade espero ter a honra de poder retribuir por toda a vida.

Aos professores Daniel Bonomo, Roberto Said, Júlio Castañon, Eduardo Sterzi, Myriam Ávila e Diana Junkes, por aceitarem o convite para integrar a banca examinadora desta tese.

Ao professor Antonio Orlando, na qualidade de coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da UFMG, por todo o apoio e acolhimento.

Aos professores Maria Esther Maciel, Emília Mendes e Georg Otte, pela amizade e pelo diálogo de sempre.

À professora Giorgia Checchinato, da FAFICH-UFMG, pela oferta da disciplina *Filosofia e poesia em Hegel e no pré-romantismo alemão*, que me proporcionou um aprendizado extremamente rico e prazeroso.

Aos professores João Cezar de Castro Rocha e Nabil Araújo, da UERJ, pela amizade e pelo diálogo sempre estimulantes.

À professora Luciana Villas Bôas, da UFRJ, pela amizade e pelas generosas palavras de incentivo.

A Ludmila Fonseca, minha amiga e professora, pela dedicação constante à nossa amizade e por todo o suporte com a língua alemã.

A Leila Boavista, pelas aulas de dinamarquês, tão especiais e necessárias ao aperfeiçoamento deste trabalho.

A Mário Alves de Andrade, Izabela do Lago, Munir Murad, Janine Rocha e Monique Schoenacker, pelo acolhimento constante e por terem, muitas vezes, me presenteado com a preciosidade de longas conversas.

A todos os companheiros do *Otto*, aqui nomeadamente Marco Antônio Andrade, Murilo Brasileiro, André Dulci, João Paulo Fonseca, Emerson Ribeiro e Alexandre Rocha.

Aos meus amigos do *Empoeirado*, a quem agradeço por meio de nosso anfitrião, Eduardo Motta, e de Cristal Fernandes, Paulo Flores, Fernanda Freire, Carolina Guimarães,

Naira Klaus, Bruno Lemes, Edna Lopes, Alexandre da Maia, Marcos Marins e Juliana Melo, pelo restaurador convívio em torno da música.

A Paola Resende, com quem convivi em grande parte desse período de pesquisa, pela partilha do interesse genuíno por literatura.

A Janaina Amorim, Carolina Anglada, Júlia Arantes, Carlos Ávila, Alice Barros, Alice Bizzotto, Flávia Borges, Pedro Brito, Raquel Campos, Mariana de Castro, João Guilherme Dayrell, Jardel Dias, Thaís Duarte, Oséias Ferraz, Rose Furlanetto, Rodrigo Lima, Ludimila Luchini, Maria Teresa de Melo, Thiago Natali, André Pereira, José Mauro Pita, Ronald Polito, Melissa Ramos, Guilherme Ribeiro, Rafael Silva, Juan Silveira, Isadora Valentini, Mônica Vaz, Juliana Veloso e a todas as pessoas queridas que, em algum momento desse período de pesquisa, se dispuseram à amizade e ao convívio fraterno.

Aos alunos da disciplina *Antilira e lira na poesia brasileira moderna e contemporânea*, pela enriquecedora interação.

Nada é tão difícil quanto não enganar a si mesmo.

Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*

Por isso, não engane a si mesmo, de todos os enganadores, tema mais a si mesmo!

Søren Kierkegaard, *Øieblikket*

Por isso minha voz esconde outra
Que em suas dobras desenvolve outra
Onde em forma de som perdeu-se o Canto
Que eu sei aonde mas não ouço ouvir

Augusto de Campos, “O rei menos o reino”

RESUMO

Esta tese realiza um estudo da poética tradutória de Augusto de Campos a partir da oposição entre construtivismo e subjetividade. Na abordagem desse *corpus* de traduções, busca-se compreendê-lo como indissociável da própria poesia desse autor. Nessas duas linhas de atuação, bem como em textos estritamente críticos, Augusto de Campos defende uma poesia objetiva – a que poderíamos denominar “construtiva” –, em franca oposição à lírica de cunho expressional, que se caracteriza pela manifestação de um “eu”. Nesse sentido, esta pesquisa investiga como a obra tradutória de Augusto de Campos, apesar de pautada por critérios refratários à expressão subjetiva, comporta elementos subjetivos no exercício da tradução crítica e criativa, bem como problematizações acerca da noção de subjetividade. Como objeto específico, é delineado um recorte que abrange traduções realizadas por Augusto de Campos a partir das obras de e. e. cummings, Arnaut Daniel e Rainer Maria Rilke. Também são ocasionalmente discutidas traduções de outros poetas realizadas por Augusto de Campos e são abordados textos críticos em que esse autor reflete sobre a tradução, sobre os critérios de seleção dos poetas a traduzir e sobre concepções de poesia em geral.

Palavras-chave: Augusto de Campos; tradução de poesia; construtivismo; subjetividade.

ABSTRACT

This dissertation is a study of Augusto de Campos' translational poetics, departing from the opposition between constructivism and subjectivity. This *corpus* of translations is approached as undetachable from the author's own poetical works. In these two fields of activity, as well as in his critical writings, Augusto de Campos advocates for an objective poetry - one that may be referred to as 'constructive' – in clear opposition to expressional lyricism, characterized by the affirmation of a Self. This research then examines how Augusto de Campos' translational works, although being led by criteria refractory to subjective expression, may display subjective elements in its exercise of critical and creative translation, just as it raises questions concerning the very notion of subjectivity. Emphasis is set on translations from the works of e. e. cummings, Arnaut Daniel and Rainer Maria Rilke. Translations of other poets are also occasionally discussed as well as critical texts in which the author conveys his reflections about the task of translation, his criteria for selecting poets and his own idea of poetry in general.

Key words: Augusto de Campos, poetry translation, constructivism, subjectivity.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
CAPÍTULO 1 Das virtudes experimentais	
1.1 dear mr. e. e. cummings	14
1.2 o concreto é o outro	37
1.3 The Road Not Taken	94
CAPÍTULO 2 Il miglior fabbro	
2.1 Família de naufragos	143
2.2 Non serviam	171
2.3 Não que eu pudesse cantar-lhe a música	197
CAPÍTULO 3 Um irmão germano	
3.1 Laboratório interior	217
3.2 A tese do não	241
3.3 Quem tirou nunca Rilke por natural?	258
CONSIDERAÇÕES FINAIS	273
REFERÊNCIAS	282

Apresentação

Esta não é uma tese pertencente aos Estudos da Tradução, embora esperemos que possa vir a contribuir também para esse campo. O objeto específico desta pesquisa é a poética de Augusto de Campos como tradutor, que consideramos indissociável da própria poesia desse autor. O enfoque pretendido, portanto, recai sobre poemas por ele traduzidos, bem como sobre a construção do que denominamos “obra tradutória”. A questão central deste trabalho é a oposição, na obra de Augusto, entre construtivismo e subjetividade. Ao longo de mais de sete décadas de trajetória no âmbito literário, Augusto teve uma produção como tradutor tão incisiva quanto a que desenvolveu como poeta. Nessas duas linhas de atuação, bem como em textos estritamente críticos, Augusto defende uma poesia objetiva – a que poderíamos denominar “construtiva” –, em franca oposição à lírica de cunho expressional, que se caracteriza pela manifestação de um eu. Esta tese investiga como a poética de Augusto de Campos, apesar de pautada por critérios refratários à expressão subjetiva, comporta, no exercício da tradução crítica e criativa, elementos subjetivos, bem como problematizações críticas acerca da noção de subjetividade.

A obra tradutória de Augusto tem uma extensão monumental. Por ocasião da celebração dos 90 anos de Augusto, em fevereiro de 2021, foi lançado o catálogo *Poéticas da quarentena 6: Augusto de Campos 90*.¹ O poeta e tradutor André Vallias participa dessa homenagem com o trabalho intitulado “Augusto de Campos traduz”, um poema com animação em html5 e áudio na voz de Adriana Calcanhoto. A meta, como explica Vallias, era listar os nomes de todos os autores que Augusto já havia traduzido, incluídas as versões de canções. O impressionante conjunto inicial de 132 nomes logo passou a 155.² Hoje, essa extensa lista, organizada poeticamente por Vallias no final de 2020, está certamente incompleta, já que Augusto não cessou de publicar traduções.

Tendo em vista a extensão do arcabouço de traduções publicadas por Augusto durante todos esses anos, optamos por um recorte que privilegia a abordagem de três conjuntos, cada qual correspondendo a um dos três capítulos desta tese: as traduções de e. e. cummings, Arnaut Daniel e Rainer Maria Rilke. Traduções de outros poetas realizadas por Augusto são também ocasionalmente discutidas, a fim de evitar um excesso de especialização do recorte e, principalmente, no intuito de propiciar que a abordagem de um dado momento da trajetória

¹ Disponível em <www.erratica.com.br/ac90>. Acesso em 12 nov.2022.

² Ver <https://erratica.com.br/ac_traduz/>. Acesso em 12 nov.2022.

desse tradutor possa auxiliar na compreensão de outro momento ou fase desse mesmo *corpus*. Dessa maneira, a seleção dos poetas a serem estudados – cummings, Arnaut e Rilke – apresenta um viés diacrônico e contrasta, mas sem que se oponha, com a crítica sincrônica exercida por Augusto na esteira de Ezra Pound. Em suma, o teor de diacronia do recorte proposto limita-se a um modo de leitura dos momentos diversos da obra tradutória de Augusto. Para organizar nossa abordagem desses diferentes estágios, procuramos nos valer de um esquema teórico concebido por Lawrence Lipking em *The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Careers* (The University of Chicago Press, 1984). Nesse estudo, Lipking se dedica a analisar carreiras poéticas, com especial atenção para o modo como as fases dessas trajetórias se refletem na conformação geral da vida de cada poeta. E o autor procura, ainda, dar destaque às autorreflexões que os próprios poetas dedicaram às suas obras e às suas próprias vidas em diferentes etapas. No entanto, para empregarmos as elaborações de Lipking, foram necessárias algumas adaptações. O ensaísta trata de carreiras já encerradas, enquanto lidamos, nesta tese, com um poeta em atividade. Por outro lado, tendo em vista nosso objeto, direcionamos maior ênfase sobre a carreira poética do tradutor Augusto de Campos. Ainda assim buscamos, ao longo de todo o trabalho, abordar de modo irmanado as traduções e a poesia do próprio Augusto, por considerá-las indissociáveis.

No item **1.1 dear mr. e. e. cummings**, procuramos discutir o contexto em que o jovem poeta Augusto se torna também o tradutor de cummings, na segunda metade da década de 1950. Tendo em vista que esse período coincide com a fase ortodoxa e de organização programática mais intensa do movimento da Poesia Concreta, buscamos refletir sobre a aparente contradição no interesse de um tradutor que integrava, e fundava com seus pares, uma neovanguarda construtiva, por um poeta americano que, embora mostrasse traços experimentais, era sobretudo um lírico. Em **1.2 o concreto é o outro**, o objetivo é principalmente explicitar e justificar o emprego do termo “subjetividade” no subtítulo desta tese. Isso porque faz-se necessário esclarecer que, ao convocar à discussão categorias teóricas como “subjetividade” e “sujeito”, não recuperamos nenhuma concepção solar, soberana de sujeito. Optamos por rediscutir essa categoria a fim de interrogar sua compatibilidade com a poética de Augusto, aqui compreendida também sua poética tradutória. No item seguinte, **1.3 The Road Not Taken**, são lidos de maneira mais detida poemas selecionados de cummings em traduções de Augusto.

Os dois outros capítulos têm também esse formato “sanduíche”, isto é: um item inicial e um item final que se detêm na poesia de determinado poeta traduzido e na relação de Augusto com esse mesmo poeta; ambos – os itens – entremeados por um outro que se concentra na

exposição de aspectos críticos e teóricos que possam esclarecer questões basilares da discussão proposta.

Desse modo, em **2.1 Família de naufragos**, é iniciada a abordagem do poeta provençal Arnaut Daniel, tal como traduzido pelo autor estudado nesta tese. Arnaut vem ao repertório das traduções de Augusto por meio da coletânea *Traduzir e trovar*, publicada com Haroldo em 1968. Nesse ensejo, propomos uma discussão sobre as coletâneas de traduções – que se tornariam recorrentes na trajetória do tradutor Augusto – como momentos de autorreflexão sobre a própria poética e sobre a própria trajetória de poeta. Além disso, as reuniões de traduções parecem ter também uma significativa importância como instrumentos de sincronização da tradição, uma noção que os poetas concretos derivaram de Pound. É, aliás, via Pound que nasce o interesse dos irmãos Campos e de Décio Pignatari por Arnaut Daniel, especificamente pela passagem do Canto XX que destaca a palavra *noigandres*, tida por intraduzível. Com isso, vem a lume o tema da intraduzibilidade da poesia, mote inicial do item **2.2 Non serviam**, no qual abordamos também a oposição entre tradução literal e tradução criativa, questão que suscita novas referências a Pound e às teorizações de Haroldo. Como complemento ao tema da intraduzibilidade, empreendemos aí uma incursão nas chamadas “intraduções”, que Augusto passa a realizar desde 1974 e às quais, posteriormente, são acrescidas as denominações “extraduções” e “outraduções”. Para concluir o segundo capítulo, em **2.3 Não que eu pudesse cantar-lhe a música**, procedemos a uma leitura atenta de algumas das traduções de Arnaut feitas por Augusto. Foi necessário, entretanto, adaptar a visada crítica no tocante ao tema da subjetividade, por tratar-se de um poeta dos séculos XII e XIII, contexto ao qual não faria sentido dirigir grande parte das considerações que embasam nossos pressupostos quanto à categoria teórica “sujeito”.

No terceiro capítulo, dedicado às traduções de Rilke, buscamos observar, em **3.1 Laboratório interior**, como se exercem os critérios da “crítica via tradução” empreendida por Augusto ao longo de tantas décadas. Rilke, um poeta a princípio, e por princípio, muito distinto do repertório de Augusto, converte-se em um nome importante dessa poética: a última edição de *Coisas e anjos de Rilke* conta com 130 poemas traduzidos. O item **3.2 A tese do não** é dedicado a um componente essencial do aparato crítico de Augusto: a noção de recusa. Com isso, é retomada a discussão das coletâneas como exercício crítico e de autorreflexão do poeta sobre a própria obra, tema já presente em **2.1 Família de naufragos**. A coletânea abordada, ainda que com a seleção de alguns exemplos, é *Poesia da recusa*. Publicada em 2006, é uma obra magistral e eclética; e já pertencente à maturidade de Augusto. No item final, **3.3 Quem**

tirou nunca Rilke por natural?, são estudados poemas selecionados do vasto conjunto das traduções de Rilke realizadas por Augusto. Buscamos compreender, dentre outros aspectos, os critérios de seleção que parecem delinear um Rilke a princípio mais objetivo, por oposição a um outro, cuja poética se abre mais ao influxo do abstrato.

Como uma espécie de consideração final desta apresentação, reiteramos que Augusto continua publicando traduções. Apenas pela Galileu Edições, de Londrina, desde 2018 são pelo menos – até o momento – dezesseis plaquetes de traduções, que incluem Marianne Moore, Sylvia Plath, Rimbaud, Nerval, dentre muitos outros. Recentemente, o Selo Demônio Negro publicou também *Extrapound*, com traduções inéditas. O “sempre moço Augusto”, como o descreveu Affonso Ávila, segue construindo uma obra tradutória fundamental e inseparável de sua poética da recusa.

CAPÍTULO 1: Das virtudes experimentais

1.1 dear mr. e. e. cummings

You've got the style it takes (Kiss)
 You've got the style it takes (Eat)
 I've got the style it takes (Couch)
 We've got the style it takes (Kiss)

Lou Reed, John Cale “Style it takes”

Em 31 de outubro de 1956, o jovem Augusto de Campos escreveu a e. e. cummings solicitando-lhe permissão para a publicação, no Brasil, das traduções que havia feito de dez poemas do autor americano. Não era a primeira vez que Augusto se correspondia com cummings. No ano anterior, 1955, ele e o irmão, Haroldo de Campos, enviaram ao poeta – que respondeu, agradecendo – o segundo número da revista-livro *Noigandres*, publicação que reunia a produção poética do grupo homônimo que fundaram, em 1952, com Décio Pignatari. Com a imposição de algumas condições, cummings deu a autorização solicitada. Mas as condições, ainda que sucintas, eram rígidas, e geraram um diálogo, entre tradutor e autor traduzido, que perdurou por mais de três anos, após o que, finalmente é publicado, em 1960, o volume *10 poemas*, editado pelo MEC. Na correspondência entre ambos, publicada parcialmente por Augusto – como anexo aos livros de traduções – o primeiro poema que se torna tema de discussão é “i will be”.³

i will be	eu estarei
M o ving in the Street of her	A n d ando na rua de Seu
bodyfee l inga ro undMe the traffic of lovely;muscles x p i r i n g S	corposen t indoa oM euredor o tráfego de belos;músculose x p i r a n d o D
uddenl	erepent
Y totouch	E tangendo
the curvedship of	a curvaação de
Her-	Seu-
...kIss her:handsbeIjo suas:mãos
will play on,mE as	tocarão sobre,miM como

³ CUMMINGS. *Poem(a)s* (2012), p. 54-55. Muitos poemas de cummings não recebem título e costumam ser referidos, nos sumários de seus livros, pelos primeiros termos, como esse. Citamos a partir da edição mais recente, tendo em vista que Augusto realizou alterações em relação à primeira tradução, de 1960. Algumas dessas alterações serão comentadas ao longo deste trabalho. Entretanto, sempre que tratarmos de uma tradução que sofreu modificações, citaremos a versão mais recente, sem deixar de consignar a referência à primeira publicação. No caso do poema ora referido: CUMMINGS. *10 poemas*, p. 10-11.

inspiram. Inicialmente, ele se moverá “na rua” (“in the Street”) de um corpo feminino que lhe desencadeará um conjunto de sensações. Por outro lado, a segunda figura feminina chega à “rua” do sujeito (“mY”; “mInhA), mas esta é uma “míniMa / rua” (“veRyLitTle / street”).

Na tradução de Augusto, “curvedship of / Her / ...kIss” é traduzido por “curvação de / Seu / ...beijo”, e a inserção da palavra “ação”, no *portmanteau* “curvação”, intensifica o caráter ativo daquele corpo com o qual o sujeito poético se encontra. O neologismo “curvação” também supre, com a duplicação da vogal “a”, a repetição perdida na tradução de “totouch” por “tangendo”. Ao final do poema, no segundo encontro, a versão de Augusto acrescenta o dado de que aquela que chegará estará “nua”. Essa nudez não é dita no original, mas o termo “nua” reverbera a sonoridade de “lua”, assim como no original “soon” ecoa em “moon”. É preciso salientar, no entanto, que esse erotismo está vinculado à sutileza das imagens líricas que despontam no poema – por exemplo, conforme citamos: a “luzSolar” que é “borrifada no instante” e o “crepúsculo” no qual “há uma lua” –, assim como o sujeito que vivencia eroticamente aqueles encontros está vinculado às sensações e aos sentimentos que eles lhe suscitam.

À primeira vista pareceria contraditório o interesse de Augusto – um dos jovens poetas que impulsionavam, então, o que viria a ser o movimento da Poesia Concreta – em traduzir e editar⁴ cummings, poeta que, apesar dos muitos traços de experimentalismo, era de fato um lírico, e cuja obra, muito frequentemente, contemplava não apenas a temática do amor, mas a expressão subjetiva em sentido amplo.

O Concretismo se insere dentre as chamadas neovanguardas de meados do século XX, nas quais a proposição de uma arte construtivista ou construtiva foi uma tendência importante e particularmente relevante no contexto brasileiro das décadas de 1950 e 1960. Daí falar-se de um “projeto construtivo”⁵ na arte brasileira daquele período. Para além do ambiente estritamente nacional, Ronaldo Brito pontua que “[a]s ideologias construtivas estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América Latina no período de 1940 a 1960”.⁶

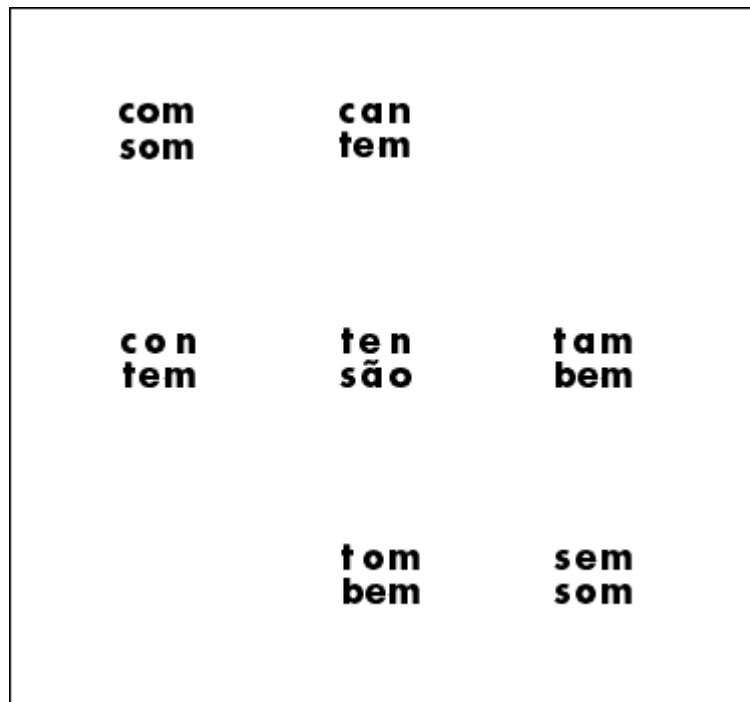
No ano em questão, 1956, Augusto e seus pares do grupo *Noigandres* já assumiam um posicionamento explícito de vanguarda. Esse, como observa Gonzalo Aguilar, “pode ser

⁴ A oportunidade de edição pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura foi oferecida a Augusto pelo então diretor do órgão, Simeão Leal.

⁵ Ver, por exemplo: AMARAL, Aracy A. (Ed.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

⁶ BRITO. As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro, p. 303.

considerado o ano-chave do grupo”.⁷ É em dezembro de 1956 que acontece em São Paulo, no Museu de Arte Moderna, a Exposição Nacional de Arte Concreta, reorganizada, em fevereiro de 1957, no Rio de Janeiro, onde ocuparia o saguão do Ministério da Educação e Cultura. Nas duas edições desse evento, os poetas expõem seus trabalhos ao lado de escultores, gravadores e pintores como Geraldo de Barros, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Hermelindo Fiaminghi, Luiz Sacilotto, Alfredo Volpi, Alexandre Wollner, dentre outros. Quando da exposição, integra também o grupo *Noigandres* o poeta Ronaldo Azeredo. Além do grupo, participam da exposição os poetas Wladimir Dias Pino e Ferreira Gullar. Os poemas são expostos nas paredes, impressos em formato de cartazes. No evento, é lançado, com o subtítulo “poesia concreta”, o terceiro número de *Noigandres*, do qual Augusto participa com oito poemas, dentre eles, “tensão”⁸, que integra a série *Ovonovelo* e foi composto em 1956:



Trouxemos esse poema a fim de exemplificar a poesia que Augusto compunha naquele momento em que se lança à empresa de publicar traduções que fizera da obra de Cummings. E esse exemplo não deixa de nutrir, em alguma medida, aquela contradição entre o jovem vanguardista e a lírica Cummingsiana. O poema acima pertence a uma fase extremamente racional e construtivista do Concretismo. Fase cujo início coincide com a época em que

⁷ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 71.

⁸ CAMPOS, A. *Ovonovelo*, s.p. Esse poema, bem como toda a série *Ovonovelo*, passa a integrar, desde 1979, a primeira reunião da poesia de Augusto de Campos, *Viva vaia: poesia 1949-1979*, cuja referência acrescentamos aqui, por tratar-se de edição de maior circulação: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 95.

Augusto escreve a Cummings. Além disso, a essa altura, o grupo *Noigandres* publicava textos teóricos de nítida feição programática, nos quais se posicionava “contra a poesia de expressão, subjetiva. por uma poesia de criação, objetiva”, contra o lirismo e, em certa medida, refratário à dicção metafórica: “postas de lado as pretensões figurativas da expressão”.⁹ Curiosamente, em vários desses mesmos textos programáticos nos quais eram recusados o lirismo e a expressão subjetiva, Cummings aparecia como referência. Uma nova contradição. Mas que não reforça a anterior, e antes a ameniza.

Nos ensaios e artigos com teor de manifesto redigidos pelos poetas concretos, Cummings era incluído no que chamavam de *paideuma*. Trata-se de um conceito que apreenderam de Ezra Pound, de quem incorporaram também o interesse por uma revisão crítica da tradição.

Paideuma é uma palavra grega cujo campo semântico inclui proeminentemente o sentido de “educação”, “formação” – o processo de formação de uma criança (*paîs*), por exemplo. Mas o termo abrange também os próprios meios e os objetos e temáticas da instrução como tal. Pound teve contato com essa palavra por meio do antropólogo alemão Leo Frobenius, que empreendeu excursões ao continente africano e desenvolveu o conceito de *Kulturmorphologie*, ao buscar verificar a teoria de que a cultura europeia se originara na África. Frobenius teria designado, pelo termo *paideuma*, “a essência tutorial de uma cultura *per se*”.¹⁰

Pound empregou amplamente, e em mais de um sentido, o vocábulo *paideuma*. Em *Guide to Kulchur*, empregou-o, prescritivamente, como um princípio pedagógico, cujo cerne seria “uma consciente renovação da aprendizagem”¹¹; e utilizou-o também descritivamente, como “as raízes cartilaginosas de ideias que estão em ação”.¹² Quanto a essa última acepção, Pound esforçou-se por enfatizar a diferença entre *paideuma* e *Zeitgeist* (espírito de um tempo):

O termo *paideuma* foi ressuscitado em nosso tempo devido a uma necessidade. O termo *Zeitgeist* ou espírito de um tempo pode ser tomado de modo a incluir atitudes ou aptidões passivas de uma época. Ao termo *paideuma*, como usado em uma dúzia de volumes alemães [referência à obra de Frobenius] foi dado o sentido de elemento ativo em uma era, o complexo de ideias que, em um dado tempo, é germinal, penetrando a próxima época,

⁹ Ver PIGNATARI. Nova poesia: concreta (manifesto), p. 68; CAMPOS, A. Poesia concreta, p. 55. Para o posicionamento refratário ao lirismo, ver, por exemplo: CAMPOS, H. Poesia e paraíso perdido, p. 43-47.

¹⁰ FOX *apud* CARPENTER. *A Serious Character*, p. 470-471. “the tutorial essence of a culture *per se*”. (tradução nossa)

¹¹ POUND. *Guide to Kulchur*, p. 58. “conscious renovation of learning”. (tradução nossa)

¹² POUND. *Guide to Kulchur*, p. 58. “the gristly roots of ideas that are in action”. (tradução nossa)

mas condicionando ativamente todo o pensamento e ação de seu próprio tempo.¹³

Augusto e seus pares não desprezaram essas acepções poundianas do termo *paideuma*, mas o sentido que talvez tenham assimilado de modo mais intenso foi o de um repertório de autores, do passado até o presente, cujas obras e ideias podem servir à renovação do pensamento, da arte e da própria tradição.¹⁴ Não identificamos, contudo, incompatibilidade entre os sentidos que Pound atribui à palavra grega – *paideuma*. Ao interpretá-la a partir de Frobenius, Pound amplificou, criativamente, a gama de significados possíveis, mas entendemos que esses sentidos, assim formulados, não se opõem e tampouco excluem o sentido nuclear da palavra, vinculado às noções de educação e formação. Segundo Hugh Kenner, Pound “persistiu em sua superestima das salas de aula”.¹⁵ Kenner refere-se a uma coletânea que o poeta organizou, quando internado no hospital St. Elisabeth, com a ajuda de Marcella Spann, e que seria destinada ao uso em sala de aula: *Confucius to Cummings*, editada em 1964.

O *paideuma*, como repertório, inicialmente eleito pelo grupo *Noigandres* era integrado por: Stéphane Mallarmé, James Joyce, o próprio Ezra Pound e e. e. cummings. Posteriormente foram acrescentados a esse repertório os autores brasileiros Oswald de Andrade, João Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto. É importante salientar que, embora tenham adotado o conceito em questão – em especial nessa conotação de um acervo –, o *paideuma* dos poetas concretos não coincidia exatamente com o de Pound: incluía, por exemplo, Mallarmé, ausente do elenco poundiano. Na edição brasileira de *ABC of Reading (ABC da literatura)* – traduzido por Augusto de Campos e José Paulo Paes – foi acrescentada uma “Mini-antologia do *paideuma* poundiano”.¹⁶ O *paideuma* dos poetas de *Noigandres* era bem menos extenso, e isso talvez se explique, ao menos em parte, pelo propósito que tinham, à época, de se firmarem como grupo – e como grupo de vanguarda que viria a articular o movimento da Poesia Concreta. A delimitação mais específica do repertório daria, assim, a esse *paideuma* dos concretistas, uma função quase emblemática.

Quando se observa superficialmente um movimento artístico, é possível que se tenha a impressão, quase sempre equivocada, de que aquilo se organizou e se divulgou em uma ação

¹³ POUND. For a New Paideuma, p. 254. “The term Paideuma has been resurrected in our time because of a need. The term Zeitgeist or Time Spirit might be taken to include passive attitudes and aptitudes of an era. The term Paideuma as used in a dozen German volumes has been given the sense of the active element in the era, the complex of ideas which is in a given time germinal, reaching into the next epoch, but conditioning actively all the thought and action of its own time”. (tradução nossa). Ver também POUND. *Guide to Kulchur*, p. 57-58.

¹⁴ Ver KELLY. Paideuma, p. 211-212 e POUND. *Guide to Kulchur*, p. 56-58.

¹⁵ KENNER. *The Pound Era*, p. 509. “persisted in his overestimation of classrooms”. (tradução nossa)

¹⁶ POUND. *ABC da literatura*, p. 161-218.

coordenada e unívoca. Não é certamente caso da Poesia Concreta no Brasil. Décio e os irmãos Campos se conheceram em 1948, mas somente em 1952 consolidam o grupo *Noigandres*, quando também editam o primeiro número da revista-livro com esse nome. Já a denominação “poesia concreta” só vem a ser empregada publicamente pelo grupo em 1955, num artigo de Augusto publicado, no mês de outubro, na revista *Forum*, do centro acadêmico da Faculdade Paulista de Direito. E, em novembro e dezembro do mesmo ano, Augusto participa de um espetáculo do grupo *Ars Nova*, no Teatro de Arena, em São Paulo, no qual lê um texto intitulado “Poesia concreta”. Os dois textos são variações um do outro, e em ambos cummings é mencionado. No primeiro, lê-se:

Com E. E. Cummings, que desintegra as palavras, para criar com suas articulações uma dialética de olho e fôlego, em contato direto com a experiência que inspirou o poema.¹⁷

A versão lida no aludido espetáculo reproduz esse trecho, que menciona cummings, de modo quase idêntico. Apenas a expressão “experiência que inspirou o poema” é substituída por “experiência sensível”.¹⁸ Essa troca indica certa hesitação terminológica relacionada à tensão entre os posicionamentos dos poetas concretos e o lirismo, especialmente no tocante à ideia de inspiração.

A denominação “poesia concreta” termina por se firmar como a escolhida pelo grupo. Indagado, em entrevista, se havia “cunhado” o termo, Augusto responde:

Olha, estava no ar isso. Eu não posso me atribuir essa denominação, porque antes do que se chamou de Poesia Concreta, havia a Arte Concreta, os pintores já se chamavam de concretos. E, na Europa, já nos anos 1940, havia sido lançado o que se chamava de *Musique Concrète* (...).

Eu me lembro que o Décio, numa carta que me escreveu, foi o primeiro poeta que usou para mim essa expressão, em que ele caracterizava como concreta a poesia do Cummings, distinguindo-a da de outros poetas. E aquilo ficou na nossa correspondência.¹⁹

Não apenas o diálogo em torno da denominação “poesia concreta”, mas também o nome de cummings permaneceu na correspondência entre os dois poetas. Em maio de 1956, quando surge a oportunidade de participação na Exposição Nacional de Arte Concreta, Augusto escreve a Décio, que estava na Europa:

¹⁷ Essa é a versão publicada na revista *Forum*, republicada no volume *Teoria da poesia concreta*, que reúne textos teóricos do grupo, a partir do qual citamos: CAMPOS, A. Poesia concreta, p. 56.

¹⁸ Essa versão, lida parcialmente no espetáculo do grupo *Ars Nova*, foi publicada, em 1986, no número 11 da revista *Código*: CAMPOS, A. Poesia concreta, sp.

¹⁹ CAMPOS, A. Entrevista a Bia Corrêa do Lago, p. 26-27.

parece-me que a expressão Poesia (ou arte, ou literatura) Concreta, que você já havia sugerido *stricto sensu* para cummings, e que adotei amplamente nos espetáculos do *Ars Nova*, pode caracterizar melhor que a palavra “ideograma” (específica, de um tipo de poema) a nossa posição.²⁰

A poesia de cummings está, assim, presente na gênese da adoção, pelo grupo, da denominação “poesia concreta”. E nos textos programáticos do movimento, cummings é citado com grande frequência. Por exemplo, como referência ao “uso substantivo do espaço”²¹ ou à “valorização expressionista do espaço”.²² Esse é realmente um dado relevante do processo composicional do poeta americano. Conforme dissemos inicialmente, a anuência de cummings para a publicação pretendida por Augusto foi acompanhada de condições sucintas e rígidas. E a principal delas era: “você continuará me enviando provas de meus próprios 10 poemas (conforme reimpressos em conexão com suas traduções) até que uma prova me satisfaça e eu dê ‘ok’ a ela”.²³ Augusto acompanhou e auxiliou de perto todo o trabalho dos tipógrafos – ou “pesadelo dos tipógrafos”²⁴ – no enfrentamento das meticulosas diretrizes de cummings. Nas respostas e marcações que acrescentou às provas de impressão enviadas por Augusto, cummings apontava, quase exclusivamente, necessidade de ajustes quanto ao posicionamento e alinhamento do texto na página e o espaçamento entre as palavras, segmentos de palavras e sinais de pontuação. O rigor de cummings leva-o a sugerir, numa anotação marginal a uma prova enviada por Augusto: “Caso seu impressor não possa ‘arranjar’ o poema corretamente com a ajuda de meu esquema, eu sugiro que você (ou ele) fotografe o poema”.²⁵ Na correspondência com Augusto, cummings revela uma preocupação quase escultórica com a disposição, na página, de cada elemento gráfico dos poemas. Apesar de tão intenso rigor tornar mais árdua, para Augusto, a supervisão da impressão do livro, a meticulosidade de cummings no tocante à espacialidade do texto corroborava a argumentação dos poetas concretos quanto ao potencial semântico do espaço da página.

Tal rigor na ordenação gráfica do poema tem, no entanto, relação com outra característica da poesia de cummings: a noção de movimento. O próprio poeta, no prefácio – traduzido por Augusto – a seu livro intitulado *Is 5*, afirma: “sou extraordinariamente apegado

²⁰ CAMPOS, A. Carta a Décio Pignatari (excerto), p. 22.

²¹ CAMPOS, A. Poesia concreta (manifesto), p. 72.

²² CAMPOS, A. *et al.* Plano-piloto para poesia concreta, p. 216.

²³ CUMMINGS. *Poem(a)s* (2012), p. 235. “you will continue to send me proofs or my own 10 poems (as reprinted in connection with your translations) until one proof satisfies me & I okay it”. (tradução nossa)

²⁴ CAMPOS, A. Não, obrigado, sp. A expressão remete à dificuldade dos arranjos tipográficos para a impressão do livro, conforme relata Augusto: “A impressão, que seria conhecida nas oficinas como ‘o pesadelo dos tipógrafos’, duraria cerca de três anos”.

²⁵ CUMMINGS. *Poem(a)s* (2012), p. 239. “If your printer can’t ‘set’ the poem correctly with the help of my scheme, I suggest that you (or he) photograph the poem”. (tradução nossa)

àquela precisão que cria o movimento”.²⁶ E Marianne Moore, que escreveu bastante sobre cummings, definiu sinteticamente: “Em 1920 e 1921, leitores da nova poesia notaram o trabalho de E. E. Cummings – suas destrezas de moção e emoção”.²⁷ Evidentemente que a parcela da “emoção” não interessava tanto aos poetas concretos, mas isso discutiremos mais à frente. Por ora, vale destacar que, na poesia de cummings, os efeitos de uma experiência cinética são gerados, em grande medida, pela disposição das letras – e dos sinais de pontuação, bem como das sílabas e palavras – no espaço da página. Em alguns casos, isso ocorre por meio de recursos muito sutis:

(lua começa A
)
g(or)a,(i)montes(ente)sonho;nova

(moon begins The
)
now,est hills er dream;new²⁸

A posição do artigo “A” isomorfiza o movimento da lua em direção ao “oriente”, termo que, na tradução, aparece na terceira linha do excerto que transcrevemos, com as letras entre parênteses e, no original, com a alusão, fragmentada, a “ester”, a estrela do oriente. Na linha intermediária, um dos parênteses, isolado, iconiza uma “lua / nova”. Para além disso, o poema não apenas oferece icônica e semanticamente o movimento, mas também leva o leitor a percorrer a primeira linha – “moon begins The” ou “lua começa A” – com um salto da direita para esquerda, isto é, no sentido da escrita oriental. O fato de o artigo definido “A” – ou “The”, no inglês – estar grafado com letra maiúscula reforça a indução desse modo de leitura, pois atrai para essa partícula o início da ordem sintática. Ao traduzir, Augusto enfatiza o efeito de movimento, pois o artigo “A” tem dupla significação: inicia tanto a sentença “A lua começa” quanto a palavra “A / gora”, completada na terceira linha. O fracionamento da palavra “agora” gera um efeito de lentidão – associável ao movimento da lua tal como podemos observá-lo –, que no original é dado apenas pelo hiato da linha intermediária, onde figura um parêntese, isolado, a iconizar a lua.

²⁶ CUMMINGS. *10 poems*, p. 8-9. “I am abnormally fond of that precision which creates movement”.

²⁷ MOORE. “New” poetry since 1912, p. 123. “In 1920 and 1921, readers of new poetry noted the work of E. E. Cummings – its sleights of motion and emotion”. (tradução nossa)

²⁸ CUMMINGS. *10 poems*, p. 16-17.

Há poemas de cummings em que o movimento é apresentado de forma mais explícita, como nessa passagem de “MEMORABILIA”:²⁹

eu sim signore
 juro que todo gondola signore
 dia debaixo de gondola mim signore gondola
 e sobre mim passam ruidosamente e gondola
 rapidamente habitantes de Omaha Altoona ou sei lá
 que entusiástica horda de Duluth só Deus,
 gondola sabe Cincingondolanati eu gondola não

i do signore
 affirm that all gondola signore
 day below me gondola signore gondola
 and above me pass loudly and gondola
 rapidly denizens of Omaha Altoona or what
 not enthusiastic cohorts from Duluth God only,
 gondola knows Cincingondolanati I gondola don't

O poema contém uma cena na qual, dentre outros elementos, muitos turistas americanos chegam a Veneza. No excerto transcrito, a palavra “gondola” “navega”, por assim dizer, pelas linhas, entremeando os sentidos – da fala de um gondoleiro – dados pelos demais vocábulos. É como se a palavra “gondola” fluísse em um canal similar aos que dividem a cidade de Veneza, mas, aqui, por entre a sintaxe desse trecho do poema.

Efeitos poéticos como esses interessavam aos concretos, em especial na defesa do que denominavam “isomorfismo espaço-tempo”³⁰, e daí apontarem em cummings “uma espécie de sinestesia do movimento”.³¹ E também quanto ao que defendiam acerca da “facticidade” da palavra: “o poeta concreto vê a palavra em si mesma”.³² Pois aqui a palavra “gondola” é uma gôndola no âmbito do poema. Daí esse exemplo servir ao postulado: “poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”.³³

No entanto, a característica da poesia de cummings que provavelmente mais interessou aos concretos é que ela se prestava ao questionamento do verso como elemento essencial do texto poético. cummings escreveu também sonetos e poemas em versos livres, mas a compleição mais marcante da obra que produziu é a dos textos fragmentários, nos quais sílabas, e até letras ou sinais gráficos, como os parênteses, são empregados com aparente independência.

²⁹ CUMMINGS. *Poem(a)s* (2012), p. 74-75. Primeira tradução: CUMMINGS. *10 poemas*, p. 14-15.

³⁰ CAMPOS, A. *et al.* Plano-piloto para poesia concreta, p. 217.

³¹ CAMPOS, A. Pontos-periferia-poesia concreta, p. 38.

³² CAMPOS, A. Poesia concreta (manifesto), p. 71.

³³ CAMPOS, A. *et al.* Plano-piloto para poesia concreta, p. 216.

E mesmo quando o leitor reagrupa esses segmentos para gerar outros efeitos semânticos, não se pode falar, propriamente, em verso. cummings, embora não se engajasse em um questionamento do verso, parecia ter consciência da atipicidade dos poemas assim estruturados. Em uma das cartas que remeteu a Augusto, parece hesitar em utilizar o termo “estrofe” para referir-se aos seus próprios poemas: “todos os poemas descendem em estrofes (grupos de linhas), as quais são separadas uma da outra por espaços lineares”.³⁴ E mais adiante, na mesma carta: “(...) mas eles devem separar claramente as estrofes (grupos de linhas)”.³⁵ A observação repetida entre parênteses – “grupos de linhas” – parece ter a função de ressaltar que, a rigor, aqueles poemas não são estruturados em estrofes.

Poemas que não mais se organizassem em estrofes e ou em versos eram um dos principais pontos do programa concretista. Em lugar disso, propunham uma estrutura ideogrâmica. Os concretos chegaram à noção de ideograma através de Pound, que por sua vez escreveu sobre o tema a partir de estudos produzidos pelo sinólogo Ernest Fenollosa. Como pontua Aguilar, os concretos empregam o termo “ideograma” de maneiras variadas e “em cada momento privilegiam-se elementos diferentes e o decisivo é que o ‘ideograma’, como termo, consegue sintetizar fenômenos de natureza distinta”.³⁶ Como item do programa concretista, o ideograma foi o conceito oposto ao verso.

A associação dos poemas de cummings ao ideograma pôde se dar principalmente pelo aspecto visual, pois eles têm um forte apelo pictórico, ou mesmo escultórico; ou, nos termos de Augusto, “uma fisionomia descritiva”.³⁷ Mas para além disso, os concretos viram nos poemas de cummings uma escrita paratática e “livre de conectivos”³⁸, capaz de conduzir um teor de unidade que servia bem à proposta de substituição do poema organizado em versos pela noção de ideograma. Coincidentemente, num texto de 1963, Marianne Moore descreve assim o trabalho de cummings: “a pintura, escrita, desenhos: especialmente os desenhos lineares de curvas abrangentes, rodopios e elipses inclinadas, *como a caligrafia chinesa que não hesita*”.³⁹ “Ausência de hesitação” é uma expressão que pode descrever com apuro certa poesia de cummings. Nos poemas mais experimentais, onde não se tem, de fato, verso, não há,

³⁴ CUMMINGS. *Poem(a)s* (2012), p. 237. “all the poems descend in stanzas (groupsof lines) which are separated one from another by LINESPACES”. (tradução nossa)

³⁵ CUMMINGS. *Poem(a)s* (2012), p. 237. “but they must clearly separate the stanzas (linegroups)”. (tradução nossa)

³⁶ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 184-186.

³⁷ CAMPOS, A. E. E. Cummings: olho e fôlego, p.7.

³⁸ CAMPOS, A. Pontos-periferia-poesia concreta, p. 40.

³⁹ MOORE. E. E. Cummings, p. 562. (grifo nosso) “the painting, writing, drawing: especially the line drawings comprising curves, swirls, and leaning ellipses, like Chinese calligraphy which does not hesitate”. (tradução nossa)

logicamente, o efeito da *versura*⁴⁰ ao final da linha – e tampouco a necessidade de se falar em *enjambement*. O leitor minimamente habituado à poesia de cummings sequer espera que o sentido se complete no final da linha e, por isso, não hesita – para usar o termo de Moore – e empreende uma leitura verticalizada ou paratática. Por analogia, equivaleria ao leitor que, diante de um poema escrito em versos e estrofes, contasse sempre com um *enjambement* ao final de todos os versos, exceto no verso final. Não afirmamos, com isso, que o leitor encontre, sem hesitação, todos os sentidos possíveis nos poemas de cummings – sentidos muitas vezes obliterados pela disposição fragmentária –, mas simplesmente que ele, se familiarizado com a essa poética, não hesitará em buscar completar tais sentidos avançando, de modo vertical ou paratático, no texto. Incluiríamos nessa observação até mesmo poemas nos quais há pequenas sequências de palavras na mesma linha. Mas o exemplo pode se extremar em casos como este⁴¹, que figura também na capa do livro *40 poemas*, de 1986, versão na qual recebe dois tons da cor verde:

l(a	so
le	(l
af	f
fa	o
ll)l
s)	(ha
one	c
l	ai)
iness	itude

Segundo Augusto propõe, o poema “iconiza o movimento da folha caindo (...), rodopiando na inversão das letras”.⁴² Um rodopio ou uma elipse, acrescentaríamos, para recuperar os dois termos de Marianne Moore. Esse poema pode ser um exemplo da maior

⁴⁰ A “*versura*”, assinala Giorgio Agamben, “que constitui o cerne do verso (e cuja manifestação é o *enjambement*), é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas (...)”. AGAMBEN. *Ideia da prosa*, p. 33. No mesmo texto, Agamben explica que *versura* é “o termo latino que designa o lugar em que o arado dá a volta no fim do campo”. AGAMBEN. *Ideia da prosa*, p. 31. Na analogia com a escrita poética, a *versura* seria, assim, a volta que o final do verso imprime à leitura.

⁴¹ CUMMINGS. *40 poemas*, p. 32-33.

⁴² CAMPOS, A. 30 anos, 40 poemas, p. 26.

confluência possível entre a pauta concretista e a poesia de cummings, especialmente na contraposição ao verso como unidade fundamental do texto poético.

Dentre os postulados do movimento da Poesia Concreta, o da destituição do verso talvez tenha sido o mais ousado. E o que provocou mais reações. Por ocasião da já mencionada Exposição Nacional de Arte Concreta, os poemas exibidos geraram mais polêmica no Rio de Janeiro do que na edição anterior da exposição, em São Paulo. Em 10 de fevereiro de 1957, paralelamente à exposição, foi organizada a “Noite de Poesia Concreta”, no teatro da UNE. O evento contou com uma palestra de Décio Pignatari, a que se seguiram intensos debates. A revista *O Cruzeiro* noticiou conjuntamente a exposição e o encontro na UNE. O título da matéria foi: “O rock’n roll da poesia”.⁴³ Evidentemente não era uma avaliação por parte da crítica literária especializada, mas, justamente por tratar-se de uma revista de variedades, a reportagem é um bom exemplo da reação, na esfera pública, ao então incipiente movimento da Poesia Concreta. Na verdade, nem aqueles jovens, nem a poesia que expunham tinham muito a ver com rock’n’roll. Numa analogia um pouco forçada, equivaleriam bem mais à música erudita modernista, cujos compositores costumavam citar. A alusão ao rock’n’roll continha o nítido intuito de atribuir rebeldia àqueles poetas. E, se neles era detectada rebeldia, o principal fator disso era o ataque ao verso. Eis um trecho do sumário da matéria: “‘ABAIXO O VERSO’ é o grito de revolução que lançaram os jovens poetas concretos brasileiros, propondo ao mundo das letras uma nova linguagem poética: a poesia sem versos”.⁴⁴ Pela ousadia e pelo ímpeto vanguardista, os concretos acabam recebendo, então, o rótulo de rebeldes. Claro que em todo afã de ruptura – e a vanguarda sempre empunha a bandeira da ruptura – há rebeldia. O problema é que os diagnósticos dirigidos a essas rebeldias tendem a rebaixá-las para impedir, com reacionarismo, o debate.

cummings, que não era um poeta concreto, poderia ter tido seus poemas mais experimentais igualmente expostos no saguão do MEC, em 1957. Vistos superficialmente na exibição, não destoariam muito da produção ali disposta. Além disso, ninguém encontraria neles um verso a ler. E assim cummings poderia receber, como os demais poetas, a “pecha” de “rock’n’roll”, o que seria também fruto de uma incompreensão. A rebeldia vista em cummings

⁴³ ANDRADE. O rock’n roll da poesia, p. 48-49.

⁴⁴ ANDRADE. O rock’n roll da poesia, p. 49.

é, na verdade, um jogo irônico, ou, como aponta Michael Hamburger, uma “ambivalência que permeia [...] poemas de Cummings, como o que começa com”:⁴⁵

piiedade desse monstro em ação, humanimaldade?

não.

pity this busy monster, manunkind,

not.⁴⁶

“[O]u o que começa com ‘que tal se um nem de um quem de um vento’ [what if a much of a which of a wind], em que cada tipo de destruição – inclusive a do universo – é aceito alegremente porque”:⁴⁷

o mais que morre, o demais que é ser

the most who die, the more we live⁴⁸

E conforme conclui Hamburger:

Esses são poemas lúdicos, visando a perturbar e ridicularizar os solenes lugares-comuns humanitários. Essa, também, é uma das funções úteis da poesia, embora aos puritanos e homens sem imaginação o jogo de Cummings pareça (...) irresponsável (...).⁴⁹

Não apenas o “jogo” de Cummings tinha o potencial de lhe render avaliações equivocadas. A fisionomia atípica dos poemas cummingsianos – precisamente a “fisiognomia” que interessou aos concretos – foi alvo de ataques. Conforme relata Augusto, o crítico R. P. Blackmur, “sentenciou que a arte do poeta E. E. Cummings, considerada a sério, não era mais que uma espécie de ‘baby-talk’”.⁵⁰ Augusto reforça uma inversão que, de certa forma, fez

⁴⁵ HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 154. “ambivalence pervades (...) poems by Cummings, like the one beginning”. HAMBURGER. *The Truth of Poetry*, p. 108.

⁴⁶ CUMMINGS. *20 poemas*, s.p.

⁴⁷ HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 154. “or the one beginning ‘what if a much of a which of a wind’, in which every sort of destruction – even of the universe – is cheerfully accepted because”. HAMBURGER. *The Truth of Poetry*, p. 108-109.

⁴⁸ CUMMINGS. *20 poemas*, s.p.

⁴⁹ HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 154. “These are playful poems, intended to disturb and make fun of the solemn humanitarian commonplaces. That, too, is one of the useful functions of poetry, though to the puritanical and literal-mind the playfulness of Cummings will seem (...) irresponsible (...)”. HAMBURGER. *The Truth of Poetry*, p. 109.

⁵⁰ CAMPOS, A. E. E. Cummings, sempre jovem, p. 13.

justiça à obra do poeta: “Hoje ninguém mais sabe quem é Mr. Blackmur. Mas Cummings está entre os grandes da poesia moderna norte-americana”.⁵¹

Conforme aludimos acima, os poetas concretos, nos textos teóricos de viés programático, indicavam cummings como uma referência, como um integrante do *paideuma* que elegeram, e realçavam características da poesia cummingsiana que estariam em consonância com o programa concretista.

Fora do âmbito dos textos programáticos também é possível notar um tom de defesa – quase como uma espécie de justificativa – do poeta americano; uma defesa que parece ter sempre como pano de fundo aquela aparente contradição que apontamos inicialmente: o interesse de vanguardistas construtivos por um poeta lírico. Em um texto-homenagem de 1962, por ocasião do falecimento de cummings, Haroldo deixa patente esse tom de justificação quando define o poeta, então recém falecido, nestes termos: “é sobretudo um lírico, mas de um lirismo direto e enxuto”.⁵²

Parece-nos que as variadas nuances da verve experimental de cummings são mais do que suficientes para tornar aquela suposta contradição em mais uma ferramenta de leitura, ao invés de um pretexto pouco crítico para invalidar quaisquer postulados do movimento concretista. Ainda assim, é válido observar essa postura por parte dos concretistas, pois isso mostra que os finalismos programáticos da vanguarda se insinuam também nos critérios dos poetas-críticos que a integram.

Nos textos introdutórios de que Augusto fez acompanhar as várias edições de traduções da poesia de cummings é possível perceber que o tradutor procura realçar, na poesia que traduz, características que ele costuma valorizar na poesia como um todo. Nesse caso, independentemente da aproximação particularizada que os concretos fizeram dos autores do *paideuma*, há, nos paratextos de Augusto, observações que, no mesmo passo em que apresentam a poesia de cummings ao leitor, sugerem direções de leitura que compatibilizam essa poesia com a poesia concreta – ou com os preceitos desta –, além de revisarem posicionamentos críticos dos quais o tradutor discorda. Vejamos um exemplo: “A atomização dos vocábulos tem em mira efeitos construtivos de sinestesia do movimento e fisionomia descritiva”.⁵³ E ainda este outro:

⁵¹ CAMPOS, A. E. E. Cummings, sempre jovem, p. 13.

⁵² CAMPOS, A. Estela para E. E. Cummings, p. 37.

⁵³ CAMPOS, A. E. E. Cummings: olho e fôlego, p. 7.

A área principal de atrito de Cummings com a crítica se localiza no seu uso não ortodoxo da tipografia, as suas famosas ou famigeradas fragmentações de palavras. Mas tais desconstruções gráficas são só aparentemente desorganizadas, e, no fundo, são construtivistas ou reconstrutivistas (...).⁵⁴

A aparência de desorganização advém não apenas da atomização dos vocábulos, mas também da estrutura ideogramática dos poemas de Cummings – a “fisiognomia descritiva” de que falamos acima –, que contrasta bastante com a estrutura de poemas organizados em versos e estrofes. No tocante ao “reconstrutivismo” apontado por Augusto, é preciso observar que ele atua em função de outra característica da poesia de Cummings: o lirismo. Ou, como pontuou Octavio Paz: “[o]s poemas de Cummings são filhos do cálculo a serviço da paixão”.⁵⁵ Seja no original ou em traduções, a leitura dos poemas cummingsianos mais fragmentários de fato demanda essa ação de reconstrução morfológica dos vocábulos para que, num segundo e imediato passo, se construa o sentido. Alfonso Canales, tradutor de Cummings para o espanhol, faz esta comparação extrema: “suas [de Cummings] obscuras fórmulas, cujas incógnitas, uma vez descobertas, engendram um prazer parecido ao da resolução de um problema matemático”.⁵⁶ A partir disso, o que destacamos é a natureza predominantemente lírica dessas “incógnitas” que se “descobrem” em Cummings, ainda que, ao contrário do que entende Paz, tal lirismo nem sempre denote “paixão”.

A convivência entre experimentalismo e temática amorosa, feição “reconstrutivista” e lirismo, pode diferenciar bastante a poesia de Cummings da produção estritamente concretista, à qual se dedicaram os membros do movimento entre 1956 e 1962 aproximadamente, no âmbito do que seria uma fase combativa da Poesia Concreta. Por outro lado, essa mesma feição da poética de Cummings, a um só tempo “reconstrutivista” e lírica, aproxima-o muito da poesia de vanguarda que Augusto publicou no momento em que se firmava a denominação “poesia concreta”. Nessa fase Augusto produziu e publicou trabalhos como a série *Poetamenos*, escrita em 1953 e incluída no segundo número de *Noigandres*, que sairia em 1955. Dessa série, faz parte, por exemplo, este poema:⁵⁷

⁵⁴ CAMPOS, A. E. E. Cummings, sempre jovem, p. 13.

⁵⁵ PAZ. E. E. Cummings: recordação, p. 232. “Los poemas de Cummings son hijos del cálculo al servicio de la pasión”. PAZ. E. E. Cummings: seis poemas y un recuerdo, p. 76.

⁵⁶ CANALES. Introducción, p. 9. “sus oscuras fórmulas, cuyas incógnitas, una vez despejadas, engendran un placer parecido al de la resolución de un problema matemático”. (tradução nossa)

⁵⁷ CAMPOS, A. *Poetamenos*, s.p. Incluído na reunião *Viva vaia: CAMPOS, Viva vaia*, p. 75.

eis
 os
 amantes sem parentes
 senão
 os corpos
 irmãum gemeoutrem
 cimaeu baixela
 ecoraçambos
 d u p l a m p l i n f a n t u n o (s) e m p r e
 semen(t)emventre
 estesse aquelele
 inhumenoutro

Excetuando-se as cores, é nítida a similitude com a poesia de cummings. Os exemplos poderiam ser vários, mas o primeiro poema de cummings que citamos, logo no início deste capítulo, oferece um claro paralelo: a segmentação das palavras – aqui posta em destaque pela diferenciação das cores –; a organização em linhas, mas não em versos ou estrofes; e, nesse caso, a temática erótico-amorosa.

Também é relevante apontar o uso da tmese, largamente utilizada por cummings e que aparece nesse poema de Augusto. A tmese consiste no emprego dos parênteses para efetuar uma espécie de corte nas palavras, que as segmenta, mas ao mesmo tempo potencializa as propriedades semânticas dos morfemas e dos vocábulos – e das interações entre eles. No poema de Augusto, acima, é possível observar esse efeito na linha que diz: “semen(t)emventre”, onde os termos “sêmen” e “semente” podem ser lidos de maneira sobreposta.

Não é raro que a crítica, ao comentar poemas de Augusto nos quais apareçam tais recursos de composição, remeta a cummings. É o caso, por exemplo, de Flora Süssekind.⁵⁸ Mas talvez o primeiro a equacionar essa relação tenha sido o próprio Augusto. Na primeira carta que

⁵⁸ Ver SUSSEKIND. (Quase audível) – Nota sobre “ão”, p. 146 e p. 156.

envia a cummings, requisitando a anuência para publicá-lo, traduzido, no Brasil, Augusto escreve:

caro sr. e. e. cummings

um admirador de sua poesia & poeta eu mesmo (talvez você se lembre da impressão colorida de *noigandres 2*), fui “compelido” a traduzir para a minha velha desusada (portuguesa) e agora nova (brasileira) língua jaguar alguns de seus poemas mais arriscados.⁵⁹

A menção à série *Poetamenos* – a impressão colorida de *Noigandres 2*⁶⁰ – tem praticamente a função, na carta, de uma afirmação de comunhão de estilos entre tradutor e poeta traduzido. Tanto que Augusto alega a cummings ter sido – ainda que entre aspas – “compelido” a traduzi-lo. Por outro lado, a alusão a *Poetamenos* pode funcionar também como uma garantia de habilidade técnica necessária para a difícil tarefa de traduzir cummings, tanto mais que a tradução recairia sobre “alguns de seus poemas mais arriscados”. Por fim, chama a atenção o uso da letra “&”, recorrente em cummings (que tem, inclusive, um livro intitulado &): “um admirador de sua poesia & poeta eu mesmo”. Essas depreensões, obviamente, estão circunscritas à nossa leitura contextual da carta de Augusto. Mas se nossa leitura contiver algum acerto, é possível também que o jovem Augusto tenha sido perspicaz ao elaborar os termos que empregou. Marianne Moore, arguta conhecedora da obra de cummings, escreveu sobre ele: “Estilo é, para o Sr. Cummings, ‘traduzir’; é uma aptidão autodemonstrável para a técnica, como uma foca que vinha nadando de frente se vira e nada de costas por um tempo”.⁶¹

O teor de lirismo presente em *Poetamenos*, bem como o estilo afim ao de cummings, viriam a escassear-se na poesia de Augusto já a partir do ano de 1956. Enquanto dialoga com cummings, de outubro de 1956 a dezembro de 1959, num longo procedimento de revisão das provas para impressão, Augusto e seus pares ampliam e divulgam o movimento da Poesia Concreta. Publicam, em 1956 e 1958 respectivamente, o terceiro e quarto números de *Noigandres*, além de textos críticos e teóricos em jornais e revistas. No período em que os concretos defendem “a forma geométrica e a matemática da composição”⁶², a poesia de

⁵⁹ CAMPOS, A. Carta a E. E. Cummings, p. 234. “dear mr. e. e. cummings, an admirer of your poetry & poet myself (perhaps you remember the coloured printing of *noigandres 2*), i have been ‘compelled’ to translate into my old unused (portuguese) and now new (brazilian) jaguar language some of your most perilous poems”. (tradução nossa). Vale destacar a expressão “(brazilian) jaguar language”, uma provável referência ao poema “Whispers of Immortality”, de T. S. Eliot.

⁶⁰ Conforme informamos inicialmente, em 1955 Augusto e Haroldo de Campos haviam enviado a cummings o segundo número da revista-livro *Noigandres*.

⁶¹ MOORE. A penguin in Moscow, p. 301. “Style is for Mr. Cummings “translating”; it is a self-demonstrating aptitude for technique, as a seal that has been swimming right-side-up turns over and swims on its back for a time”. (tradução nossa)

⁶² CAMPOS, A. *et al.* Plano-piloto para poesia concreta, p. 217

Augusto viria a se distanciar bastante da de cummings. Mas o interesse de Augusto por esse poeta e o projeto de traduzi-lo permaneceram firmes e até mesmo ampliaram-se por décadas.

Em maio de 1957, bem no início de todo o processo de correspondência com cummings, Augusto publicou, no *Jornal do Brasil*, o artigo “e. e. cummings: olho e fôlego”. Esse artigo é quase idêntico ao que serve de introdução à edição das traduções de *10 poemas*, que sai em 1960, depois de cummings dar a sua liberação final às provas tipográficas, em dezembro de 1959. Os dois textos compartilham o título e muito do que veiculam, mas há algumas alterações que, embora de extensão mínima, julgamos ter grande relevância. Referimo-nos a um parágrafo em especial, do qual transcrevemos as duas versões:

é evidente que a posição de cummings, em relação a uma poesia integralmente concreta é ainda, em grande parte, como a de um klee para a pintura concreta. expressionismo vocabular (uma espécie de gesticulação das palavras), estrutura orgânica, desfiguração (nem sempre superação) do formal sintático, são características da poesia espacial de cummings que, num desenvolvimento mais rigoroso, teriam que ser abolidas.⁶³

Estrutura orgânica, expressionismo vocabular (gesticulação tipográfica), desfiguração (nem sempre superação) do discursivo, são características da poesia espacial de E. E. Cummings, que poderia encontrar, no plano das artes visuais, o seu melhor equivalente num Paul Klee.⁶⁴

Nos dois excertos há um elenco de três características da poesia de Cummings sobre as quais pesa uma crítica: “estrutura orgânica, expressionismo vocabular e desfiguração (nem sempre superação) do formal sintático” ou “desfiguração (nem sempre superação) do discursivo”. Na versão tardia do texto, a crítica a essas características é dada pelo sentido geral do texto e pelo recurso da analogia (com Paul Klee). Já no texto anterior, de 1957, a crítica incide explicitamente, por meio de um critério evolutivo: “num desenvolvimento mais rigoroso, teriam que ser abolidas”.

A noção de evolução – explicitada no artigo de Augusto pelo termo “desenvolvimento” – foi cara aos poetas concretos, isto é, na teleologia da Poesia Concreta como movimento de vanguarda.⁶⁵ Tanto que é desse critério que decorre a sentença crítica àquelas características da poesia de cummings: “teriam que ser abolidas”. Esse critério evolutivo não aparece na segunda versão do texto, também transcrita acima. Seria possível argumentar que a supressão teria se dado por diplomacia em relação ao poeta traduzido, mas este não nos parece um argumento tão

⁶³ CAMPOS, A. E. E. Cummings: olho e fôlego (1957), p. 12.

⁶⁴ CAMPOS, A. E. E. Cummings: olho e fôlego (1960), p. 7.

⁶⁵ O “Plano-piloto para poesia concreta” assim se inicia “poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas”. CAMPOS, A. *et al.* Plano-piloto para poesia concreta, p. 215.

válido, pois já se dava o diálogo com cummings em maio de 1957, data do primeiro texto; e em nenhuma das republicações, mesmo após a morte de cummings, esse tipo de sugestão evolucionista retornou aos textos de Augusto sobre ele. Ademais, havia algo de inócuo na aplicação desse critério evolutivo a cummings, um poeta que, mesmo tendo ousado experimentalmente, jamais esboçou posturas vanguardistas. Sobre esse aspecto de cummings, escreveu Paz: “Dizem que se repetiu. Talvez seja certo. Seria preciso acrescentar que, se não há evolução em sua obra, tampouco há decadência”.⁶⁶ É possível que entre 1957 e 1960 Augusto tenha dado mais importância a essa cadência não finalista da poesia de cummings. Ou, ainda mais provável e relevante: é possível que Augusto, com o objetivo de exercer a crítica via tradução – conceito que lhe veio de Pound –, tenha intuído que uma crítica dessa natureza teria muito a perder, sobretudo em acuidade, caso se pautasse por critérios programáticos.

Augusto continuou se dedicando a traduzir cummings ao longo de, pelo menos⁶⁷, mais de cinco décadas. O conjunto inicial de dez poemas (1960) passou a vinte⁶⁸ (em 1979), a quarenta⁶⁹ (1986), sessenta e dois⁷⁰ (1999) e, finalmente, ao total de setenta e quatro poemas⁷¹, em 2011. Essas reedições foram sempre acompanhadas de novos textos críticos redigidos por Augusto. Sem dúvida está presente, em tais paratextos, a defesa das qualidades experimentais, “objetivistas”⁷² da poesia de cummings, já que são essas características que interessam a Augusto na condição de tradutor e, sobretudo, de poeta-crítico. Mas não se lê mais a sugestão do critério evolutivo, presente no artigo de 1957 e já excluída na publicação de 1960. A introdução a *40 poemas* (1986) traz uma ressalva:

Aos poemas “tortográficos”, privilegiados nas anteriores edições, e acrescidos de outros “hits”, incorporam-se agora alguns textos aparentemente menos atrevidos, mas que evidenciam uma face nada desprezível da rebeldia cummingsiana – o seu humor, a ironia ferina e até feroz com que, incansavelmente, fustiga a “manunkind” (humanimaldade).⁷³

É importante observar que, na ampliação do conjunto de poemas a traduzir, as escolhas de Augusto incidiram de forma bastante difusa sobre os vários livros de cummings – editados

⁶⁶ PAZ, E. E. Cummings: recordação, p. 232. “Dicen que se repitió. Tal vez es cierto. Habría que agregar que, si no hay evolución en su obra, tampoco hay descenso”. PAZ, E. E. Cummings: seis poemas y un recuerdo, p. 76.

⁶⁷ Acrescentamos essa ressalva, “pelo menos”, tendo em vista que, felizmente, Augusto continua a dedicar-se a diversos projetos tradutórios, e não seria senão uma grata surpresa se, a qualquer momento, ampliasse o repertório das traduções que fez de cummings.

⁶⁸ *20 poemas*, edição artesanal da Noa Noa.

⁶⁹ *40 poemas*, pela Brasiliense.

⁷⁰ *Poem(a)s*, pela Francisco Alves.

⁷¹ Trata-se da 2ª edição de *Poem(a)s*, que sai pela Ed. Unicamp, que também publica a 3ª edição em 2012.

⁷² Augusto emprega esse termo ao falar em “poemas objetivistas”. CAMPOS, A. E. E. Cummings, sempre jovem, p. 16.

⁷³ CAMPOS, A. 30 anos, 40 poemas, p. 11.

de 1923 até a publicação póstuma de *73 poemas*, em 1963 – além de *ETC*, reunião de “poemas não publicados” (*Etc: the unpublished poems*) que sai em 1983. Isso significa que não houve, por parte do tradutor, sucessivas concentrações em um livro, depois em outro e assim por diante. Excetuando-se o caso de *10 poemas*, dos quais a metade é extraída do livro *No thanks* (1935), as seleções presentes nas reedições aumentadas não privilegiam volumes específicos. Entendemos que esse espectro amplo das coletâneas de traduções indicia também a ausência do critério evolutivo ou programático, pois parece afinar-se com a uniformidade qualitativa da própria obra de Cummings, na qual, segundo Paz, “não há evolução (...), tampouco há decadência”.⁷⁴

O primeiro poema da coletânea *10 poemas* (1960), que transcrevemos no início deste capítulo, pertence ao livro *&* (1925), de Cummings. Desse mesmo livro, Augusto traduziu apenas mais um poema, e que foi incluído somente na mais extensa e recente das coletâneas, editada em 2011 (com reedição em 2012):

<p>i like my body when it is with your body. It is so quite new a thing. Muscles better and nerves more. i like your body. i like what it does, i like its hows. i like to feel the spine of your body and its bones, and the trembling -firm-smooth ness and which i will again and again and again kiss, i like kissing this and that of you,</p> <p>i like, slowly stroking the, shocking fuzz of your electric fur, and what-is-it comes over parting flesh.... And eyes big love-crumbs,</p> <p>and possibly i like the thrill</p> <p>of under me you so quite new</p>	<p>eu gosto do meu corpo quando está com o seu corpo. É uma coisa tão nova e viva. Melhores músculos, nervos mais. eu gosto do seu corpo e do que ele faz, eu gosto dos seus comos. de tatear as vértebras do seu corpo, a sua treme -lisa-firmeza e que eu quero mais e mais e mais beijar, gosto de beijar isso e aquilo de você,</p> <p>gosto de, lentamente golpeando o, choque do seu velo elétrico, e o-que-quer-que freme sobre a carne bipartida.... E olhos migalhas</p> <p>de amor grandes e acho que gosto de ver sob mim você vibrar tão viva e nova assim⁷⁵</p>
---	---

Esse é um poema que pode ser considerado como o que Augusto qualificou de “hit”.⁷⁶ Citado com enorme frequência, está, como aponta Canales, “entre os preferidos” “de seus [de Cummings] mais fervorosos leitores”.⁷⁷

⁷⁴ PAZ. E. E. Cummings: recordação, p. 232. “no hay evolución en su obra, tampoco hay descenso”. PAZ. E. E. Cummings: seis poemas y un recuerdo, p. 76.

⁷⁵ CUMMINGS. *Poem(a)s* (2012), p. 56-57.

⁷⁶ CAMPOS, A. 30 anos, 40 poemas, p. 11.

⁷⁷ CANALES. Introducción, p. 16.

É significativo que tanto “i will be” quanto “i like my body” contemplem uma mesma temática: o encontro erótico-amoroso de corpos. Já a diferença mais marcante entre eles é dada pelos aspectos formais, sobretudo o espaçamento do texto na página. Também é relevante que esses dois poemas sejam os únicos pertencentes a & (1925) selecionados por Augusto para as coletâneas de tradução. No entanto, a seleção de um e de outro se deu com um intervalo de 51 anos, entre 1960 e 2011. Aludimos às respectivas datas de publicação para que haja equidade, mas, evidentemente a seleção propriamente dita se dá quando o tradutor leva a cabo a tradução. Mas nesse caso, o que pretendemos destacar é que, em virtude dos respectivos atributos formais, esses dois poemas, embora provenientes de um mesmo livro – & (1925) – e partam de motes similares, tiveram a chancela de Augusto em momentos bem diversos na sequência das traduções que fez da poesia de cummings. Para melhor compreender essa trajetória percorrida pelo tradutor, não podemos desprezar o que pontuamos acima a respeito da dispensa de um critério programático no âmbito da tradução ou da crítica via tradução. Em última análise, a inclusão, nas coletâneas de traduções, de poemas “aparentemente menos atrevidos”⁷⁸, bem como de um poema como “i like my body”, tem raízes na exclusão daquele critério a que denominamos evolutivo ou programático.

O livro & (1925), onde estão os poemas “i will be” e “i like my body”, é composto de poemas recusados por dois editores em duas oportunidades. *Tulips and Chimneys* (1923) resultou de um corte que o editor Thomas Seltzer realizou no manuscrito que cummings lhe entregara. Do manuscrito original, Seltzer aprovou 66 poemas. cummings então acrescenta novos poemas a esse manuscrito, do qual o editor Lincoln MacVeagh retira o material para a publicação de *XLI Poems* (1925). Sobre o ocorrido, cummings escreve, em 1924, ao tipógrafo Samuel A. Jacobs: “ao reler [o manuscrito], eu fiquei muito gratificado por descobrir que minha obra mais pessoal foi cuidadosamente omitida por ambos, Thomas e Lincoln”.⁷⁹ E daí o título “&” – omitindo-se os nomes dos editores – para a publicação que cummings faz, por conta própria, dos 79 poemas rejeitados.⁸⁰

É possível que o erotismo de alguns dos poemas tenha contribuído para a recusa editorial. Mas o que compreendemos, a partir desse episódio, é que a ideia de uma “obra

⁷⁸ CAMPOS, A. 30 anos, 40 poemas, p. 11.

⁷⁹ CUMMINGS *apud* HUANG-TILLER. A(r)Mor Amoris: Modernist Blason, History, and the Body Politic of E. E. Cummings' Erotic Sonnetry in & [AND], p. 111. (tradução nossa)

⁸⁰ Segundo Canales, “[o]s 79 poemas descartados se publicaram em 1925 por conta do autor, em edição limitada de 300 exemplares, precisamente com o título &, alusivo ao coincidente proceder de um ‘e’ de outro editor”. (tradução nossa). CANALES. *Introducción*, p. 15. “Los 79 poemas descartados se publicaron en 1925 por cuenta del autor, en edición limitada de 300 ejemplares, precisamente con el título &, alusivo al coincidente proceder de uno ‘y’ otro editor.

peçoal” adquire contornos de grande importância para cummings, que a resgata – isto é, resgata o que entendia por “obra pessoal” – dos cortes editoriais para publicá-la à sua própria custa.

Quando, no ano letivo de 1952-1953, cummings profere as Conferências Charles Eliot Norton, em Harvard, ele as nomeia *eu: seis inconferências (i: six nonlectures)*. As apresentações têm um forte cunho autobiográfico, embora não adotem apenas o tom de relato. Em dada passagem da “inconferência dois”, diz: “quanto a mim, a poesia e qualquer outra arte foi e é e para sempre será estrita e distintamente uma questão de individualidade”.⁸¹ E mais à frente, na “inconferência três”: “afirmei que – para mim – a personalidade é um mistério; que apenas os mistérios são significativos”.⁸² Logo, o interesse de cummings não é necessariamente pelo escrutínio ou pela dissecação da personalidade:

)
 ainda os
 nossos Não
 de
 cifráveis
 seres

)
 yet shall
 our Not to
 be
 deciphered
 selves⁸³

O que interessa, portanto, a cummings é a individualidade sem a exclusão da complexidade – ou do “mistério” – a ela inerente. Essa individualidade “indecifrável” integra a poesia de cummings, provavelmente como mais uma categoria a ser submetida ao “reconstrutivismo” apontado por Augusto, isto é: a ser, tanto quanto possível, reconstruída pelo leitor.

⁸¹ CUMMINGS. *Eu: seis inconferências*, p. 48. “so far as I am concerned, poetry and every other art was and is and forever will be strictly and distinctly a question of individuality”. CUMMINGS. *I: six nonlectures*, p. 24.

⁸² CUMMINGS. *Eu: seis inconferências*, p. 71. “I affirmed that – for me – personality is a mystery; that mysteries alone are significant”. CUMMINGS. *I: six nonlectures*, p. 24.

⁸³ CUMMINGS. *40 poemas*, p. 54-55.

1.2 o concreto é o outro

Estou aqui pra provar que eu sou eu
 Vim desfazer essa dúvida cruel
 Pois só de te mostrar que não sou outro
 Eu já me sinto outro, já valeu
 Mas mesmo eu que sou eu tive receio
 Se não sou eu nem sou outro, estou no meio

Luiz Tatit, “Eu sou eu”

Não importa muito o estilo. Qualquer poética minimamente complexa tem que lidar com a subjetividade. Há poéticas em que a meta predominante é servir como meio de expressão à subjetividade. Há outras que a tornam multifacetada ou a recriam. E há poéticas cujo propósito é tentar, em certo sentido, suprimir a subjetividade. O privilégio de aspectos objetivos, em oposição à subjetividade, é uma característica que se costuma associar à arte construtivista ou construtiva, independentemente da acuidade com que essa classificação é estabelecida. O termo “construtivismo” é empregado em acepções diversas, que variam, frequentemente, quanto ao grau de especificidade que denotam. Em um sentido mais estrito, designa um movimento artístico russo, iniciado em torno de 1914 e que teve entre seus expoentes Vladimir Tatlin, Antoine Pevsner e Naum Gabo. Trata-se de um movimento que teve significativa repercussão fora do Rússia. Por exemplo, o manifesto realista (1920), de Gabo e Pevsner, teve mais impacto no construtivismo ocidental do que no russo.⁸⁴ Gabo preferiu a “construtivista” o termo, mais genérico, “construtivo” para referir-se à sua própria arte.⁸⁵

De modo um pouco mais amplo, são apontadas como “construtivistas”, ou “construtivas”, vertentes vanguardistas que privilegiam o caráter racional da elaboração artística, oposto à noção de inspiração. É o caso de movimentos como o suprematismo, o cubo-futurismo russo, a Bauhaus e o neoplasticismo de Piet Mondrian e do grupo *De Stijl*. Essa acepção – de arte construtivista ou construtiva – também define uma tendência das vanguardas de meados do século XX e abrange o contexto brasileiro das décadas de 1950 e 1960, no qual se firmaram movimentos como o Concretismo e o Neoconcretismo.

Sobre o *De Stijl*, Ronaldo Brito sintetiza: “[c]riar um *idioma plástico universal*, baseado na estruturação vertical/horizontal, e do qual estaria banida a maior dose possível de

⁸⁴ Nesse sentido, ver BOWLT. *Russian Art of the Avant-Garde*, p. 209.

⁸⁵ Ver RICKEY. *Construtivismo*, p. 13.

subjetividade, era o seu ‘platônico’ desejo”.⁸⁶ De fato, o construtivismo pode ter mais a ver com o ideal, ou com a idealidade platônica, do que sua imediata associação com a concretude material deixa entrever. Mas, ainda especificamente sobre a subjetividade no âmbito do construtivismo, Rickey afirma: “Mesmo no auge da austeridade e do geométrico, a arte ainda revela o homem”.⁸⁷ E a seguir transcreve o depoimento de um artista construtivista que relata ter tido, em 1933, seu histórico familiar desnudado por um médico neurologista a quem havia mostrado alguns de seus trabalhos.⁸⁸

Portanto, não seria exagero supor que, mesmo nos exemplos de programas construtivos mais rigorosos, é possível apontar que de algum modo, ou em alguma etapa do procedimento criativo, a concepção da obra se atrela à subjetividade do artista.

Em um espectro semântico ainda mais ampliado, são referidos como construtivistas artistas e trabalhos de arte não necessariamente vinculados a vertentes ou movimentos especificamente apontados como tal. Assim, é possível distinguir um caráter construtivista em determinadas produções de Picasso ou Braque, por exemplo. E é nessa acepção mais dilatada que se qualifica como construtiva a obra de um poeta como João Cabral de Melo Neto.

Um traço comum entre as acepções desses termos – construtivista, construtivo –, em arte, é a referência a um propósito de controle objetivo do criador em relação à obra: a elaboração artística dita construtiva seria adversa à expressão de um “eu” e buscaria, pela via do controle, um resultado antissubjetivo. A partir disso, não haveria dificuldades em vincular Augusto de Campos a uma concepção construtivista de poesia, já que o poeta foi um dos idealizadores do Concretismo, movimento que se posicionou explicitamente “contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística”.⁸⁹ Quanto a esse aspecto, é importante mencionar *Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte*. Nessa conferência, de 1952, João Cabral expõe um paralelo entre a criação poética pautada pela ideia de inspiração e a que se posiciona como um trabalho de elaboração do poema. Naturalmente, o conferencista se identifica com esta segunda categoria, a do “trabalho artístico”.⁹⁰ Esse trabalho, visaria, dentre outros propósitos, a “desligar o poema de seu criador, dando-lhe uma vida objetiva independente”.⁹¹

⁸⁶ BRITO. *Neoconcretismo*, p. 18. (grifos do autor)

⁸⁷ RICKEY. *Construtivismo*, p. 20.

⁸⁸ Ver RICKEY. *Construtivismo*, p. 20.

⁸⁹ CAMPOS, A. *et al.* Plano-piloto para poesia concreta, p. 218.

⁹⁰ MELO NETO. *Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte*, p. 15.

⁹¹ MELO NETO. *Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte*, p. 15.

Portanto, dizer-se de João Cabral e de Augusto que são poetas construtivos vincula-se, inevitavelmente, à noção de antissubjetividade. E também a características como o antilirismo, a antidiscursividade e, de modo abrangente, à negatividade de ambos, muito bem sintetizada na linha “o menos ante o sem”, do poema “Agrestes”⁹², com que Augusto homenageia e responde a João Cabral – que, por sua vez, havia dedicado a Augusto o livro *Agrestes*. No entanto, se para o caso desses dois poetas é válida a associação entre construtivismo e negatividade, nem sempre essa vinculação se confirma. E tampouco a negatividade atesta, necessariamente, uma postura antissubjetiva. Na poesia de cummings, por exemplo, a negatividade parece atrelada ao que esse poeta entende por subjetividade, o que é legível no título das conferências que já mencionamos: *eu: seis inconferências (i: six nonlectures)*. Há um poema de cummings que, embora não tenha sido traduzido por Augusto, é relevante para a compreensão da noção de subjetividade presente na obra desse poeta:

tantos seres(tantos demônios e deuses
cada qual mais ganancioso do que todos)é um homem
(tão facilmente um em outro se esconde;
e não pode o homem,sendo todos,fugir a nenhum)

(...)

– como pode um louco que a si próprio se chama “Eu” supor
que entende um não numerável quem?⁹³

so many selves(so many fiends and gods
each greedier than every)is a man
(so easily one in another hisdes;
yet man can,being all,escape from none)

(...)

_ how should a fool that calls him “I” presume
to comprehend not numerable whom?⁹⁴

Chama a atenção que, no verso em que critica a pretensão da autocompreensão, o poeta grafie o pronome “Eu” (“I”) com maiúscula, diferentemente do que costuma empregar em outros poemas e textos. É necessário observar também que, no primeiro verso, o original “selves” – traduzido por “seres” – dá uma indicação ainda mais incisiva de que a complexidade descrita no poema é inerente à subjetividade. E, por fim, no quarto verso transcrito, lê-se a impossibilidade de se escapar de quaisquer das facetas da personalidade. cummings não é um

⁹² CAMPOS, A. *O anticrítico*, p. 11.

⁹³ CUMMINGS. *Eu: seis inconferências*, p. 28. O poema é do livro *XAIPE* (1950). Citamos, parcialmente, a tradução constante da edição portuguesa de *i:six nonlectures*, já que abordamos anteriormente as conferências e o poema é mencionado na primeira delas.

⁹⁴ CUMMINGS. *XAIPE*, p. 609.

poeta que, ao escrever, busca distanciar-se da subjetividade, embora a problematize, como no poema ora citado, cuja leitura nos remete a T.S. Eliot, especialmente ao ensaio “Tradição e talento individual”:

A poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade. Naturalmente, porém, apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer escapar dessas coisas.⁹⁵

Nosso intuito não é empreender uma “arqueologia” para “descobrir” lirismo em poetas antilíricos ou subjetividade em poetas construtivos. Não é raro que a crítica cometa ingenuidades justamente quando os poetas são mais argutos. E os grandes poetas talvez o sejam mais ainda quando, por assim dizer, “fracassam” ou “erram”. Num ensaio em que trata de entonações microtonais, Augusto fala em “‘erros’ certos”, deduzindo esses termos de um episódio: “Thelonious Monk, que, insatisfeito com uma de suas apresentações, assim se expressou: ‘I made the wrong mistakes’ [Cometi os erros errados]”.⁹⁶ Trata-se, portanto, de um êxito, ou “erro certo”, quando João Cabral articula algum lirismo escalavrado na aridez de sua antipoesia, ou quando Augusto elabora, em poema, o conflito entre objetividade construtiva e subjetividade melancólica.

Não pretendemos reencenar, neste trabalho, a anedota, contada por Rickey, sobre a análise psicológica do artista construtivista feita pelo neurologista; mas vale a pena trazer a versão que o próprio João Cabral, sem nenhuma ingenuidade, relata. Numa entrevista de 1989, o poeta conta que, quando viveu em Madri, procurou um psiquiatra, López Ibor, e que este lhe pediu para ler sua obra poética. Após a leitura, o médico lhe teria dito: “A sua obsessão pela morte é tão grande que o senhor é interessado pela miséria”. E ainda: “O senhor pensa que está falando na morte dos outros, o senhor está falando é na sua morte”.⁹⁷ O mesmo episódio é narrado em “O exorcismo”, poema de *Crime na calle Relator*:

“(…)

Seu escrever da morte é exorcismo,
seu discurso assim me parece:
é o pavor da morte, da sua,
que o faz falar da do Nordeste.”⁹⁸

⁹⁵ ELIOT. Tradição e talento individual, p. 47. “Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things”. ELIOT. Tradition and the Individual Talent, p. 21.

⁹⁶ CAMPOS, A. Se você disser que eu desafino..., p. 40.

⁹⁷ MELO NETO. Entrevista a 34 Letras, p. 39-40.

⁹⁸ MELO NETO. *Crime na calle Relator*, p. 35.

A agudeza de um poeta como João Cabral certamente não lhe permite crer em uma leitura unívoca da própria obra, o que, todavia, não veta que o autor fomente determinada linha de abordagem. Isso, no entanto, não exclui a tensão, o conflito:

Falando assim numa entrevista, está claro que eu vou justificar a maneira pela qual escrevo. O fato de eu estar dizendo essas coisas que são a meu favor não quer dizer que eu seja a meu favor. Eu chego a ser a meu favor na mesma hora em que eu chego a ser contra mim!⁹⁹

A poesia cabralina reverenciou, reiteradamente, a figura do engenheiro – como um índice do cálculo, da objetividade, da exatidão. E uma das referências que o próprio João Cabral citou de maneira mais entusiasmada foi o arquiteto Le Corbusier. A obra de Corbusier evoca a objetividade do que ele mesmo chamava de “estética do engenheiro”.¹⁰⁰ A recusa ao ornamento é uma expressão que tanto poderia reportar a Corbusier, como a João Cabral ou a Augusto. A arquitetura de Corbusier, entretanto, não pode ser resumida em cálculo e engenharia. Paul Turner argumenta que a obra de Corbusier comporta um “padrão dualístico” e assenta em “princípios opostos ou dicotômicos”.¹⁰¹ Expondo a trajetória de formação do arquiteto, Turner defende que “[m]uito da tensão e poder na arquitetura de Le Corbusier deriva da relação dinâmica entre essas duas concepções, a romântica ou idealista e a racionalista”.¹⁰² E o próprio Corbusier escreve, em 1935: “O objetivo e o subjetivo são os dois polos entre os quais se ergue a criação humana feita de matéria e espírito”.¹⁰³

No caso da poesia de Augusto, é bastante nítido que, a partir da organização da Poesia Concreta como movimento, fixa-se, programaticamente, a supressão da subjetividade. É um momento que tem uma coincidência aproximada com o início do diálogo entre Augusto e Cummings – outubro de 1956 – e também com a edição do terceiro número de *Noigandres* (1956), do qual Augusto participa com a série *Ovonovelo*.¹⁰⁴ Até então, a produção de Augusto compreendia o livro *O rei menos o reino* (1951); os poemas *O sol por natural* e *Ad Augustum*

⁹⁹ MELO NETO. Entrevista a 34 Letras, p. 41.

¹⁰⁰ Ver DARLING. *Le Corbusier*, p. 11.

¹⁰¹ TURNER. Romanticism, Rationalism, and the Domino System, p. 15. “dualistic pattern”; “opposing principles or dichotomies”. (tradução nossa)

¹⁰² TURNER. Romanticism, Rationalism, and the Domino System, p. 18. “Much of the tension and power in Le Corbusier’s architecture derives from the dynamic relationship between these two conceptions, the romantic or idealistic ant rationalist”. (tradução nossa)

¹⁰³ CORBUSIER *apud* TURNER Romanticism, Rationalism, and the Domino System, p. 15. “The objective and the subjective are the two poles between which arises the human creation made of matter and spirit”. (tradução nossa).

¹⁰⁴ Em *Noigandres 3*, *Ovonovelo* abrange oito poemas, escritos de 1954 a 1956. Quando incluída na primeira edição de *Viva vaia*, em 1979, a série *Ovonovelo* é modificada (alguns poemas são excluídos e outros são acrescentados) e ampliada para 16 poemas, produzidos de 1954 a 1960.

per *Angusta* (integram a *Noigandres 1*, de 1952), as séries *Os sentidos sentidos*¹⁰⁵ e *Poetamenos* (essa última sai na *Noigandres 2*, em 1955). Mesmo nessa poesia anterior à *Noigandres 3*, a que poderíamos chamar poesia inicial de Augusto, a subjetividade é frequentemente questionada, como nestes versos de *Ad Augustum per Angusta*:

Deusohdeus, onde estou?
Em que lenda? Em que homem
Estou, Deus desusado?
Já cansei o meu nome.¹⁰⁶

Sobre essa fase inicial de Augusto, Eduardo Sterzi escreveu: “[d]e seus primeiros poemas até os poemas propriamente concretos, verifica-se um progressivo esvaziamento do sujeito lírico”.¹⁰⁷ Por outro ângulo, Júlio Castañon Guimarães, ao tratar da dominância do aspecto visual na poesia de Augusto, observa que “[a]ssim como não estão excluídos – muito pelo contrário – nem o verbal nem o sonoro, também não está ausente dessa poesia a problematização do sujeito”.¹⁰⁸

Conforme abordamos acima, a postura antissubjetiva está relacionada ao impulso de controle por parte do criador que, em certo sentido, pretende manter-se alheio à obra que constrói. No livro de estreia de Augusto, *O rei menos o reino*, a tensão entre rigor construtivista e expressão subjetiva não apenas ocorre, mas chega a ser mote de alguns poemas. Na primeira das sete partes do poema também intitulado “O rei menos o reino”, lê-se:

Onde a Angústia roendo um não de pedra
Digere sem saber o braço esquerdo,
Me situo lavrando este deserto
De areia areia arena céu e areia.

Este é o reino do rei que não tem reino
E que – se algo o tocar – desfaz-se em pedra.
Esta é a pedra feroz que se faz gente
– Por milagre? de mão e palma e pele.

Este é o rei e este é o reino e eu sou ambos,
Soberano de mim: O-que-fui-feito,
Solitário sem sol ou solo em guerra

¹⁰⁵ *Os sentidos sentidos*, série de poemas escrita entre 1951-1952, fica na verdade inédita no Brasil até o lançamento da reunião *Viva vaia*, em 1979. Foi, contudo, publicada no exterior em 1973, na revista MAIO: International Poetry Magazine, n° 1, editada pelo poeta português Alberto de Lacerda, em Londres, com apoio da Boston University. Essa particularidade editorial da série *Os sentidos sentidos* costuma passar despercebida, devido à proximidade temporal que têm esses poemas com os demais que integraram os primeiros números da *Noigandres*. Recentemente, em 2018, uma reedição especial dessa série chegou a consignar, equivocadamente: “Publicado originalmente no primeiro número da revista-livro *Noigandres* em 1952”. Ver CAMPOS, Augusto de. *Os sentidos sentidos*. São Paulo; Belo Horizonte: Selo Demônio Negro; Tipografia do Zé, 2018.

¹⁰⁶ CAMPOS, A. *Ad Augustum per Angusta*, p. 12. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 47.

¹⁰⁷ STERZI. Todos os sons, sem som, p. 105.

¹⁰⁸ GUIMARÃES. Alguns lances de escrita, p. 76.

Comigo e contra mim e entre os meus dedos.

Por isso minha voz esconde outra
 Que em suas dobras desenvolve outra
 Onde em forma de som perdeu-se o Canto
 Que eu sei aonde mas não ouço ouvir.¹⁰⁹

No poema transcrito está delimitada a via do fazer poético como trabalho – a exemplo do que dissemos sobre a conferência de João Cabral, *Poesia e composição*. Na primeira estrofe, o sujeito poético se situa “lavrando” um deserto. Essa opção pelo trabalho artístico também se opõe à passividade de uma possível inspiração: “Por milagre? de mão e palma e pele”. Nesse poema, o sujeito é um “solo em guerra”, em constante atrito consigo mesmo: “comigo e contra mim”. E, na ambiguidade do fecho desse mesmo verso – “e entre os meus dedos” – lê-se tanto o autodomínio, o controle daquilo que se tem bem seguro nas mãos, quanto a precariedade desse mesmo autodomínio, similar ao domínio que se pode ter sobre algo que escapa por entre os dedos. A voz que constrói o poema não é unívoca. Há uma voz que o sujeito poético reconhece como sua, atrelada a um suposto autodomínio – “minha voz”. Mas a soberania precária que esse sujeito exerce não impede que essa voz oculte outra: “Por isso minha voz esconde outra / Que em suas dobras desenvolve outra”. Na impossibilidade de um domínio pleno, guiado pelo rigor construtivo, o “Canto” – grafado com inicial maiúscula – se desvanece em mero som: “Onde em forma de som perdeu-se o Canto”.

Essa temática de uma voz que oculta outra – com a qual também entra em diálogo ou disputa – é um corolário da noção de um eu em guerra consigo mesmo, como se em conflito com um outro. Um outro que, no entanto, é integrante daquele mesmo eu. Em *O rei menos o reino* essa dualidade é recorrente. Há, por exemplo, os poemas “Diálogo a um”¹¹⁰ e “Eu, eu e o balanço”¹¹¹ – nesse último, as estrofes dão voz a um “primeiro eu” e a um “segundo eu”. É inevitável pensar em Arthur Rimbaud – poeta que Augusto também traduziu – e a célebre sentença “Eu é um outro”¹¹² [“Je est un autre”]. Uma visada geral sobre a obra de Augusto demonstra como esse par opositivo – eu e outro – se faz presente de modo fundamental. O título do livro *O rei menos o reino* corresponde a uma definição do eu – no poema acima transcrito:

¹⁰⁹ CAMPOS, A. *O rei menos o reino*, p. 13. Essa primeira seção do poema “O rei menos o reino” chegou a ser publicada em periódicos antes que o projeto do livro se concretizasse: no *Jornal de São Paulo* (9 abr.1950) e na revista *XI de Agosto* (ago.1950). Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 9. Para uma leitura mais detida desse e de outros poemas da primeira fase de Augusto, remetemos o leitor à nossa dissertação de mestrado: BARBOSA JÚNIOR, Adilson Antônio. *Vanguardas em formação*: as obras iniciais de Augusto de Campos e de Ferreira Gullar. 2015. 133 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

¹¹⁰ CAMPOS, A. *O rei menos o reino*, p. 41-42. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 28.

¹¹¹ CAMPOS, A. *O rei menos o reino*, p. 31. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 18.

¹¹² RIMBAUD. *Correspondência*, p. 35.

“Este é o rei e este é o reino e eu sou ambos”. Já o último livro de Augusto, publicado em 2015, intitula-se *Outro*.¹¹³

A questão de um eu em combate consigo mesmo – ou com seu outro –, se dirigida ao processo de elaboração artística de feição construtivista, implica, necessariamente, a oposição entre um propósito de contenção da subjetividade e o caráter inevitável, em menor ou maior medida, de que essa subjetividade aflore. Desse modo, por depender diretamente de um controle – e autocontrole – total por parte do criador artístico, a estratégia de imposição de uma ética ou rigor construtivo pode resultar menos em supressão da expressão subjetiva do que na tensão permanente e explícita entre esses dois polos – tensão que, em determinados poemas e obras, pode elevar-se ao estatuto de núcleo.

Para melhor compreender a dificuldade desse controle absoluto do criador em relação à obra, e também para definir com maior precisão em que sentido falamos de subjetividade ao abordar os poemas referidos ou comentados ao longo desta tese, é imprescindível discorrermos sobre o título desse livro, que nomeia também o poema transcrito: *O rei menos o reino*. Essa formulação é inspirada na obra de Søren Kierkegaard, especificamente em uma passagem do livro *O desespero humano: doença até a morte*. No original, em dinamarquês, *Sygdommen til Døden* corresponde apenas ao subtítulo da tradução para o português, de Adolfo Casais Monteiro, a que nos referimos – literalmente: *a doença até a morte*. Mas, nas diversas línguas para as quais foi traduzido, são várias as opções adotadas, e não é incomum que as edições recebam títulos cujo primeiro plano seja o conceito de desespero, elaborado por Kierkegaard nessa obra. É o caso da edição francesa que serviu de partida para o tradutor português, Casais Monteiro, intitulada *Traité du désespoir*.¹¹⁴

Optamos por citar o excerto a seguir também a partir dessa edição, embora seja uma tradução indireta, por duas razões principais. A primeira, por tratar-se de uma edição portuguesa (Livraria Tavares Martins) que circulou no Brasil na década de 1940 e que poderia ter chegado às mãos do jovem Augusto. A segunda, porque, ao traduzir Kierkegaard, Casais Monteiro faz algumas intervenções cuja leitura em cotejo com o original pode desvelar o caminho para um raciocínio que visamos a empreender. No entanto, nas posteriores referências a essa obra específica de Kierkegaard, procuraremos apresentar os excertos apenas em tradução direta do dinamarquês.

¹¹³ CAMPOS, Augusto de. *Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

¹¹⁴ KIERKEGAARD, Søren. *Traité du désespoir*. Trad. Knud Ferlov, Jean-J. Gateau. Paris: Gallimard, 1939.

A passagem de *O desespero humano* na qual Kierkegaard menciona expressamente a ideia de um rei sem um reino é a seguinte, na tradução de Casais Monteiro:

O eu é senhor em sua casa, como é costume dizer-se, absolutamente senhor, e isso é o desespero, mas é-o ao mesmo tempo aquilo que toma como satisfação e prazer. Mas um segundo exame convence-nos sem dificuldade de que este príncipe absoluto é um rei sem reino, que, no fundo, sobre nada governa; a sua situação, a sua soberania está submetida a esta dialética: que a todo instante a revolta é legitimidade. Com efeito, no fim de contas tudo depende da arbitrariedade do eu.

O homem desesperado não faz portanto mais do que construir castelos no ar e bater-se sempre contra moinhos de vento. Que brilho têm todas estas virtudes de fazedor de experiências! Encantam por um momento como um poema oriental: tamanho autodomínio, essa firmeza de rocha, toda essa ataraxia, etc., atingem os domínios da fábula. E são de fato lendárias, sem nada por detrás. O eu, no seu desespero, quer esgotar o prazer de se criar, de se desenvolver, de existir por si próprio, reclamando as honras do poema, de trama a tal ponto magistral, em suma, a glória de tão bem se ter sabido compreender. Mas o que isso significa para ele continua a ser um enigma; no próprio instante em que crê terminar o edifício, tudo pode, arbitrariamente, desvanecer-se no nada.¹¹⁵

No original, em dinamarquês:

Selvet er sin egen Herre, absolut, som det hedder, sin egen Herre, og just dette er Fortvivlelsen, men ogsaa hvad det anseer for sin Lyst, sin Nydelse. Dog forvisser man sig ved et nærmere Eftersyn let om, at denne absolute Hersker er em Konge uden Land han regjerer egentligen over Intet; hans Tilstand, hans Herredom underligger den Dialektik, at i ethvert Øieblik Oprøret er Legitimitet. Dette beroer nemlig til syvende og sidest vilkaarligt paa Selvet selv.

Der fortvivlede Selv bygger altsaa bestandigt kun Luftcasteller, og fægter bestandigt blot i Luften. Det seer brillant ud med alle disse experimentede Dyder; de fortryle et Øieblik som en østerlandsk Digtning; en saadan Selvbeherskelse, en saadan Urokkelighed, en saadan Ataraxi o.s.v., grændser næsten til det Fabelagtige. Ja, det gjør den rigtignok; og til Grund for det Hele ligger ogsaa Intet. Selvet vil fortvivlet nyde hele Tilfredsstillelsen af at gjøre sig til sig selv, at udvikle sig selv, at være sig selv, det vil have Æren af dette digteriske, mesterlige Anlæg, hvorledes det har forstaaet sig selv. Og dog er det i sidste Grund en Gaade hvad det forstaaer ved sig selv; lige i det Øieblik, hvor det synes at det er allernærmest ved at Bygningen fæedig, kan det vilkaarligt løse det Hele op i Intet.¹¹⁶

E em tradução direta do dinamarquês:

O eu é seu próprio senhor, absoluto, como é chamado, e justamente isso é o desespero, mas é também o que toma por seu desejo, seu prazer. Contudo, um exame mais minucioso facilmente convence de que esse soberano absoluto é um rei sem uma terra, ele rege verdadeiramente sobre nada; à sua condição, seu domínio, subjaz esta dialética, de que a cada instante a rebelião é a

¹¹⁵ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 115-116.

¹¹⁶ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 80-81.

legitimidade. Isso depende, nomeadamente, até o final, arbitrariamente do próprio eu.

O eu desesperado, portanto, constrói continuamente apenas castelos no ar, e continuamente golpeia somente o ar. Parecem brilhantes todas essas virtudes experimentais; elas fascinam por um instante como um poema oriental; um tal autodomínio, uma tal imperturbabilidade, uma tal ataraxia, e assim por diante, confinam quase com o fabuloso. Sim, elas certamente confinam; e assentam o todo também com base no nada. O eu quer, desesperadamente, fruir toda a satisfação de fazer-se por si mesmo, desenvolver-se a si mesmo, ser si mesmo, quer ter a honra por esta poética, magistral construção, como ele próprio se compreendeu; e contudo, em última análise, é um enigma o que ele compreende como si mesmo; exatamente no instante em que ele acredita estar mais próximo de ter o edifício concluído, pode arbitrariamente dissolver o todo no nada. (tradução nossa)

O excerto pode servir à compreensão da tensão – que apontamos na poesia de Augusto, mas que pode ser um traço da arte construtivista em geral – entre rigor construtivo e subjetividade. Até mesmo as metáforas presentes na passagem que transcrevemos da obra de Kierkegaard oferecem um paralelo com esse embate entre construtivismo e subjetividade. E aqui caberia uma primeira observação quanto à tradução de Casais Monteiro. Uma tradução mais literal da antepenúltima sentença do excerto seria: “O eu quer, desesperadamente, fruir toda a satisfação de fazer-se por si mesmo, desenvolver-se a si mesmo, ser si mesmo, quer ter a honra por esta poética, magistral construção, como ele próprio se compreendeu”.¹¹⁷ Esse autodomínio, entretanto, nada tem de absoluto, e a construção “poética, magistral” pode, arbitrariamente, ser dissolvida no nada. A tradução de Casais Monteiro preserva o oxímoro do original, “tudo pode, arbitrariamente, desvanecer-se no nada”¹¹⁸, mas retira do “eu” (“Selv”) a condição de agente dessa dissolução, presente no original: “[ele, o ‘eu’] pode arbitrariamente dissolver o todo no nada”. Esse é um dado fundamental, porque dá destaque ao fato de que tanto a construção quanto o seu oposto, a dissolução, advêm desse “eu”, no qual “a cada instante a revolta é a legitimidade” (“at i ethvert Øieblik Oprøret er Legitimitet”). É relevante ainda mencionar que o advérbio dinamarquês *vilkaarligt* – na grafia atual, *vilkårligt* – possui uma ambiguidade similar à que tem o termo equivalente no português, “arbitrariamente”, isto é: tanto há o sentido de algo imposto por uma vontade despótica quanto o de algo que ocorre ao acaso, sem que possa ser previsto ou controlado. As duas opções semânticas são compatíveis com a reflexão de Kierkegaard acerca da fragilidade da construção de si mesmo que se dá, supostamente, sob o autodomínio do eu.

¹¹⁷ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 81. “Selvet vil fortvivlet nyde hele Tilfredsstillelsen af at gjøre sig til sig selv, at udvikle sig selv, at være sig selv, det vil have Æren af dette digteriske, mesterlige Anlæg, hvorledes det har forstaaet sig selv”. (tradução nossa)

¹¹⁸ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 116.

Por ora, há ainda três pontos da tradução de Casais Monteiro que julgamos necessário cotejar com o original. Em primeiro lugar, quanto à expressão que inspirou o título do livro de Augusto, “um rei sem reino”, é preciso observar que, no original, o termo “Land” corresponde mais exatamente a “terra”, embora possa ser traduzido por “país”, “território” ou mesmo por “reino”, conforme o contexto. No entanto, a palavra dinamarquesa exata para reino seria “Kongerige” ou “Rige”. A opção de Casais Monteiro deve-se à tradução francesa que lhe serviu de base, na qual consta “un roi sans royaume”.¹¹⁹ No entanto, o ponto a destacar aqui é que a coincidência entre o título do livro de Augusto, “*O rei menos o reino*”, e a opção tradutória de Casais Monteiro, “um rei sem reino”, reforça a nossa hipótese de que o então jovem poeta teria conhecido aquela obra de Kierkegaard por intermédio da tradução *O desespero humano: doença até a morte* (Livraria Tavares Martins), cuja primeira edição data de 1936 e a segunda, de 1947.

Um segundo ponto a comentar, na tradução de Casais Monteiro, é o parágrafo que se inicia assim: “O homem desesperado não faz portanto mais do que construir castelos no ar e bater-se sempre contra moinhos de vento”. O tradutor introduz uma variação – “o homem” –, mas no original o termo é o mesmo que, em outras passagens, é traduzido por “eu”: *Selv*. Além disso, há uma imagem quixotesca: “bater-se sempre contra moinhos de vento”. Essa imagem não consta do original, que traz “e continuamente golpeia somente o ar” (“og fægter bestandigt blot i Luften”). A imagem criada por Miguel de Cervantes aparece, na verdade, na tradução francesa – “et que s’en prendre toujours à moulins à vent”¹²⁰ –, da qual partiu o tradutor português. Essa alteração não traz nenhum prejuízo à compreensão do texto, e a comentamos tão somente devido à possibilidade de uma outra referência a Cervantes, conforme veremos.

A terceira observação quanto à tradução do excerto diz respeito à sentença inicial, traduzida por Casais Monteiro nestes termos: “O eu é senhor em sua casa”. Não há, no original, essa metáfora da casa. Kierkegaard enuncia apenas: “O eu é seu próprio senhor” (“Selvet er sin egen Herre”); e continua: “absoluto, como é chamado” (“absolut, som det hedder”). É possível que Kierkegaard pretendesse, com essa expressão, remeter ironicamente a G. W. Friedrich Hegel. Kierkegaard, que estudou também na Alemanha, aproximou-se e, em seguida, buscou, com o mesmo ímpeto, afastar-se do pensamento hegeliano. O escritor polonês Witold Gombrowicz chega a afirmar que “[o] existencialismo nasceu diretamente do ataque de

¹¹⁹ KIERKEGAARD. *Traité du desespoir*, p. 150.

¹²⁰ KIERKEGAARD. *Traité du desespoir*, p. 150.

Kierkegaard contra Hegel”.¹²¹ Há inúmeras passagens na obra do pensador dinamarquês que aparentam ter sido cunhadas como oposição a Hegel. No caso em questão, há uma passagem, na *Fenomenologia do espírito*, que chama de “senhor” (*Herr*) a “consciência” (*Bewußtsein*) que é independente ou autônoma (*selbständige*) – e, em contrapartida, denomina “escravo” ou “servo” (*Knecht*) a “consciência” (*Bewußtsein*) que é dependente (*unselbständige*).¹²²

Já a metáfora da casa tampouco aparece na tradução para o francês – texto de partida para a tradução portuguesa, por isso julgamos tratar-se de uma intervenção de Casais Monteiro. O acréscimo dessa metáfora não prejudica o sentido do texto, e chega a integrá-lo, pois, no segundo parágrafo da passagem transcrita, o eu é referido pelas metáforas da construção ou projeto (“Anlæg”) e do edifício (“Bygningen”, afim ao verbo “at bygge” – construir, edificar – , que também aparece no texto).

A ideia de alguém que é senhor em sua própria casa é bastante antiga e difundida. Por exemplo, no início do século XVII aparece na jurisprudência inglesa, em declaração do juiz Sir Edward Coke: “a casa de todo homem é para ele seu castelo e fortaleza”.¹²³ Por outro lado, também no século XVII, Cervantes emprega uma imagem ainda mais próxima da que Casais Monteiro insere ao traduzir Kierkegaard. No prólogo a *Don Quijote de La Mancha*, Cervantes se dirige ao “Desocupado leitor”, a quem alega caber “a liberdade muito à larga” para julgar o livro, pois, diz ao leitor: “estás em tua casa, onde és senhor dela”.¹²⁴ Contudo, nesses exemplos ainda não há uma metáfora do eu como sendo, ele mesmo, a própria casa em que seria senhor. Exatamente assim, essa metáfora se encontra nas *Conferências introdutórias à psicanálise*, de Sigmund Freud:

O terceiro e mais sensível insulto, no entanto, a mania de grandeza humana deve sofrer da pesquisa psicológica atual, que busca provar ao Eu que ele não

¹²¹ GOMBROWICZ. *Curso de filosofia em seis horas e quinze minutos*, p. 93.

¹²² Eis um excerto da passagem em questão: “assim os dois momentos são como duas figuras opostas da consciência: uma, a consciência independente para a qual o ser-para-si é a essência; outra, a consciência dependente para a qual a essência é a vida, ou o ser para um Outro. Uma é o *senhor*, outra é o *escravo*. HEGEL. *Fenomenologia do espírito*, p. 147. (grifos do autor). “so sind sie als zwei entgegengesetzte Gestalten des Bewußtseins; die eine das selbständige, welchem das Für-sich-sein, die andere das unselbständige, dem das Leben oder das Sein für ein Anderes dsas Wesen ist; jenes ist der *Herr*, dies der *Knecht*. HEGEL. *Phänomenologie des Geistes*, E-book.

¹²³ COKE. *The Selected Writings and Speeches of Sir Edward Coke*, p. 137. “the house of every one is to him as his castle and fortress”. (tradução nossa)

¹²⁴ CERVANTES. *O engenhoso fidalgo Don Quixote de La Mancha*, p. 7-8. “Desocupado lector”; “tu libre albedrío como el más pintado”; “estás en tu casa, donde eres señor de ella”. CERVANTES. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, p. 1031-1032.

é nem mesmo senhor de sua própria casa, mas tem de satisfazer-se com poucas notícias do que se passa inconscientemente na sua psique.¹²⁵

Mesmo em uma tradução literal, com a expressão “seu próprio senhor” (“sin egen Herre”) em lugar de “senhor em sua casa” – opção de Casais Monteiro –, o teor da reflexão kierkegaardiana é muito coincidente com as assertivas de Freud. Para Kierkegaard, o eu está sempre vulnerável a uma “revolta” ou “rebelião” (“Oprøret”) que pode advir dele mesmo – ou de “sua psique”, nos termos de Freud –, mas que é incontrolável e imprevisível, pois ocorre “arbitrariamente” (“vilkaarligt”) ou, como afirma Freud, vem de onde o eu tem “pocas notícias” a respeito. Mas a metáfora acrescentada por Casais Monteiro – tanto mais por estar em harmonia, e não em desacordo, com o sentido geral do texto traduzido – deixa muito explícita a afinidade existente entre os pensamentos de Kierkegaard e de Freud sobre esse tema em particular. A importância disso para a discussão objeto desta tese decorre do fato de que, ao se falar em uma soberania precária do eu (Kierkegaard) ou em um abalo da presunção de autodeterminação humana (Freud), são as noções de subjetividade e de sujeito que estão sendo submetidas a uma reformulação extrema. Em *Mimesis: desafio ao pensamento*, é justamente com aquele mesmo excerto das *Conferências introdutórias à psicanálise* que Luiz Costa Lima inicia o subitem sobre Freud no capítulo “Sujeito, representação: fortuna, reversão”.

Nesse livro, Costa Lima propõe uma reconsideração das categorias teóricas sujeito e representação, que sofreram uma desqualificação extrema como conceitos. A rejeição do sujeito solar, autocentrado e infalível, substancialmente pleno e sem arestas, baseado sobretudo no *cogito* cartesiano, teria conduzido a um paulatino abandono da própria noção de sujeito, culminando com a chamada “morte do homem”. Ligada a essa rejeição da centralidade do sujeito – centralidade que é “expandida pela concepção do sujeito solar” – está a “repulsa do efeito representacional”¹²⁶, sobre a qual se assenta uma má compreensão da *mimesis* como mera *imitatio* a emanar daquele sujeito imperial. Ao pretender reconsiderar a noção de sujeito, Costa Lima não empreende uma tentativa de reabilitação do sujeito central, solar. Pelo contrário, visa a desvelar “sob o *cogito* solar um sujeito fraturado”¹²⁷. Nesse intuito, o autor percorre um elenco de pensadores que colocaram em xeque a centralidade do sujeito: Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud. Esse histórico de

¹²⁵ FREUD. *Conferências introdutórias à psicanálise*, p. 381. “Die dritte und empfindlichste Kränkung aber soll die menschliche Größensucht durch die heutige psychologische Forschung erfahren, welche dem Ich nachweisen will, daß es nicht einmal Herr ist im eigenen Hause, sondern auf kärgliche Nachrichten angewiesen bleibt von dem, was unerwußt in seinem Seelenleben vorgeht”. FREUD. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*, p. 284.

¹²⁶ LIMA. *Mimesis: desafio ao pensamento*, p. 85.

¹²⁷ LIMA. *Mimesis: desafio ao pensamento*, p. 71.

questionamentos da centralidade solar teria ampliado a exposição das fraturas do sujeito. Kierkegaard não figura dentre os autores abordados por Costa Lima para expor o que denominou “sujeito fraturado”. Mas poderia figurar, pois o pensamento de Kierkegaard, sobretudo o desenvolvido na obra sobre o desespero, é refratário à noção de um sujeito que exerce amplos poderes e atua com rígido autocontrole. O excerto de *A doença até a morte* (*Sygdommen til Døden*) que trouxemos acima o corrobora. E é num sentido próximo ao desenvolvido por Costa Lima – “sujeito fraturado” –, e principalmente ao elaborado por Kierkegaard – “o eu em desespero” –, que discutiremos o tema da subjetividade na poética examinada por esta tese.

Ao empregarmos o termo “subjetividade”, presente subtítulo deste trabalho, não remetemos a uma subjetividade romântica, expressional, tampouco a uma concepção solar de sujeito. Por outro lado, não nos parece minimamente aceitável alijar do pensamento crítico determinadas categorias conceituais pelo fato de terem sido empregadas num extremo ou em outro. Como conclui Costa Lima, ao discorrer sobre a questão em Nietzsche, “embora fatigados do homem, pela mistificação feita em seu nome, não podemos prescindir do sujeito que ele é”.¹²⁸ Tal conclusão retoma a sentença de Nietzsche: “Wir sind des Menschen müde...” (“Estamos cansados do homem...”) ¹²⁹, o que, no entanto, como explica Costa Lima, “não significa que o autor [Nietzsche] negasse a presença do sujeito; o seu cansaço era com a solaridade do sujeito imperial”.¹³⁰ Em Kierkegaard, observamos essa mesma oposição a uma suposta soberania do sujeito imperial, que o pensador expõe como precária: “Contudo, um exame mais minucioso facilmente convence de que esse soberano absoluto é um rei sem uma terra, ele rege verdadeiramente sobre nada”.¹³¹ De modo irônico, Kierkegaard não exclui a metáfora da soberania. Mantém o eu (*Selv*) como um soberano, um rei, mas retira, ou esvazia, o objeto sobre o qual esse regente exerceria poder: “sem uma terra”; “sobre nada”. De modo análogo, no poema de Augusto, transcrito acima, o eu “é o reino do rei que não tem reino”; e a soberania, se existe, não é absoluta: “Soberano de mim: O-que-fui-feito”.¹³² Nesse verso – “o-que-fui-feito” – lê-se o malogro da autodeterminação diagnosticado por Kierkegaard:

O eu quer, desesperadamente, fruir toda a satisfação de fazer-se por si mesmo, desenvolver-se a si mesmo, ser si mesmo, quer ter a honra por esta poética, magistral construção, como ele próprio se compreendeu; e contudo, em última

¹²⁸ LIMA. *Mimesis*: desafio ao pensamento, p. 100.

¹²⁹ NIETZSCHE *apud* LIMA. *Mimesis*: desafio ao pensamento, p. 99.

¹³⁰ LIMA. *Mimesis*: desafio ao pensamento, p. 99.

¹³¹ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 81. “Dog forvisser man sig ved et nærmere Eftersyn let om, at denne absolute Hersker er em Konge uden Land han regjerer egentligen over Intel”. (tradução nossa)

¹³² CAMPOS, A. *O rei menos o reino*, p. 13. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 9.

análise, é um enigma o que ele compreende como si mesmo; exatamente no instante em que ele acredita estar mais próximo de ter o edifício concluído, pode arbitrariamente dissolver o todo no nada.¹³³

Em excertos como esse, Kierkegaard parece estar às voltas com o conceito de *Bildung*, que envolve a ideia de formação, de autocultivo, de autoaprimoramento. Aqui certamente tem lugar a leitura crítica – ou “ataque”, como descreveu Gombrowicz – que Kierkegaard realiza diante da obra de Hegel. Na própria passagem de *Fenomenologia do espírito* a que nos referimos anteriormente – na qual são descritas uma consciência que é “senhor” e outra consciência que é “escravo” – a consciência escrava atinge a independência por meio do “agir formativo”:

a escravidão, ao realizar-se cabalmente, vai tornar-se, de fato, o contrário do que é imediatamente; entrará em si como consciência *recalcada* sobre si mesma e se converterá em verdadeira *independência*.¹³⁴

A noção de formação, contudo, não é estranha ao pensamento de Kierkegaard, que concebeu os *Estádios do caminho da vida* (*Stadier paa Livets Vei*). Não apenas no livro com esse título, mas em vários momentos de sua obra, Kierkegaard define os estádios estético, ético e religioso. Tais estádios são entendidos como percurso, como formação, e a passagem de um a outro demanda uma “quebra na imanência, (...) um salto”¹³⁵ – embora Kierkegaard não pareça nutrir a expectativa de um resultado final, acabado, estável.¹³⁶ Além disso, o filósofo também escreveu vários textos sob a denominação de “discursos edificantes” (*opbyggelige Taler*) e o subtítulo da obra a que nos referimos de modo central, *A doença até a morte* (*Sygdommen til Døden*), é: *uma explanação psicológica cristã para edificação e despertar (en christelig psykologisk Udvikling til Opbyggelse og Opvækkelse)*. Nessas intitulações, é possível observar, tanto no adjetivo “edificantes” (*opbyggelige*) quanto no substantivo “edificação” (*Opbyggelse*), um sentido próximo ao de *Bildung* como “construção”, “formação”.

Ainda sobre a última passagem transcrita de *Sygdommen til Døden*, é relevante observar a metáfora empregada por Kierkegaard para designar o intuito do eu em desespero: uma

¹³³ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 81. “Selvet vil fortvivlet nyde hele Tilfredsstillelsen af at gjøre sig til sig selv, at udvikle sig selv, at være sig selv, det vil have Æren af dette digteriske, mesterlige Anlæg, hvorledes det har forstaaet sig selv. Og dog er det i sidste Grund en Gaade hvad de forstaaer ved sig selv”. (tradução nossa)

¹³⁴ HEGEL. *Fenomenologia do espírito*, p. 149-150. (grifos do autor). “formative Tun”; “(...) so wird auch wohl die Knechtschaft vielmehr in ihrer Vollbringung zum Gegenteile dessen werden, was sie unmittelbar ist; sie wird als in sich zurückgedrängtes Bewußtsein in sich gehen, und zur wahren Selbstständigkeit sich umkehren”. HEGEL. *Phänomenologie des Geistes*, E-book.

¹³⁵ KIERKEGAARD. *Pós-escritos às migalhas filosóficas* (v. I), p. 310.

¹³⁶ No sentido de que os estádios kierkegaardianos não resultam em um produto final estável, ver ALMEIDA, VALLS. *Kierkegaard*, p. 33. Em *O conceito de ironia*, o próprio Kierkegaard afirma que “a vida é uma educação, uma formação”. KIERKEGAARD. *O conceito de ironia*, p. 283.

construção poética, magistral. Uma metáfora similar aparece anteriormente, no mesmo excerto, quando o filósofo alude, também com ironia, aos aparentes méritos desse eu que se pretende senhor de si mesmo: “Parecem brilhantes todas essas virtudes experimentais; elas fascinam por um instante como um poema oriental”.¹³⁷ O pensador emprega tais metáforas – “construção poética”, “poema oriental” – justamente ao desvelar a fragilidade desse sujeito que se pretende soberano de si mesmo, mas cujo “autodomínio” (*Selvbeherskelse*), “imperturbabilidade” (*Urokkelighed*) e “ataraxia” (*Ataraxi*) “confinam quase com o fabuloso”. E por exercer um autodomínio fantasioso, o eu pode, ainda, “arbitrariamente dissolver o todo no nada”¹³⁸. Com isso, Kierkegaard parece não apenas descrever em um resultado estável da *Bildung*, mas também reiterar a crítica que havia dirigido à ironia romântica oito anos antes da publicação de *Sygdommen til Døden* (1849), em *O conceito de ironia* (1841). Nesse trabalho, com o qual obteve o título de mestre, Kierkegaard, dentre outras teorizações, analisa criticamente a Ironia Romântica e o que identifica como lema do ironista romântico: o “viver poeticamente”¹³⁹. O ironista, pelo modo com que vive poeticamente, “frequentemente se torna em nada”¹⁴⁰ – como na passagem transcrita acima o eu que se constrói também se dissolve em nada. Para Kierkegaard, o ironista romântico, ao “viver poeticamente”, restringe-se ao plano estético e concentra-se em uma concepção de si mesmo que é demasiadamente volátil para atingir a concreção do ético.¹⁴¹ Essa volatilidade do eu teria raízes também no pensamento de Johann Gottlieb Fichte. Com a fórmula “Eu-Eu”, Fichte teria, segundo Kierkegaard, infinitizado sobremaneira o eu, confinando-o nos limites de um “reino idealista”¹⁴² e apartando-o da realidade. A oposição à teoria de Fichte acerca do sujeito é também um índice de que a concepção kierkegaardiana não atribui solaridade ou plenitude ao eu. No entanto, Kierkegaard tampouco dispensa a categoria da subjetividade. Ao contrário, é sobretudo com a defesa da subjetividade que ele se distancia da noção de sistema filosófico – e especificamente do sistema hegeliano. Como observa Jean Starobinski, “[a] um sistema filosófico que pensa a totalidade, Kierkegaard empreende opor o indivíduo que vive e ‘aprofunda’ sua singularidade”.¹⁴³ Daí o

¹³⁷ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 81. “Det seer brillant ud med alle disse experimentede Dyder; de fortryle et Øieblik som en østerlandsk Digting”. (tradução nossa)

¹³⁸ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 81. “grændser næsten til det Fabelagtige”; “vilkaarligt løse det Hele op i Intet”. (tradução nossa)

¹³⁹ Ver KIERKEGAARD. *O conceito de ironia*, p. 283.

¹⁴⁰ KIERKEGAARD. *O conceito de ironia*, p. 285.

¹⁴¹ Ver KIERKEGAARD. *O conceito de ironia*, p. 287. Para uma discussão com enfoque na questão específica do entendimento de Kierkegaard acerca do mote romântico do “viver poeticamente”, ver WALSH, Sylvia. *Living poetically: Kierkegaard’s existential aesthetics*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1994.

¹⁴² KIERKEGAARD. *O conceito de ironia*, p. 285.

¹⁴³ STAROBINSKI. *A tinta da melancolia*, p. 322.

filósofo estabelecer que a meta do eu [*Selv*] é “tornar-se si mesmo”, “tornar-se concreto”¹⁴⁴, isto é: adquirir uma concretude que o individualize em contraste com um sistema demasiadamente abstrato que o transcende. E, nos diários do pensador, em uma entrada do ano de 1847, lê-se: “Sob a luz da objetividade tem-se desejado sacrificar completamente as individualidades”.¹⁴⁵

Ainda sobre esse ponto, seria válida a leitura de uma passagem de *Enten-eller*, obra de Kierkegaard que tem bastante relação com o livro sobre o desespero:

O que é um poeta? A mais infeliz das pessoas, que esconde profundos sofrimentos em seu coração, mas cujos lábios, no entanto, são moldados de maneira que o suspiro e o grito que deles fluem soem como uma bela música. Isso o torna como aqueles infelizes que no touro de Fálaris eram lentamente torturados em fogo brando, seus gritos não podiam chegar ao ouvido do tirano para atormentá-lo, para ele soavam como uma doce música. E as pessoas se aglomeram em torno do poeta e lhe dizem: Canta logo novamente, quer dizer, se ao menos novos sofrimentos pudessem atormentar tua alma, e ao menos teus lábios pudessem continuar a ser moldados como antes; os teus gritos apenas nos amedrontariam, mas a música nos é deliciosa. E os críticos vêm e dizem: está correto, assim deve ser segundo as regras da estética. Agora se compreende, um crítico se assemelha a um poeta como um fio de cabelo a outro, senão que aquele não tem sofrimentos no coração, nem música nos lábios. Vê-se por que eu prefiro ser pastor de porcos em Amagerbro e ser compreendido pelos porcos do que ser poeta e ser incompreendido pelas pessoas.¹⁴⁶

Essas reflexões de Kierkegaard contêm algo do que Michael Hamburger chama de “suposição romântica”: a suposição de “que o que distingue o homem do poeta, o indivíduo do praticante de um ofício impessoal, são seus sofrimentos”.¹⁴⁷ Contudo, o que destacamos nessa passagem é que a crítica de Kierkegaard, veiculada pelas metáforas que ele emprega, recai exatamente sobre a total desconsideração do poeta, bem como de suas condições e de seu contexto, por parte dos que o ouvem (“as pessoas”) e dos que o avaliam (“críticos”).

¹⁴⁴ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 35. “at vorde sig selv er at vorde concret”. (tradução nossa)

¹⁴⁵ KIERKEGAARD. *Journalerne*. Disponível em <<http://sks.dk/NB/txt.xml>>. Acesso em 04 mar.2021. “Man har under Skin af Objektivitet villet aldeles offre Individualiteterne”. (tradução nossa)

¹⁴⁶ KIERKEGAARD. *Enten - eller* (v. I), p. 23. “Hvad er em Digter? Et ulykkeigt Menneske, der gjimder dybe Qvaler i sit Hjerte, men hvis Læber ere dannede saaledes, at idet Sukket og Skriget strømme ud over dem, lyde de som en skjøn Musik. Det gaaer ham som de Ulykkelige, der i Phalaris’s Oxen langsomt piintes ved en sagte Ild, deres Skrig kunde ikke naae hen til Tyrannens Øre for at fofærde ham, for ham lode de som en sød Musik. Og Menneskene flokkes om Digteren og sige til ham: syng snart igjen, det vil sige, gid nye Lidelser maae martre Din Sjæl, og gid Læberne maae vedblive at være dannede som forhen; thi Skriget vilde blot ængste os, men Musikken en er liflig. Og Recensenterne træde til, de sige: det er rigtigt, saaledes skal det være efter Æsthetikens Regler. Nu det forstaaer sig, en Recensent ligner ogsaa paa et Haar, kun har han ikke Qvalerne i Hjertet, ikke Musikken paa Læberne. See derfor vil jeg hellere være Svinehyrde paa Amagerbro og være forstaaet af Svinene, end være Digter og være misforstaaet af Menneskene”. (tradução nossa)

¹⁴⁷ HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 181. “Romantic assumption”; “that what distinguishes the man from the poet, the individual from the practitioner of an impersonal craft, is his sufferings”. HAMBURGER. *The Truth of Poetry*, p. 126.

Como dissemos antes, ao desenvolver o que denominou “sujeito fraturado”, em *Mimesis: desafio ao pensamento*, Costa Lima convoca um rol de autores que não inclui Kierkegaard. Mas novamente afirmamos a confluência entre o pensamento kierkegaardiano e a descentralização do sujeito analisada por Costa Lima. No excerto de *Enten-eller*, ora transcrito, a desconsideração do indivíduo, o poeta, e o destaque da “música” que lhe brota dos lábios parecem predizer, metaforicamente, algo similar ao que conclui Costa Lima:

Daí a tendência de a concentração na linguagem haver-se feito em um sentido decisivamente imanente, sem atenção ao sujeito, i. e., descartando-se quer a sua intencionalidade, quer a sua contextualidade, e sem atenção às suas múltiplas, variáveis e não objetivas representações”.¹⁴⁸

Por outro lado, tampouco é desprezível que Kierkegaard explicita essa desconsideração da subjetividade por meio da figura de um poeta e da poesia que este produz. Costa Lima elabora uma conclusão que poderíamos, hipoteticamente, depreender da anedota de Kierkegaard: “O objeto de arte tornou-se o meio por excelência para a comprovação do sujeito fraturado e do efeito de suas representações”.¹⁴⁹

Essas observações de Costa Lima descrevem, por certo ângulo, as teorias alinhadas à chamada “morte do homem” e radicalizadas pela corrente dita desconstrucionista¹⁵⁰ – em alguma medida, tributárias da descentralização do sujeito. Tais teorias passam a abordar os objetos de arte sem levar em conta o sujeito e, talvez exatamente por isso, se dispensam de falar em fratura ou unidade deste.

Para nosso procedimento de abordagem da subjetividade em poesia, manteremos como referência específica o eu (*Selv*) desesperado, ou a subjetividade em desespero, segundo a elaboração de Kierkegaard em *Sygdommen til Døden* (*A doença até a morte*) e que, de acordo com o que vimos, se compatibiliza com o teor do “sujeito fraturado”, pensado por Costa Lima. Não encaminharemos nossas reflexões para considerações acerca da fé e da religiosidade em Kierkegaard. Dos estádios da vida, o estético, o ético e o religioso, esse último dependeria de um salto da fé. E ainda que nesse estádio religioso o sujeito acesse certa plenitude, não seria tão exato falar em centralidade ou solaridade – uma posição reservada, no caso, a deus. À parte, portanto, a esfera religiosa, dirigimos nossa atenção para esse sujeito que, no pensamento de Kierkegaard, encontra-se na esfera mundana. Como observa George Steiner a esse respeito, “a ética pertence ainda ao que é mundano”.¹⁵¹ E, nessa esfera, é preciso destacar, o desespero é

¹⁴⁸ LIMA. *Mimesis: desafio ao pensamento*, p. 113.

¹⁴⁹ LIMA. *Mimesis: desafio ao pensamento*, p.113.

¹⁵⁰ Ver LIMA. *Mimesis: desafio ao pensamento*, p.113.

¹⁵¹ STEINER. A propósito de Kierkegaard, p. 258.

intrínseco ao ser humano. Em um diálogo de *Enten-Eller*, lê-se: “Veja, meu jovem amigo, esta vida é desespero”.¹⁵² Para Kierkegaard, portanto, o desespero não tem uma natureza accidental, mas sim de “completa generalidade”.¹⁵³ Aquele que não se declara ou não se reconhece acometido dessa “doença mortal” incorreria, na verdade, em erro, pois “assim como uma doença pode ser uma ilusão, também a saúde pode sê-lo”.¹⁵⁴

A partir disso, tornam-se necessárias algumas observações sobre o conceito de desespero em Kierkegaard. Resumidamente, para esse pensador, “o eu [*Selv*] é a síntese consciente de infinito e finito que se relaciona consigo mesma”¹⁵⁵ e cuja meta é “tornar-se si mesmo”, “tornar-se concreto”.¹⁵⁶ O desespero, por sua vez, é “a desproporção”¹⁵⁷, um desequilíbrio nessa relação que tal síntese – no caso, o eu (*Selv*) – mantém consigo mesma. Para Kierkegaard, todavia, esse desequilíbrio, o desespero, faz parte do processo em que o eu busca tornar-se si mesmo, tornar-se concreto. Tornar-se si mesmo, entretanto, não resulta em plenitude: “o eu deve ser quebrado para tornar-se si mesmo”.¹⁵⁸ Ainda que adotássemos outra opção para a tradução da forma verbal original *brydes* – como por exemplo: “partido”, “torcido”, “dobrado” – permaneceria possível a aproximação com a noção de sujeito fraturado, elaborada por Costa Lima. O que é necessário destacar é que não há uma unidade do eu. Se o eu busca tornar-se si mesmo, tornar-se concreto, isso não significa tornar-se uno. Para o eu, o concreto é sempre outro: seu outro eu. Nesse sentido, também é relevante uma observação filológica do termo, em dinamarquês, que se costuma traduzir por “desespero”: *Fortvivlelse*. Michael Theunissen chama atenção para a mudança de referência que se tem entre *desperatio*, do latim, e *Fortvivlelse*, do dinamarquês.¹⁵⁹ *Desperatio*, assim como as suas derivações para diversas línguas, tem uma relação de privação com o sentido de *spēs* (esperança). Já *Fortvivlelse* tem uma relação de continência, entre todo e parte, com “dúvida” (*Tvivl*). E o morfema *tvi-* compõe, por exemplo, os vocábulos *tvilling* (gêmeo) e *tvillinger* (gêmeos). Algo similar ocorre com o termo alemão, *Verzweiflung*, que contém os vocábulos *zwei* (dois) e *Zweifel* (dúvida).¹⁶⁰

¹⁵² KIERKEGAARD. *Enten-eller* (v. II), *E-book*. “Seer Du, min unge Ven, dette Liv er Fortvivlelse”. (tradução nossa)

¹⁵³ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 27. “ganske Almindelige”. (tradução nossa)

¹⁵⁴ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 28. “at som der er en Sygdom, der kun er Indbildning, saaledes ogsaa em Sundhed”. (tradução nossa)

¹⁵⁵ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 35. “Selvet er den bevidste Synthese af Uendelighed og Endelighed, der forholder sig til sig selv”. (tradução nossa). Há em Hegel uma noção similar a essa, de um “eu” ou “si mesmo” [*Selbst*] que se relaciona consigo mesmo. Ver HEGEL. *Fenomenologia do espírito*, p. 35.

¹⁵⁶ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 35. “at vorde sig selv er at vorde concret”. (tradução nossa)

¹⁵⁷ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 18. “Fortvivlelse er Misforholdet”. (tradução nossa)

¹⁵⁸ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 76. “Selvet maa brydes for at blive selv”. (tradução nossa)

¹⁵⁹ Ver THEUNISSEN. *Kierkegaard’s concept of despair*, p.45-46.

¹⁶⁰ Nesse sentido, ver HANNAY. *Kierkegaard and the variety of despair*, p. 329.

A própria composição morfológica desses termos, portanto, questiona, de antemão, a ilusão da unidade.

É fundamental destacarmos que, em Kierkegaard, o desespero não é simplesmente um sentimento, mas um conceito continuamente elaborado e cujo alcance epistemológico ultrapassa em muito as possibilidades semânticas desse vocábulo, seja em português ou quaisquer outras línguas de matriz latina. Kierkegaard chega, nessa mesma obra, a utilizar termos específicos do dinamarquês para designar as noções de esperança e desesperança, respectivamente: *Haab* e *Haabbløshed*.¹⁶¹ Por outro lado, embora o termo da língua dinamarquesa, *Fortvivlelse*, e também o do idioma alemão, *Verzweiflung*, contenham o sentido de “dúvida”, no pensamento kierkegaardiano dúvida e desespero não se equiparam:

Desespero é uma expressão de longe mais profunda e mais completa, cuja abrangência é bem mais ampla que a de dúvida. Desespero é precisamente a expressão para toda a personalidade; dúvida, apenas para o pensamento.¹⁶²

Portanto, se “o desespero é inerente à relação do eu consigo mesmo e à possibilidade dessa relação”¹⁶³, é inevitável concluir que essa relação é instável, conflituosa, privada de equilíbrio. O sujeito assim considerado é, afinal, como no verso de Augusto: “solitário sem sol ou solo em guerra”. “Sem sol” porque não lhe cabe a centralidade solar e também porque exerce o pensamento sob a égide não da certeza luminosa, mas da sombra da dúvida; a dúvida que está no cerne do conflito desse “solo em guerra” que é o sujeito.

Como situar, então, essa subjetividade instável, em desespero, no âmbito da criação artística e, sobretudo, no tema que nos ocupa, no âmbito da criação literária de feição construtiva? A indagação adquire relevo se assinalarmos que o autor construtivista busca excluir sua própria subjetividade das obras que produz. Por outro lado, uma tal pretensão dependeria de um elevado grau de controle, e de autocontrole, por parte do artista. Assim, se mantivermos em perspectiva o sujeito fraturado (Costa Lima) ou a subjetividade em desespero (Kierkegaard), teríamos, de antemão, ao menos o seguinte: aquele controle total é de fato um intuito “platônico”¹⁶⁴, para retomar o termo de Brito, e permanece apenas como ideal. O resultado concreto estará, sim, vinculado ao sujeito autor, ainda que não tanto pela via da expressão subjetiva, ou pela comunicação de sentimentos, mas muito mais pela presença, na

¹⁶¹ Atualmente esses vocábulos são assim grafados: *Håb* e *Håbbløshed*.

¹⁶² KIERKEGAARD. *Enten-eller* (v. II), *E-book*. “Fortvivlelse er et langt dybere og fuldstændigere Udtryk, dens Bevægelse langt mere omfattende end Tvivlens. Fortvivlelse er netop et Udtryk for den hele Personlighed, Tvivl kun for Tanken”. (tradução nossa)

¹⁶³ LE BLANC. *Kierkegaard*, p. 84.

¹⁶⁴ BRITO. *Neoconcretismo*, p. 18.

obra, da desproporção [*Misforhold*] ou discordância interna (Kierkegaard) que constitui esse mesmo sujeito.

Afirmamos anteriormente que as obras iniciais de Augusto, assim entendidas as anteriores à organização da Poesia Concreta como movimento de vanguarda, comportavam já uma nítida problematização da subjetividade. Há, no entanto, um poema, o primeiro publicado por Augusto – apenas em jornal e revista, pois permaneceu inédito em livro –, que enseja uma leitura pelo viés da subjetividade que busca desvencilhar-se de si mesma. O poema intitula-se “Fuga” e foi publicado pela primeira vez no *Jornal de Notícias*, em 1948:

Decepo as palavras
Esqueço as palavras
para sempre mortas.
Ausculto o silêncio:
ainda tenho eco.

Corro sutilmente
sabiamente voo
sem roçar areia.
Olho para trás:
ainda deixo rastro.

Me fecho no quarto
Revólver no ouvido
morro sem um grito.
Olho para o chão:
ainda tenho sombra.¹⁶⁵

Sterzi aponta a “consonância” entre esse e outros poemas de Augusto, muito posteriores, como “‘morituro’ (1994) e ‘tour’ (1999)”. Destaca, ainda, que os elementos “‘sombra’, ‘eco’ e ‘rastro’ são, no poema, as figuras últimas do sujeito lírico em seu processo de autoafirmação / autodesconstrução”.¹⁶⁶ Parece-nos que o sujeito poético condutor de “Fuga” coloca-se já como o “solo em guerra” que aparecerá em *O rei menos o reino*, bem como em trabalhos subsequentes de Augusto. No embate, esse sujeito parece consciente da impossibilidade de uma fuga – de si mesmo – exitosa. Como prescreve o poema de cummings, anteriormente transcrito, um homem é, ao mesmo tempo, muitos seres (ou *selves*), e não pode “fugir a nenhum”.¹⁶⁷

“Fuga”, poema de 1948, remete já ao intuito de contenção, bastante característico de Augusto, que se tornaria um poeta do menos ou, como intitulada a série de 1953: *Poetamenos*. No primeiro verso, de “Fuga”, lê-se a ideia de corte, de eliminação do excesso: “Decepo as

¹⁶⁵ *Jornal de Notícias*, 27 jun.1948. No ano seguinte, 1949, “Fuga” é republicado na *Revista de Novíssimos*.

¹⁶⁶ STERZI. Todos os sons, sem som, p. 102-103.

¹⁶⁷ CUMMINGS. *eu: seis conferências*, p. 28. CUMMINGS. *XAIPE*, p. 609.

palavras”. E a contenção retorna, na terceira estrofe, com “Me fecho no quarto”. Tornando à primeira estrofe, no segundo e terceiro versos, lê-se: “Esqueço as palavras / para sempre mortas”. Uma primeira observação a ser feita é a de que o verbo esquecer possui também o sentido de “escapar”, afim ao substantivo que nomeia o poema. Aliados à ideia de corte, de supressão, esses versos podem também ser lidos como uma recusa – “para sempre mortas” – de determinada concepção de poesia, com a qual esse sujeito não se identifica, embora a conheça e a detecte em si próprio. Mas a recusa da própria subjetividade, ou de algo inerente a ela, não tem um êxito pleno: “Ausculto o silêncio: / ainda tenho eco”. Além da “aproximação ao silêncio”, identificada por Sterzi em “Ausculto o silêncio”, antevemos aqui a busca pela precisão, um valor na poesia de Augusto – valor dado por “Ausculto” e reiterado em “sabiamente voo / sem roçar areia”. No entanto, mesmo essa precisão sábia não elimina o “rastros”, assim como o silêncio, na primeira estrofe, permite ainda o “eco”. E, na terceira estrofe, a morte sem eloquência, “morro sem um grito”, – ou que interrompe a eloquência, como leu Sterzi¹⁶⁸ – não exclui o sujeito a ponto de privar-lhe de sombra: “ainda tenho sombra”.

“Eco”, “rastros” e “sombra” são os índices de que essa subjetividade em discordância consigo mesma permanece, e não é totalmente suprimida, tanto mais que essa discordância, bem como a tentativa de supressão da subjetividade, são mote para o poema. Portanto, aqui, o “eco”, o “rastros” e, sobretudo, a “sombra” figuram como resquílios de uma subjetividade que o poeta busca subtrair à obra. Mas, à medida em que a poética de Augusto se encaminha para o que viria a ser a poesia concreta, a metáfora da sombra parece mais adequada para designar um *locus* a partir do qual o poeta, pautado por propósitos construtivos, exerce o máximo controle possível dessa criação artística da qual pretende excluir a subjetividade. Esse exercício de controle a partir da sombra se radicaliza com o programa concretista, mas desde o livro de estreia de Augusto, *O rei menos o reino*, a enunciação tende a situar-se, sobretudo tematicamente, em uma posição não luminosa. O livro traz uma epígrafe de Dante Alighieri: “queste parole di colore oscuro...”.¹⁶⁹ A cor é escura porque é a partir da sombra que o poeta busca construir o poema sem trazer de si, à luz, mais do que o “eco” ou o “rastros”.

Ao analisar uma aquarela produzida em 1927 por Paul Klee, intitulada “Relâmpago fisionômico” (*Physiognomischer Blitz*), Victor Stoichita diz o seguinte:

¹⁶⁸ Ver STERZI. Todos os sons, sem som, p. 103.

¹⁶⁹ CAMPOS, A. *O rei menos o reino*, p. 7. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 8.

Em Klee, o ziguezague negro que fende o rosto representa a sombra do seu próprio perfil. A unidade solar da pessoa fratura-se e a sombra, em vez de se dissociar do rosto, comenta-o ironicamente a partir do interior.¹⁷⁰



A sombra evidencia a fratura – e, em certa medida, confunde-se com ela – e manifesta-se internamente à fisionomia em questão.

Sterzi assinala que, nas obras iniciais de Augusto, processos de “fragmentação ou estilhaçamento da voz” “passam do nível temático ao nível formal”.¹⁷¹ De modo similar, diríamos que, na poesia de Augusto produzida no âmbito do Concretismo, intensifica-se a exclusão textual da subjetividade, mas intensifica-se, ainda, a instância, também subjetiva, que quer determinar aquela exclusão e que permanece em uma posição não evidente, de sombra. Para compreendermos essa dicotomia, é fundamental a distinção entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação, que, como explica Sérgio Alcides, “não [são] obrigatoriamente

¹⁷⁰ STOICHITA. *Breve história da sombra*, p. 224.

¹⁷¹ STERZI. *Todos os sons, sem som*, p. 105-106.

identificados, por um lado, nem obrigatoriamente distintos, por outro”.¹⁷² Ao fazer essa observação, Alcides refere-se a Paul Zumthor, especificamente ao livro *Langue, texte, énigme*. Conforme Zumthor, na literatura medieval, o “eu” que eventualmente aparecesse no poema (sujeito do enunciado) não remetia necessariamente a uma instância extratextual (sujeito da enunciação).¹⁷³ Costa Lima, ao comentar Zumthor, fala de um “eu lexicalizado”¹⁷⁴, que não se vincularia, tampouco, ao sujeito empírico, aquele que escreve. Esse estaria restrito, assim, à função retórica da *elocutio*; e o sujeito da enunciação, às funções retóricas da *inventio* e da *dispositio*. Modernamente a *inventio* é associada ao processo de criação, embora se referisse, originariamente ao “ato de encontrar pensamentos (*res*) adequados (*aptum*) à matéria”¹⁷⁵ – a *inventio* seria, então, algo relacionado à ideia de “achado”, noção relevante para os poetas concretos, sobretudo devido à assimilação que fizeram, via Ezra Pound, do conceito de *paideuma*. Tornando, entretanto, ao par “sujeito do enunciado” e “sujeito da enunciação”, Zumthor conclui que:

a partir do que se chama ‘Renascença do século XII’, estas relações começam a se modificar: (...) progressivamente se manifesta uma tendência de fazer coincidir o sujeito do enunciado com aquele da enunciação – e, complementarmente, de atribuir a este o que é dito.¹⁷⁶

Se adotarmos tais conceitos em nossa aproximação à poética de Augusto, seria possível afirmar o seguinte: sobretudo a partir do movimento da Poesia Concreta, o intuito de supressão da subjetividade resolve-se por meio de uma intensa redução do papel do sujeito do enunciado, que seria exposto à luz do poema – a medida dessa redução pode, evidentemente, variar conforme o poema. Por outro lado, essa manobra fortalece largamente o sujeito da enunciação, como instância que cria e organiza os poemas, e cujo estatuto poderia ser sintetizado por este verso de Carlos Pena Filho: “O quanto perco em luz conquisto em sombra”.¹⁷⁷ Vejamos alguns exemplos:

¹⁷² ALCIDES. *Estes penhascos*, p. 158.

¹⁷³ Ver ZUMTHOR. *Langue, texte, énigme*, p. 168.

¹⁷⁴ LIMA. *O controle do imaginário*, p. 30.

¹⁷⁵ LAUSBERG. *Elementos de retórica literária*, p. 91.

¹⁷⁶ ZUMTHOR. *Langue, texte, énigme*, p. 125. “A partir de ce qu’on a nommé la ‘Renaissance du XII^e siècle’, ces relations commencent à se modifier (...) progressivement se manifeste une tendance à faire coïncider le sujet de l’annoncé avec celui de l’énonciation – et complémentirement, de retrouver celui-ci dans ce qui est dit”. (tradução nossa)

¹⁷⁷ PENA FILHO. *Livro geral*, p.45.

ovo
 n o v e l o
 novo no velho
 o filho em folhos
 na jaula dos joelhos
 infante em fonte
 f e t o f e i t o
 dentro do
 centro

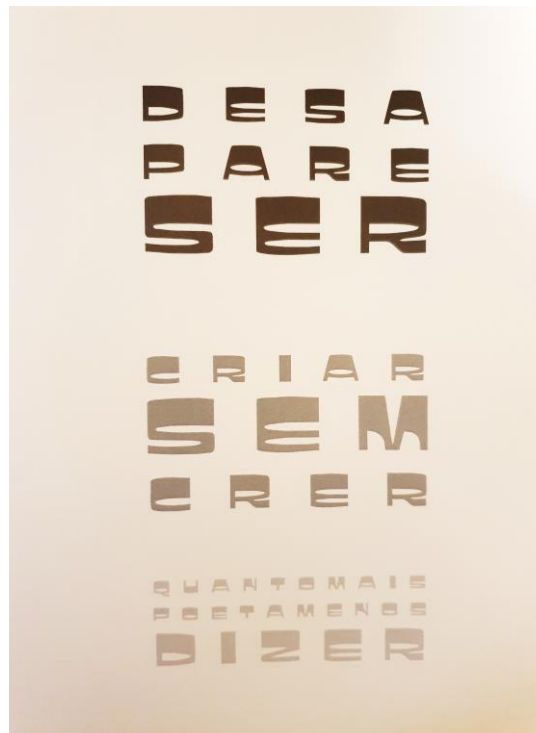
Trata-se do segmento inicial de “ovonovelo”¹⁷⁸, poema de 1955. Não se tem, aqui, um sujeito do enunciado com presença elocutória marcada. Em outros termos, soaria impróprio falar de um eu lírico nesse poema. Por outro lado, se destacarmos a terceira linha, tem-se a expressão: “novo no velho”. Independentemente da temática global do poema, que sequer transcrevemos na íntegra, essa expressão, por si só, remete a um contexto e, necessariamente, ao sujeito da enunciação que o elaborou e organizou. No momento em que se publica esse poema, o movimento da Poesia Concreta efetua o seu impulso mais radical na cena literária brasileira: os integrantes de *Noigandres* participam da Exposição Nacional de Arte Concreta, lançam o terceiro número da revista-livro com o nome do grupo, questionam explicitamente o verso como unidade mínima do texto poético e, enfim, posicionam-se como movimento de vanguarda, o que induz, quase automaticamente, à atribuição de valor ao “novo”. Pound, que já era uma assumida influência para os poetas de *Noigandres*, professava o lema “Make it new!”. Seria, no entanto, um equívoco primário e apressado concluir, a partir daí, que a noção de “velho” constituía um desvalor *a priori* para os poetas concretos ou mesmo para Pound. Pelo contrário, os poetas de *Noigandres*, na esteira de Pound, viriam a dar um sentido sincrônico de se encontrar o verdadeiramente novo no que é supostamente velho.¹⁷⁹

O que pretendemos enfatizar é tão somente que, no contexto em que se publica o poema “ovonovelo”, os termos “novo no velho” remetem a um sujeito da enunciação que, mesmo abstraído elocutoriamente do poema, se fortalece como poeta, e o faz inclusive por meio de um programa que tem a noção de “novo” em pauta de destaque.

¹⁷⁸ CAMPOS, A. *Ovonovelo*, s.p.. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 95.

¹⁷⁹ Nesse sentido, ver CAMPOS, A. *Verso, reverso, controverso*, p. 7-8.

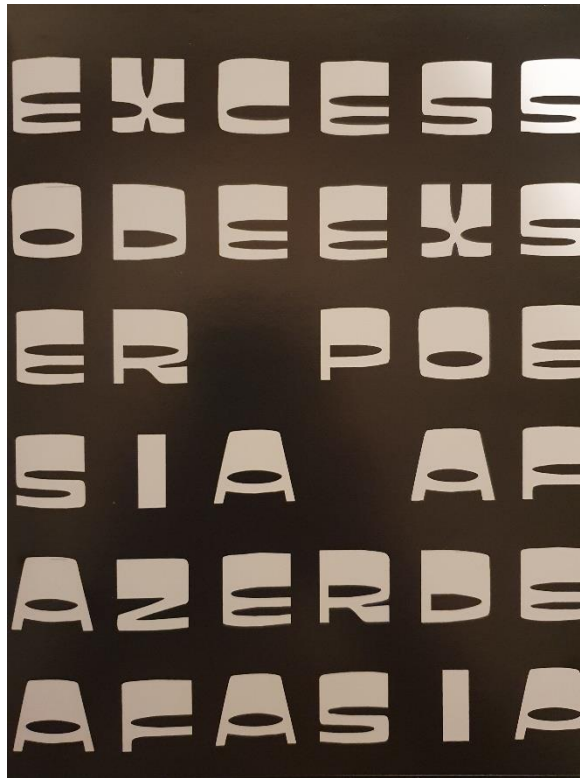
Vale a pena trazer mais um exemplo, neste caso já posterior ao período ortodoxo do Concretismo. O poema “Dizer” (1983), do livro *Despoesia* (1994):¹⁸⁰



Há aqui um encaminhamento para o silêncio, como no poema “Fuga”, de 35 anos antes. Mas em “Dizer”, a conduta de ser em desaparecimento – “DESA / PARE / SER” – é plasmada na estrutura do poema, tanto pela densidade da cor dos caracteres, que se esmaece a cada um dos pequenos blocos que o compõem, quanto pela aparência achatada de cada um desses blocos, como se o espaço em branco da página os comprimisse para que enunciasses cada vez menos. O bloco intermediário, “CRIAR / SEM / CRER”, também se compatibiliza com a leitura que propomos, pois a noção de crença demanda um envolvimento subjetivo máximo, inclusive afetivo, e, portanto, criar sem crer é criar com um distanciamento construtivista. O terceiro e último bloco é, na verdade, o mais diretamente ligado ao atual estágio de nossa discussão: “QUANTOMAS / POETAMENOS / DIZER”. O primeiro sentido que se destaca é o último a ser dito – e lido –, o de “dizer menos”; que o poema incorpora, pois é composto de apenas nove palavras, ou, ainda menos, de sete palavras, se as aglutinações “quantomais” e “poetamenos” forem computadas como vocábulos únicos. É possível que, no tocante ao morfema “mais”, a primeira reação do leitor seja a de relacioná-lo ao morfema “menos”,

¹⁸⁰ CAMPOS, A. *Despoesia*, p. 24-25. Antes de integrar o livro *Despoesia* (1994), o poema “Dizer” (1983) fez parte de uma edição especial, intitulada *Expoemas* (1985), que reuniu trabalhos produzidos por Augusto entre 1980 e 1985, em serigrafias de Omar Guedes.

compondo um par opositivo entre “dizer mais” e “dizer menos”. No entanto, “mais” pode também ser associado ao substantivo que antecede, “poeta”, e, desse modo, o poema afirma que é “mais poeta” o poeta que chega a “dizer menos”, isto é, aquele que é “poetamenos” no plano do enunciado. “Qualquer um é capaz de excessos”, diz o Canto XIII de Pound.¹⁸¹ E assim se estabelece que fazer, ou construir, um poema demanda mais do que a ação de “dizer”. O sentido dessa disposição do poema, no entanto, não se esgota nesse viés quantitativo, pois “ser” “mais poeta” (o que diz menos) tem também um significado qualitativo: é ser melhor poeta. Não há, no enunciado do poema “Dizer”, um sujeito que se atribua a condição de “mais poeta” ou “melhor poeta”. Contudo, tal condição é encaminhada à instância silente – mas não ociosa – da enunciação. É preciso salientar, todavia, que na poesia de Augusto a noção de silêncio é uma contraposição à de discursividade, e não uma incorporação de cultos ao inefável que beiram ou ultrapassam a fronteira do misticismo. Quanto a isso, é válido trazer um exemplo, o poema “Afazer” (1982):¹⁸²



A poesia é aqui definida como “de afasia”. Mas antes como um “afazer”. Não há nisso nenhuma promessa de revelação dos meandros do nada por meio do silêncio. Mas há, sim, um posicionamento categórico de que a poesia é um labor – um “afazer” – que não se resolve pela

¹⁸¹ POUND. *Poesia*, p. 179. “Anyone can run to excesses”. Pound. *The Cantos*, p. 59.

¹⁸² CAMPOS, A. *Despoesia*, p. 22-23.

observa Flora Süssekind, “[r]eduz-se o ‘eu’ a uma instância gramatical que plorifera em várias línguas e, numa série meio dispersa, ocupa o círculo mais amplo, aquele que circunda os demais que compõem o poema”.¹⁸⁶ Mas para além do círculo mais amplo do próprio enunciado – ou “à margem da margem”,¹⁸⁷ para retomar uma expressão de Décio utilizada por Augusto – situa-se um sujeito da enunciação que arma esse poema, essa “irônica armadilha”, como o denomina Flora.¹⁸⁸ Ainda que afásico – pois emite um “silencioso / sos” –, esse sujeito se manifesta e, com ironia, se posiciona contra a poesia do ego.

É de fato paradoxal o que equacionamos acima: uma quase solaridade na sombra (da enunciação). Esse patamar da quase solaridade é mais programático do que efetivo. Se recordarmos o longo excerto de Kierkegaard sobre o eu [*Selv*], concluiremos que esse intuito é um ímpeto das “virtudes experimentais” do desespero, que “confinam quase com o fabuloso”¹⁸⁹, pois o controle absoluto de si é uma saúde ilusória.¹⁹⁰ Poetas como João Cabral e Augusto – poderíamos citar outros – parecem ter consciência de tais limites, embora manifestem menos essa consciência do que a defesa de seus ideais poéticos. “Nós calçamos o coturno da deliberação”, escreveu Georges Santayana. E, ainda, “nós tentamos acreditar na religião que professamos”.¹⁹¹ Aquela consciência dos limites do controle é, no entanto, legível nos poemas, dos quais citamos alguns, em que Augusto tematiza os obstáculos à consecução da objetividade total no poema. João Cabral, por sua vez, afirma que os poetas cuja composição se dá pelo trabalho, e não pela inspiração, sabem que a força que exercitam

é feita de mil fracassos, de truques de que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir.¹⁹²

Retomando os termos de Kierkegaard, “Isso depende, nomeadamente, até o final, arbitrariamente do próprio eu [*Selv*]”.¹⁹³ E acrescentaríamos: do eu com todas as suas nuances, conflitos e instabilidades. E daí os assim ditos “mil fracassos”, cuja fonte não é outra senão a

¹⁸⁶ SÜSSEKIND. *Literatura e vida literária*, p. 140.

¹⁸⁷ PIGNATARI. *Poetc*, p. 43.

¹⁸⁸ SÜSSEKIND. *Literatura e vida literária*, p. 141.

¹⁸⁹ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 81. “experimentede Dyder”; “grændser næsten til det Fabelagtige”. (tradução nossa)

¹⁹⁰ Conforme passagem anteriormente citada: “assim como uma doença pode ser uma ilusão, também a saúde pode sê-lo”. KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 28. “at som der er en Sygdom, der kun er Indbildning, saaledes ogsaa em Sundhed”. (tradução nossa)

¹⁹¹ SANTAYNA. *The Tragic Mask*, p. 133. “we wear the buskin of deliberation; (...) we try to believe in the religion we profess”. (tradução nossa)

¹⁹² MELO NETO. *Poesia e composição*, p. 5.

¹⁹³ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 81. “Dette beroer nemlig til syvende og sidest vilkkaarligt paa Selvet selv”. (tradução nossa)

mesma dos assim considerados êxitos, pois, no eu (*Selv*), “a rebelião é a legitimidade”.¹⁹⁴ Por isso nas obras de tendência construtivista pode ser tão basilar a tensão, o embate mesmo, entre o propósito do controle e o ímpeto que escapa a esse controle.

Ainda quanto a essa questão, vale mencionar uma anotação de Gombrowicz. O escritor inicia uma entrada de seus *Diários* nestes termos: “A ferida mais profunda do homem, sua chaga sempre aberta, aí está: subjetividade / objetividade. Um problema fundamental. Desesperador”.¹⁹⁵ Não daríamos tanta importância a esse último termo – “Desesperador” – se Gombrowicz não fosse um leitor atento da obra de Kierkegaard. E conforme discorremos anteriormente, o conceito de desespero, em Kierkegaard, traz em si uma aceção de dúvida, de desequilíbrio, e também de universalidade – como a ferida que Gombrowicz descreve e atribui ao homem.

O artista construtivo empreende uma defesa da objetividade na obra, mas a consecução dessa objetividade depende de uma subjetividade fortalecida, a exercer o controle do ato criativo. No caso do Concretismo, a defesa da objetividade poética fez parte das estratégias de *self-fashioning* do movimento e dos poetas que o integravam. A expressão *self-fashioning*, ou automodelagem, refere-se a um conceito ainda não teorizado de modo sistemático. Uma importante base para a configuração dessa categoria teórica é o ensaio “The Flexibility of the Self in Renaissance Literature”, publicado por Thomas Greene, em 1968. Greene não emprega a expressão tal como a referimos, mas fala na “capacidade do eu (*self*) para a modelagem”.¹⁹⁶ O termo *self-fashioning* se generaliza a partir da década de 1980, sobretudo com a publicação de *Renaissance Self-fashioning: from More to Shakespeare*, de Stephen Greenblatt, livro no qual o autor traça um painel da automodelagem por parte do sujeito que se situa diante da realidade medieval – *a priori* rígida, estanque – e que forceja por movimentar-se nela. O mote da automodelagem, portanto, é afim à inquietude interior desse mesmo sujeito, daí poder-se também pensar o *self-fashioning* como atuação característica do sujeito moderno. De fato, com a generalização do conceito, o referencial do Renascimento se desloca e se amplia. Como observa Caroline Smith,

¹⁹⁴ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 81. “Oproret er Legitimitet”. (tradução nossa)

¹⁹⁵ GOMBROWICZ. *Journal:1961-1969*, p. 233. “La déchirure la plus profonde chez l’homme, sa plaie toujours ouverte, la voici: subjectivité / objectivité. Un problème fondamental. Désespéré”. (tradução nossa)

¹⁹⁶ GREENE. *The Flexibility of the Self in Renaissance Literature*, p. 256. “capacity of the self for fashioning”. (tradução nossa)

esse conceito pode ser aplicado além do contexto renascentista discutido por Greenblatt, porque, em seu cerne, a ideia é sobre como as pessoas concebem a si mesmas e como isso é refletido em suas ações, pensamentos e escritos.¹⁹⁷

O *self-fashioning* concerne, assim, a uma autoimagem modelada e projetada externamente, a “um característico dirigir-se ao mundo, um consistente modo de percepção e comportamento”.¹⁹⁸ Se considerado como uma questão de poética, o *self-fashioning* é operado a favor de desígnios do autor, que busca, deliberadamente, a projeção de determinada autoimagem no plano textual ou no extratextual – ou em ambos. O mais importante a destacar é que essa imagem automodelada intercede mediando as relações entre a esfera de produção e a esfera de recepção da obra. Tal mediação pode se dar pelos mais variados meios, isto é, por tudo o que contribua para a confecção da imagem de determinado autor que seja evidenciada na esfera pública. Um exemplo bastante nítido dessas estratégias são os paratextos, nos quais os autores podem dar destaque a determinados traços da obra pelos quais pretendem ser reconhecidos. Como escreveu Alasdair Gray, “[p]refácios a primeiras edições usualmente tentam prevenir a crítica, aqueles a edições posteriores, frequentemente cotradizê-la”.¹⁹⁹

Retomando o caso da Poesia Concreta, seria interessante destacar que os artistas de vanguarda talvez sejam aqueles cujas estratégias de *self-fashioning* são mais evidentes. Os manifestos, os textos programáticos em geral, as publicações coletivas, a explicitação das atitudes de ruptura, tudo isso não deixa de portar um viés algo performático. Com os poetas concretos não foi diferente. Os então jovens poetas de *Noigandres* romperam formalmente com o Clube de Poesia – ambiente ligado à chamada Geração de 45 –, fundaram a revista com o nome do grupo, passaram a publicar textos crítico-teóricos e também textos-manifesto e participaram da Exposição Nacional de Arte Concreta expondo poemas-cartazes. O próprio *paideuma* inicial do grupo – Pound, Joyce, cummings e Mallarmé – era um índice de erudição que os concretos trataram de associar a si e, não por acaso, fotografavam-se com exemplares de obras desses autores, citavam-nos e, oportunamente, vieram a traduzi-los.

Ao introduzir esse tópico específico, dissemos que a defesa da objetividade poética integrou as estratégias de *self-fashioning* do Concretismo. E isso se lê já nos títulos dos textos

¹⁹⁷ SMITH. Conflict or compromise? Identity and the Cathedral Chapter of Girona in the Fourteenth Century, p. 277, nota 1. “this concept can be applied beyond the Renaissance context discussed by Greenblatt because, at its core, the idea is about how people conceive of themselves and how this is reflected in their action, thoughts, and writings”. (tradução nossa)

¹⁹⁸ GREENBLATT. *Renaissance Self-fashioning*, p. 2. “a characteristic address to the world, a consistent mode of perceiving and behaving”. (tradução nossa)

¹⁹⁹ GRAY. *The book of prefaces*, p. 8. “Prefaces to first editions usually try to forestall criticism, those to later editions often counterblast it”. (tradução nossa)

programáticos que publicaram. Para citar alguns exemplos: “arte concreta: objeto e objetivo”; “evolução de formas: poesia concreta”; “da fenomenologia da composição à matemática da composição” “plano-piloto para poesia concreta”.²⁰⁰ No caso de poetas de tendência construtiva, essa defesa da objetividade está diretamente ligada à retração do sujeito do enunciado e, em contrapartida, a uma maior robustez do sujeito da enunciação. Quando trouxemos como exemplo um segmento do poema “ovonovelo”, de Augusto, afirmamos que a expressão “novo no velho” produz o efeito de remeter ao sujeito da enunciação deste poema em que praticamente não se distingue um sujeito do enunciado. A nosso ver, a imagem automodelada – *self-fashioning* – do poeta é o principal vetor que conduz o efeito da expressão “novo no velho” ao sujeito que, na metáfora que adotamos, permanece na sombra da enunciação.

Desse modo, é um pendor intenso para a enunciação que se consolida como estratégia para a construção de poemas em que o autor pretende evitar a emergência de uma subjetividade expressional. A partir disso, fazendo uma inflexão rumo ao núcleo de nossa tese, caberia indagar como se equaciona a dicotomia objetividade e subjetividade na obra tradutória do poeta construtivo Augusto de Campos.

A tradução também fez parte da autoimagem projetada pelo Concretismo. A seleção dos poetas a traduzir, bem como a tradução de autores do próprio *paideuma*, foram importantes cláusulas de legitimidade que o grupo estabeleceu para a conformação do movimento. Mas, ao se observar a trajetória pessoal de Augusto, é fácil perceber que a tradução teve, para esse poeta, uma dimensão infinitamente maior do que a modelagem de um perfil literário. E é essa dimensão tão significativa que autoriza, por exemplo, uma expressão como a que empregamos no subtítulo desta tese: obra tradutória. Ao longo de sete décadas de trajetória no âmbito literário, Augusto teve uma produção como tradutor tão incisiva quanto a que desenvolveu como poeta. Já em 1949 e 1950, publicava, em jornais, poemas de Ezra Pound, Alfonso Gatto, George Baker, Archibald MacLeish e Salvatore Quasimodo vertidos para o português. Desde então, paralelamente aos projetos de sua própria poesia, Augusto traduziu uma extensa gama de autores, sobretudo poetas, de diversas línguas e nacionalidades.

No âmbito da tradução, Pound foi a grande referência para Augusto. Sempre que o tema vem à tona, o nome do poeta norte-americano é mencionado: “Meu grande modelo é Ezra

²⁰⁰ Todos reunidos em CAMPOS, Augusto de *et al.* *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*.

Pound”.²⁰¹ O elo mais frequentemente aludido é o conceito poundiano de “crítica via tradução” (*criticism by translation*), segundo o qual a tradução seria uma categoria – uma modalidade ou método – de crítica.²⁰² Na verdade, interessou a Augusto toda a atividade tradutória de Pound, pautada pelo intuito de recriação estética dos poemas originais, e não apenas de transposição linear dos significados. O didatismo da literalidade foi rechaçado por Pound, que acolheu, no entanto, o teor didático da tradução ligado ao conceito de *paideuma* – a face da tradução que divulga autores e poemas, que lhes provê acesso em uma outra língua. Ou, conforme o próprio Augusto, a motivação de “[t]razer para a nossa língua algo que se encontre ausente da nossa tradição poética”.²⁰³

Mas além de “crítica via tradução”, Augusto empregou também outros termos para se referir à prática tradutória tal como buscou exercê-la: “tradução criativa”, “recriação”, “tradução-arte” e, um dos vários termos cunhados por Haroldo de Campos: “transcrição”. No entanto, é muito frequente que Augusto, ao se manifestar sobre o assunto, faça questão de distinguir que emprega “tradução-arte” para designar o que Haroldo tinha em perspectiva ao cunhar o termo “transcrição”. Por exemplo: “postulamos uma tradução que reproduz na língua de chegada todos os recursos formais do poema original: aliterações, paronomásias, rimas, estruturas estróficas, etc. É o que eu chamo ‘tradução-arte’ e Haroldo, ‘transcrição’”.²⁰⁴ Não vemos nisso nenhum traço de discordância entre ambos, até porque os objetivos das traduções que empreendem são os mesmos. Talvez haja, por parte de Augusto, a preocupação da honestidade intelectual, ao enfatizar a “transcrição” como fruto das reflexões teóricas de Haroldo. Mas essa especificidade terminológica pode também indiciar outra especificidade, mais sutil, entre os irmãos Campos no campo particular da tradução. Referimo-nos ao modo com que cada um deles refletiu e atuou sobre o tema em questão. Haroldo teorizou e redigiu variados estudos sobre tradução, analisou e entrelaçou teorias alheias acerca do assunto e cunhou outros termos além de transcrição, como “tradução luciferina”²⁰⁵ e “transluciferação”²⁰⁶, para designar especialmente a tradução “orientada pelo lema rebelionário do *non serviam*”, isto é, “que se recusa a servir submissamente a um conteúdo”.²⁰⁷ Já Augusto,

²⁰¹ CAMPOS, A. Entrevista a 34 Letras, p. 17.

²⁰² Mário Faustino destaca: “a tradução, por sua vez, é, para Pound, uma crítica, um dos cinco métodos de crítica por ele mesmo delimitados”. FAUSTINO. *Poesia-experiência*, p. 158-159. Os cinco métodos de crítica são enumerados por Pound no ensaio “Date Line”, incluído em *Literary Essays*. Ver POUND. Date Line, p. 74.

²⁰³ CAMPOS, A. Entrevista a 34 Letras, p. 19.

²⁰⁴ CAMPOS, A. Entrevista a Hans Ulrich Obrist, p. 36.

²⁰⁵ CAMPOS, H. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, p. 180.

²⁰⁶ CAMPOS, H. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, p. 209.

²⁰⁷ CAMPOS, H. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, p. 180.

mantida a referência a Pound – sempre citado também por Haroldo –, bem como o norte da crítica via tradução ou o da tradução-arte, concentrou-se no fazer tradutório e refletiu sobre ele de modo mais específico em relação aos autores que traduziu. A tradução parece ter sido, para Augusto, um meio de abordagem crítica de autores e obras – de fato, crítica via tradução –, enquanto, para Haroldo, a tradução seria isso, mas seria também um objeto de abordagem e de elaboração teóricas. As próprias dicções pessoais de cada um deles deixam entrever nuances dessas diferenças. Nos ensaios e artigos de Haroldo predomina o tom solene, enquanto nos esparsos e mais concisos textos (sobre tradução) de Augusto percebe-se o timbre do crítico que se insere – ou ao menos busca inserir-se – na esfera pública. Numa fala que pode ser relacionada a esse ponto, pondera Augusto: “Não me considero, aliás, um teórico; sou antes um prático da tradução, e é a partir da prática que construí minhas reflexões sobre o tema”.²⁰⁸

Diante da dimensão e da coesão da obra tradutória de Augusto, seria possível dizer que esse conjunto – de livros, seções de livros, coletâneas e traduções publicadas esparsamente – composto durante sete décadas extrapolou a crítica via tradução. Caberia dizer das traduções de Augusto o que ele escreveu a respeito das de Pound: “uma arte ativa de traduzir, onde a tradução é colocada em pé de igualdade com a criação e com esta se identifica”.²⁰⁹ Mas o conceito de crítica via tradução foi adotado e reiteradamente referido por Augusto. É necessário atentar, então, para os efeitos dessa conjugação entre crítica e tradução. A noção de crítica, por si só, implica o exercício de uma subjetividade. Como observa Reinhart Koselleck, “[é] inerente ao conceito de crítica levar a cabo uma distinção. A crítica é uma arte de julgar”.²¹⁰ O exercício crítico requer, desse modo, o emprego de um conjunto de critérios, de um crivo; trata-se enfim, de uma tomada de posição. Logo, se são coincidentes as atuações do crítico e do tradutor, é possível localizar no tradutor um crivo que julga a poesia a traduzir. Isso se torna ainda mais nítido no caso de um tradutor como Augusto, para quem aquele crivo incide antes mesmo da operação tradutória propriamente dita, isto é, a subjetividade do tradutor fornece o rol de critérios que seleciona os poetas, e os respectivos poemas, a serem traduzidos. “Só traduzo aquilo que amo profundamente”,²¹¹ afirmou Augusto, e nisso já se lê uma intensa atuação subjetiva. Mas a crítica via tradução não opera apenas como um crivo seletivo, pois incide sobretudo na operação tradutória em si. Não há, de fato, nenhuma surpresa nisso, já que Augusto, e também Haroldo, sempre defenderam, a partir de Pound, uma tradução criativa.

²⁰⁸ CAMPOS, A. Entrevista a Cristina Monteiro de Castro Pereira, p. 14.

²⁰⁹ CAMPOS, A. Ezra Pound: *nec spe nec metu*, p. 21.

²¹⁰ KOSELLECK. *Crítica e crise*, p. 93.

²¹¹ CAMPOS, A. Questões sobre a tradução de “Elegy: going to bed”: entrevista a Inês Oseki-Depré, p. 293.

Augusto observa que “[a] criação está presente em quase todas as categorias de crítica que Pound admite”,²¹² aí incluída, é claro, a crítica via tradução. Pound realmente exerceu a crítica via tradução criativa e, nesse exercício, permitiu-se uma liberdade muito mais ampla do que simplesmente desconsiderar a literalidade dos textos originais a traduzir. Voltaremos ao tópico da tradução literal em um capítulo subsequente desta tese. Por ora, vale trazer o que observa Hugh Kenner no prefácio a uma reunião de traduções feitas por Pound. Segundo Kenner, Pound “não traduz palavras”, mas “se mantém fiel à sequência de imagens do poeta original, aos seus ritmos ou ao efeito produzido por seus ritmos e ao seu tom”.²¹³ Em diálogo com essa observação de Kenner, Haroldo aponta que Pound consegue

ser fiel ao “espírito”, ao “clima” particular da peça traduzida; acrescenta-lhe, como numa contínua sedimentação de estratos criativos, efeitos novos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção.²¹⁴

Haroldo parece enfatizar ainda mais – do que faz Kenner – a dimensão criativa das traduções poundianas, pois fala em acréscimo de efeitos, ainda que sejam derivados de potencialidades do original. A atuação criativa na tradução de um poema alheio é um ponto que interfere diretamente na questão que nos ocupa, isto é, a dicotomia entre objetividade e subjetividade nas traduções de Augusto. Vínhamos tratando de Pound, a quem, evidentemente, não qualificamos como um poeta de viés construtivista, mas tampouco se trata de um poeta expressional e, nesse sentido, é também antissubjetivo. É a partir de Pound que Augusto principia a justificar seu ofício tradutório e, portanto, essa referência se torna imprescindível. Para compreendermos a atuação subjetiva do tradutor, com base no que vimos sobre a tradução criativa, é relevante um dado pertinente a Pound, mas também a Augusto, Haroldo, João Cabral e a tantos outros, tradutores ou não: a condição de poeta-crítico.

Em um ensaio dedicado a Pound, G. S. Fraser pontuou:

Scholars acadêmicos são capazes de uma visão objetiva de um texto, dissociando-o tanto quanto possível de sua própria sensibilidade contemporânea, o que o poeta crítico e tradutor – que por essa mesma razão não é nunca capaz de uma visão completamente objetiva – não ousa fazer. O *scholar* não deve, e o poeta deve, projetar a si mesmo no texto.²¹⁵

²¹² CAMPOS, A. Ezra Pound: *nec spe nec metu*, p. 23.

²¹³ KENNER. Introduction, p. 11-12. “He doesn’t translate words (...) remains faithful to the original poet’s sequence of images, to his rhythms or the effect produced by his rhythms, and to his tone”. (tradução nossa)

²¹⁴ CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica, p. 37.

²¹⁵ FRASER. Pound: masks, myth, man, p. 173. “Academic scholars are able to get an objective view of a text by dissociating it as far as possible from their own contemporary sensibility, which is what the poet critic and translator – who for that very reason can never get a wholly objective view – dare not do. The scholar must not, and the poet must, project himself into the text”. (tradução nossa)

As considerações de Fraser nos interessam por salientarem que a atuação do poeta-crítico se vincula a um posicionamento subjetivo incisivo. No entanto, essa espécie de garantia de um procedimento puramente objetivo por parte do *scholar* acadêmico parece um exagero. Ao escrever sobre poetas-críticos, Lawrence Lipking questiona que o mero critério do interesse possa separá-los dos críticos que não são poetas: “Poetas-críticos não têm monopólio sobre o egocentrismo”.²¹⁶ Conforme pontuamos antes, a tomada de posição é uma demanda da própria atividade crítica. Se existe o risco de a atuação subjetiva recair em subjetivismos ou impressionismos, ele certamente não é uma exclusividade do poeta-crítico. Para Lipking, “[u]ma definição mais rigorosa” de poeta-crítico

deve ser calcada na duplicidade intrínseca ao termo, o poderoso hífen que posiciona juntos poeta e crítico: um poeta-crítico é alguém cujo trabalho incorpora e reflete as relações cambiáveis entre poesia e crítica, a prática e a teoria de uma arte. [...] Estritamente falando, o termo poeta-crítico deveria ser reservado para escritores que não compartimentalizam sua devoção à poesia e à crítica, mas trazem-nas em equilíbrio ou conflito uma com a outra. Poetas-críticos testam a prática pela teoria e a teoria pela prática. Isso marca a diferença entre o trabalho deles e de outros poetas e críticos.²¹⁷

Se a atividade do poeta-crítico abole a compartimentalização, é preciso concluir que essa crítica deve ser legível também em determinados poemas de tal autor. Isso não significa que um poeta-crítico não elabore ensaios, resenhas e outros textos em que exerce a crítica, mas que a sua atividade poética não deixa de contemplar também a reflexão e a autorreflexão.

Em 1982, a Livraria José Olympio editou uma antologia de João Cabral com o título *Poesia crítica*. O volume traz uma “Nota do autor”, com extensão de pouco mais que uma página, na qual se lê: “Este livro reúne os poemas em que o autor tomou como assunto a criação poética e a obra ou a personalidade de criadores poetas ou não”. E ainda, sobre tais poemas, que eles são “a consequência de uma permanente meditação sobre o ofício de criar”.²¹⁸ Destacaríamos, desse sucinto excerto, ao menos duas expressões: “tomou como assunto” e “permanente meditação”, pois parece-nos que ambas tornam explícitas as “relações cambiáveis entre poesia e crítica”, de que fala Lipking.

²¹⁶ LIPKING. *Poet-critics*, p. 443. “Poet-critics have no monopoly on egocentricity”. (tradução nossa)

²¹⁷ LIPKING. *Poet-critics*, p. 444. “A more rigorous definition might be grounded on the doubleness intrinsic to the term, the powerful hyphen that draws poet and critic together: a poet-critic is someone whose work incorporates and reflects the shifting relations between poetry and criticism, the practice and the theory of an art. [...] Strictly speaking, the term poet-critics should be reserved for writers who do not compartmentalize their devotion to poetry and criticism, but bring them into balance or conflict with one another. Poet-critics test practice by theory and theory by practice. That marks the difference between their work and the work of other poets and critics”. (tradução nossa)

²¹⁸ MELO NETO. *Poesia crítica*, v.

Na poesia de Augusto são abundantes os poemas que incorporam o influxo da crítica. Alguns dos que já citamos poderiam servir como exemplos. Trata-se, na verdade, de um dos poetas brasileiros que mais refletem sobre a própria obra, a própria trajetória e o fazer poético em geral. Mas seria importante também mencionar que Augusto produziu textos críticos nos quais é possível observar o influxo do poético, isto é, a mesma relação entre poesia e crítica, mas em sentido oposto, cambiado, no da prática poética que se insinua na reflexão crítica. O exemplo mais nítido talvez seja o livro *O anticrítico*, editado em 1986 e reeditado em 2020. Trata-se de um volume de composição mista: há um poema até então inédito, “Agrestes”, dedicado a João Cabral, traduções e também textos críticos. Chama a atenção que esses últimos sejam dispostos em estrutura paratática, como poemas, fugindo à sintaxe, o que Augusto, citando John Cage, apresenta como programático:

cage se diz interessado na “linguagem sem sintaxe”
(o que o aproxima da poesia concreta)²¹⁹

A orelha do livro traz um texto também com essa organização em parataxe, e que define uma “meta” para a tradução:²²⁰

re-criar é a meta
de um tipo especial
de tradução
a tradução-arte

mas para chegar à
re-criação
é preciso identificar-se
profundamente
com o texto original
e ao mesmo tempo
não barateá-lo
enfrentar todas as suas
dificuldades
tentar reconstituir
a criação
a partir de cada palavra
som por som
tom por tom

é uma questão de forma
mas também
uma questão de alma

No texto de apresentação desse mesmo livro, “Antes do anti”, Augusto menciona as motivações dessa estrutura paratática dos textos críticos ali presentes: “por que não recortar as

²¹⁹ CAMPOS, A. *O anticrítico*, p. 224.

²²⁰ CAMPOS, A. *O anticrítico*, texto de orelha.

minhas incursões de poeta-crítico em prosa porosa? Se apesar das minhas intenções, a poesia vazou e contaminou essa pretensa prosa, foi por deformação de amador (...).²²¹ A poesia de fato se infiltrou na “prosa porosa” de Augusto, mas não vemos aí deformação ou amadorismo, e sim a atividade típica do poeta-crítico, que exerce a crítica no poema, mas também incrusta a poesia no texto analítico; é o ocorre também, por exemplo, no texto “Dante: um corpo que cai”, em que comenta a tradução que havia feito de trechos do “Inferno”, da *Divina Comédia*. O fecho desse texto é praticamente um poema autônomo, num paralelo entre Arnaut Daniel e Dante:

arnaut

o

sol

chove

dante

o

sol

cala²²²

Desse modo, se na “duplicidade intrínseca ao termo” (Lipking) “poeta-crítico”, poesia e crítica se interpenetram, “em equilíbrio ou conflito” (Lipking), é necessário perquirir como se equaciona essa relação no caso de poetas-críticos que realizam traduções e, ainda mais especificamente, no caso da chamada crítica via tradução e da tradução criativa. Ao tratar da atividade tradutória de Pound, Kenner afirma:

Traduzir, para ele, não difere em essência de qualquer outro trabalho poético; como o poeta principia por ver, assim o tradutor, por ler; mas sua leitura deve ser um tipo de visão.

Daí a realização miraculosa das traduções de Pound; sentado diante de um texto, ele não se irrita com restrições inusuais à sua prática lírica.²²³

²²¹ CAMPOS, A. *O anticrítico*, p. 9.

²²² CAMPOS, A. *O anticrítico*, p. 19.

²²³ KENNER. Introduction, p. 10. “Translating does not, for him, differ in essence from any other poetic job; as the poet begins by seeing, so the translator by reading; but his reading must be a kind of seeing. Hence the miraculous accomplishment of Pound’s translations; sitting down before a text, he doesn’t chafe at restrictions unusual to his lyric practice”. (tradução nossa)

A observação de Kenner não deixa de enaltecer Pound, sejam quais forem as restrições que o crítico situa nos poemas a traduzir. Mas o que nos interessa, no caso das traduções de Augusto, é a indagação inversa: como (e se) as restrições inerentes à poética de Augusto interferem nas traduções que ele realiza. Conforme já discutimos, uma poesia construtiva como a de Augusto tende a reduzir ao máximo a subjetividade no enunciado e, por outro lado, tende a fortalecer a instância subjetiva da enunciação, que organiza e prepara a sustentação do poema. Algo similar poderia ser dito a respeito da crítica via tradução, pois a tomada de posição inerente à atuação crítica também pode ocorrer apartada do enunciado, pela seleção de autores, de poemas a traduzir; sem contar a função crítica desempenhada pelos paratextos, muito relevantes no caso de Augusto, que costuma ser incisivo em prefácios e apresentações, onde dá destaque a características específicas dos poetas que traduz. Contudo, essa hipótese de leitura, focada em uma restrição, não atentaria para uma liberdade concedida pela própria operação tradutória. Para o poeta que se propõe a tradução de poesia, abre-se a possibilidade de uma estratégia alternativa, com potencialidades próprias: a de um exercício atípico ou *sui generis* da subjetividade presente no enunciado de um poema alheio. Mesmo no caso de um tradutor que se alinhe a uma corrente artística pautada pela objetividade, seria absurdo imaginar uma modificação do texto traduzido que chegasse a suprimir a subjetividade do enunciado original. Se alguma tendência à objetividade pode advir da tradução crítica, em especial a tradução criativa, isso é algo a se observar na leitura detida de cada poema. Mas é possível antever que as traduções de Augusto não subvertem os textos originais com supressões que os desvirtuam como poemas em si mesmos, o que equivaleria a desnaturá-los em sua “função artística”, na expressão de Efim Etkind: “Desnaturar a função artística de uma obra redundaria em desnaturar essa obra; suprimir essa função é retirar todo o sentido da atividade de tradução em geral”.²²⁴ Além disso, se o poeta tradutor tomasse a subjetividade, presente no texto a traduzir, como algo a extirpar, estaria se impondo uma restrição da qual a própria operação tradutória o libera, já que, pelo menos a princípio, o teor de subjetividade do poema aponta para o poeta traduzido, seja na qualidade de sujeito do enunciado ou da enunciação. Um comentário de Augusto parece se compatibilizar com o que afirmamos:

A tradução é para mim uma forma de dialogar intimamente com os poetas que admiro, uma modalidade de crítica, e também uma disciplina do ego, um meio de sair do meu próprio círculo e confraternizar com estilos, linguagens e temperamentos diversos do meu.²²⁵

²²⁴ ETKIND. *Un art en crise*, p. 1. “Dénaturer la fonction artistique d’une œuvre revient à dénaturer cette œuvre; supprimer cette fonction, c’est enlever tout sens à l’activité de traduction en général”. (tradução nossa)

²²⁵ CAMPOS, A. Entrevista a 34 Letras, p. 18.

A tradução envolveria, assim, tanto uma contenção – “disciplina do ego” – quanto uma liberação – “sair do meu próprio círculo”. E isso é algo que precisa ser compreendido em sintonia com o fato de Augusto ter traduzido muitos poetas líricos. Na metáfora que propusemos anteriormente, de equivalência entre luz e enunciado e entre sombra e enunciação, o poeta construtivo, ao criar, ficaria, tanto quanto possível, adstrito à sombra da enunciação. No caso da tradução, entendemos que esse mesmo poeta, ao traduzir, se faz presente na luz do enunciado, mas por meio do exercício atípico de uma outra subjetividade. A partir disso, torna-se necessário avaliar como se dá tal exercício subjetivo por parte do tradutor.

O primeiro tópico a esse respeito é o recurso das máscaras ou *personae*. E não seria exagero afirmar que a menção a esse tópico torna obrigatória a referência a Pound, cuja obra, tanto como poeta quanto como tradutor, não pode ser minimamente assimilada sem que se observe a adoção das máscaras ou *personae*. Pound traduziu um amplo elenco de autores, de variadas nacionalidades e línguas. E, como sintetiza Kenner na introdução ao volume *Translations*, “a voz é sempre a voz de Pound, submetendo-se à disciplina da tradução de modo a realizar *persona* após *persona* com inabalável convicção”.²²⁶ As *personae* são, assim, máscaras dos poetas traduzidos, por meio das quais Pound oculta a própria face. No entanto, a força da dicção poundiana – que, por assim dizer, ressoa através das máscaras em questão – torna-se nítida nos poemas traduzidos. Um exemplo extremo a esse respeito é o livro *Cathay* (1915), que levou Eliot a afirmar: “Quanto a *Cathay*, é preciso apontar que Pound é o inventor da poesia chinesa para o nosso tempo”.²²⁷ Esse livro contém traduções de poetas chineses do século VIII ou anteriores.²²⁸ Pound os traduziu a partir de um conjunto de cadernos de Ernest Fenollosa, que continham, além de anotações do próprio sinólogo, paráfrases e glosas feitas por dois *scholars* japoneses – professores Mori e Ariga – aos poemas ali transcritos. Havia, à época, traduções de poesia chinesa às quais Pound possivelmente teve acesso.²²⁹ Mas o fundamental a

²²⁶ KENNER. Introduction, p. 14. “the voice is always the voice of Pound, submitting to the discipline of translation in order to realize *persona* after *persona* with unfaltering conviction”. (tradução nossa)

²²⁷ ELIOT. Introduction: 1928, p. 367. “As for *Cathay*, it must be pointed out that Pound is the inventor of Chinese poetry for our time”. (tradução nossa)

²²⁸ O volume traz ainda o poema *The Seafarer*, originalmente em anglo-saxão arcaico e cuja datação recai também por volta do século VIII.

²²⁹ Numa recente (2019) edição crítica de *Cathay*, os paratextos enfatizam a importância das anotações de Fenollosa e dos professores Mori e Ariga para o projeto poundiano que culminou nesse livro. O responsável por essa edição crítica, Timothy Billings, salienta também, e especialmente, a relevância de *A History of Chinese Literature* (1901), de Herbert Giles, bem como das pioneiras traduções de poesia chinesa para o francês feitas por Judith Gautier em *Le livre de jade* (1867), ambos trabalhos a que Pound teve acesso antes de possuir os arquivos de Fenollosa. Ver POUND. *Cathay: a critical edition*, p. 94 e p. 113. Tanto Gilles quanto Gautier são tradutores muito diversos de Pound. As traduções de Gautier, segundo Billings, seriam “extravagantes” (“extravagant”); quanto a Gilles, Humphrey Carpenter destaca o excerto de uma resenha em que Pound alude às “trivialidades e

destacar é que *Cathay* foi elaborado de modo bastante singular, já que Pound não dominava o idioma chinês e praticamente recriou os poemas na língua inglesa a partir daquele material que pertencera a Fenollosa. Não por acaso o próprio Pound considerava *Cathay* uma de suas maiores *personae*.²³⁰

Augusto, que tomou Pound como grande modelo, comumente emprega a palavra *persona* ao falar de tradução: “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”.²³¹ Ana Helena Souza destaca um exemplo em que “o termo *persona* designa [para Augusto] uma estratégia para ultrapassar diferenças”.²³² A ensaísta refere-se ao prefácio de Augusto para as traduções de Hopkins: *a beleza difícil*, no qual o tradutor afirma: “É claro que – como um ator que desempenha seu papel – assumi uma *persona* e me deixei contagiar pela generosa paixão e compaixão do poeta, colocando entre parênteses as reservas do meu agnosticismo”.²³³

A metáfora de “colocar entre parênteses” as restrições, ou mesmo os princípios, que diferenciam o poeta tradutor do poeta traduzido parece-nos similar ao procedimento do sujeito poético que se fortalece na enunciação ao retirar-se, ao máximo, do enunciado. Ocorre que o tradutor não pode suprimir do poema traduzido a subjetividade que se manifesta no enunciado, sob pena de desnaturá-lo, como já expusemos. Por isso, interessa-nos avaliar se a noção de *persona* ou máscara define com propriedade a estratégia que permite a um poeta tradutor de extração construtivista, como Augusto, não somente resguardar as particularidades que o afastam da poética a traduzir, mas também exercer, ainda que via *personae*, subjetividades que afloram claramente nos enunciados dos poemas traduzidos.

De modo geral, no entanto, máscaras ou *personae* costumam ser um tópico menos das discussões sobre tradução do que sobre a despersonalização ou impessoalidade características de certa poesia moderna. Em *A verdade da poesia*, Michael Hamburger trata fartamente do tema, destacando que “[a] verdade da poesia se tornou inseparável do que Oscar Wilde chamou de ‘a verdade das máscaras’”.²³⁴ Wilde escreveu um ensaio exatamente com esse título – *The Truth of Masks: a Note on Illusion (an essay of dramatic)* –, mas é em *The Critic as Artist*, uma

frivolidades” (“trivialities and frivolities”) que detectava no trabalho daquele tradutor. Ver CARPENTER. *A Serious Character*, p. 270.

²³⁰ POUND. *Umbra*, p. 128. Nesse volume, Pound organiza uma espécie de quadro intitulado “Personae and Portraits”, no qual situa *Cathay* sob a rubrica “Major Personae”.

²³¹ CAMPOS, A. Verso, reverso, controverso, p. 7.

²³² SOUZA. ‘A urdidura subjacente’: recriações de poemas de John Donne, p. 269-270.

²³³ CAMPOS, A. Hopkins: a beleza difícil, p. 27.

²³⁴ HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 86. “The truth of poetry became inseparable from what Oscar Wilde called ‘the truth of masks’”. HAMBURGER. *The Truth of Poetry*, p. 59.

espécie de diálogo ensaístico, que diz explicitamente: “Sim, a forma objetiva é a mais subjetiva em questão. O homem é menos ele mesmo quando fala em sua própria pessoa. Dê-lhe uma máscara e ele lhe dirá a verdade”.²³⁵ Num sentido similar à reflexão de Wilde, Marjorie Perloff viria a afirmar: “De nossa vantagem ao final do século XX, podemos ver que a ‘objetividade’ ou ‘impessoalidade’ modernista era não mais que uma versão extrema da interioridade que alegava rejeitar” E mais à frente, comentando a afirmação de Eliot sobre a fuga da personalidade: “quer sejamos confrontados pelo *self* (‘personalidade’) ou máscara (‘fuga da personalidade’), a ênfase está na subjetividade, não havendo nada fora dela”.²³⁶ É necessário, no entanto, acrescentar o seguinte: ainda que em ambos os casos a ênfase incida sobre a subjetividade, os poemas que daí resultam são muito diferentes entre si, conforme o poeta busque expressar ou escamotear a subjetividade. Menosprezar essa diferença significa uma demissão prévia do trabalho crítico. E não assimilar automaticamente a alegada objetividade talvez seja apenas o primeiro passo de um trabalho crítico que pretenda compreender a poesia dessa linhagem.

A noção de máscara serviu, e serve, reiteradamente à leitura de poetas modernos que escamotearam ou reduplicaram as próprias *personae* em suas respectivas poéticas. Augusto produziu um poema que não somente alude, mas praticamente constitui-se dessa temática:

²³⁵ WILDE. *The Critic as Artist*, p. 98. “Yes, the objective form is the most subjective in matter. Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth”. (tradução nossa)

²³⁶ PERLOFF, M. Postmodernism and the impasse of lyric, p. 179-180. “From our vantage in the late twentieth century, we can see that Modernist ‘objectivity’ or ‘impersonality’ was no more than an extreme version of the interiority it claimed to reject. [...] whether we are confronted by Self (‘personality’) or Mask (‘escape from personality’), the stress is on subjectivity, there being nothing outside it”. (tradução nossa)



Nesse poema, “caracol”,²³⁷ de 1960, a repetição da sentença “colocar a máscara”, bem como a imagem do caracol sugerida pela estrutura elíptica do texto e destacada pela fonte em negrito, dão ao leitor uma síntese do emaranhado que se estabelece pelo emprego de máscaras e *personae*.

Hamburger trata do uso das máscaras e da adoção de personalidades múltiplas por vários poetas, como Rainer Maria Rilke, W. B. Yeats, Wallace Stevens, Gottfried Benn e muitos outros. E afirma: “Tanto Pound como Eliot usaram *personae* com uma liberdade sem precedentes”.²³⁸ O primeiro livro de circulação ampla publicado por Pound intitula-se exatamente *Personae*.²³⁹ Ninguém parece ter explicado de modo mais claro a elaboração desse livro do que Mário Faustino:

E. P., um poeta inglês do século XX, afivela a máscara de um cantador provençal; de um poeta chinês; de um epigramista grego; de um grande poeta latino; de um simbolista francês; e compõe como eles comporiam se,

²³⁷ CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 108.

²³⁸ HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 163. “Both Pound and Eliot used *personae* with a freedom unprecedented”. HAMBURGER. *The Truth of Poetry*, p. 115.

²³⁹ Anteriormente, Pound publicara *A Lume Spento* e *A Quinzaine for This Yule*, ambos em 1908 e em edições de circulação limitada. *Personae* (1909), além de novos poemas, incorpora vários de *A Lume Spento*.

conservando sua própria integridade de *tipo*, vivessem hoje, falassem o inglês de hoje – ou, mais exatamente, o peculiar inglês de Pound.²⁴⁰

O expediente das máscaras não ficou, para Pound, adstrito ao livro *Personae* e se vê praticamente em toda a sua obra. Fraser observa que

Pound não tem interesse *introspectivo* em si mesmo, ainda assim talvez a impressão concreta mais clara que *Os cantos* nos deixa, depois de rejeitarmos seu mito, e aceitarmos sua verdade, é a de Pound, o homem. Talvez seja Pound, o homem no centro de *Os cantos*, a evitar que eles se desmanchem em mero caos fragmentário.²⁴¹

Fraser aponta para o que se poderia denominar instância organizadora, situada num *locus* de enunciação em que a figura do poeta se fortalece. Pound se valeu amplamente dessa posição similar à de um regente que conduz e harmoniza dicções, timbres e andamentos. O que no fundo é também um produto da obsessão de Pound pela técnica: “Nenhum poeta-crítico moderno usa esse signo [da técnica] mais abertamente do que Pound. A técnica o possui”, assevera Lipking.²⁴²

Augusto também leu Pound por aquela via da técnica. Citou, repetidamente, a assertiva de Pound de que “a técnica é o teste da sinceridade”.²⁴³ No prefácio ao volume *Poesia – reunião de traduções de poemas poundianos feitas por Augusto, Haroldo, Décio, Faustino e José Lino Grünwald –*, Augusto empregou o subtítulo *nec spe nec metu* (sem esperança nem medo) e, como título do primeiro subitem, “O homem da máscara de ferro”. A expressão do subtítulo é um lema estoíco, uma exortação a que se resista às esperanças desencadeadas pelo desejo. O cerne desse ditame é, portanto, o autocontrole, fundamental para a questão que desenvolvemos entre construtivismo e subjetividade. Autocontrole e controle da técnica: assim poderia ser resumizada ao menos uma face da autoimagem modelada por Pound, que Augusto assimilou e incorporou ao embasamento de sua poética construtiva. “Desplacebo”,²⁴⁴ poema de 1997, oferece uma síntese do tema:

²⁴⁰ FAUSTINO. *Poesia-experiência*, p. 143. (grifo do autor)

²⁴¹ FRASER. Pound: masks, myth, man, p. 182-183. (grifo do autor) “Pound is quite without *introspective* interest in himself, yet perhaps the clearest concrete impression *The Cantos* leave with us, after we have rejected their myth, and accepted their truth, is one of Pound the man. It is perhaps Pound the man at the centre of *The Cantos* that prevents them falling apart into mere fragmentary chaos”. (tradução nossa)

²⁴² LIPKING. Poet-critics, p. 454. “No modern poet-critic wears that sign more openly than Ezra Pound. Technique possesses him”.

²⁴³ Ver, por exemplo: CAMPOS, A. Entrevista a 34 Letras, p. 20.

²⁴⁴ CAMPOS, A. *Não*, p. 16-17.

só
bebo
à
poesia sem placebo
clareza de cristal
dureza de rochedo
sem mídia sem média sem medo
da contramão da vida
ao beco sem saída
sentir o
so
ss
os
ouvir as pedras
quebrar os espelhos
até o último round
o último suspiro
se eu cair (pound)
não caio de joelhos

Esse poema é uma nítida homenagem à postura estoíca de Pound: a resistência “sem medo”, que persevera até “o último suspiro”. Mas é também a aberta defesa de uma concepção não expressional e antissubjetiva de poesia. O sintético início, “só”, estabelece uma restrição; “só / bebo / à / poesia sem placebo”: apenas a poesia “sem placebo” merece ser celebrada com um brinde (o poema é quase um caligrama de uma taça). E a antissubjetividade é dada pela recusa ao “placebo” – o simulacro de medicamento que suscita efeitos de origem exclusivamente subjetiva. Mas, etimologicamente, “placebo” é a forma verbal latina para “eu agradarei”, cuja recusa também é condizente com o antilirismo de Augusto. O bloco final é o que dá mais nitidamente a medida do autocontrole estoíco e, pelas referências que o poema faz, poundiano: “ouvir as pedras²⁴⁵ / quebrar os espelhos²⁴⁶ / até o último round / o último suspiro / se eu cair (pound) / não caio de joelhos”. Das muitas máscaras utilizadas por Pound, a que Augusto homenageia – e utiliza – nesse poema é a da circunspeção estoíca do poeta, que não

²⁴⁵ Trata-se de uma referência ao compositor Luigi Nono, especificamente a um texto sobre a composição “Guai ai gelidi mostri”, em que se lê: “alcotare como saper *alcotare* le pietre rosse e bianche di Venezia al levar del sole”. NONO. Guai ai gelidi mostri, p. 491-492. (grifo do autor). Augusto cita este e outros trechos desse texto, “Ai dos monstros gelados”, de Nono: “escutar! como saber *escutar* as pedras brancas e vermelhas de Veneza ao nascer do sol”. NONO *apud* CAMPOS. Pós-música: ouvir as pedras, p. 244.

²⁴⁶ Referência ao verso final do poema “Near Perigord”, de Pound: “A broken bundle of mirrors...!” [“Um feixe de espelhos quebrados...!”]. POUND. *Poems from Lustra*, p. 169.

se dobra: “não caio de joelhos”; é, enfim, a máscara de ferro da fisionomia que Pound delineou para si mesmo.

Sabemos, com Kierkegaard, que aquela máscara de ferro não é um anteparo absoluto; que, no reino ou na terra (Kierkegaard) ou na casa (Freud) do eu (*self*), toda “deliberação” (Santayana) é meramente provisória, pois “a cada instante a rebelião é a legitimidade”.²⁴⁷ Kierkegaard na verdade aproxima a atitude estoíca ao desespero do eu: “Se se quiser ter um nome geral para esse desespero, pode-se chamá-lo estoicismo, contudo, sem que se pense somente na seita”.²⁴⁸ Há uma passagem da “Epístola X”, de Horácio, em que a atitude estoíca é descrita exatamente com a imagem do rei:

Em resumo: como um rei vivo assim que deixei
aquilo que aos céus elevais com brados de aprovação,
de pão agora preciso eu, bem melhor do que bolinhos com mel.²⁴⁹

Nesses versos, é possível ler que a comparação com a figura de “um rei” fundamenta-se em um suposto autodomínio, que possibilitaria, em síntese, a recusa de objetos do desejo. No longo excerto que trouxemos, antes, para introduzir o tema do desespero, Kierkegaard ironiza a autoconfiança estoíca: “um tal autodomínio, uma tal imperturbabilidade, uma tal ataraxia, e assim por diante, confinam quase com o fabuloso”.²⁵⁰ Apesar de o termo “ataraxia”²⁵¹, e também os demais, remeterem tão diretamente ao estoicismo, é possível que Kierkegaard tivesse também, na mira de sua ironia, o próprio Hegel que, na *Fenomenologia do espírito*, identifica o estoicismo a uma modalidade de liberdade da consciência-de-si: “Como é sabido, chama-se *estoicismo* essa liberdade da consciência-de-si, quando surgiu em sua manifestação consciente na história do espírito”.²⁵² E, logo à frente:

A obstinação é a liberdade que se apega a uma singularidade e se mantém *dentro* do âmbito servidão; o estoicismo, porém, é liberdade que imediatamente saindo sempre da servidão retorna à *pura universalidade* do pensamento.²⁵³

²⁴⁷ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 81. “at i ethvert Øieblik Oprøret er Legitimitet”. (tradução nossa)

²⁴⁸ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 79. “Vilde man have et fælles Navn for denne Fortvivlelse, kunde man kalde den Stoicism, dog saaledes, at man ikke blot tænkte paa hiin Sect”. (tradução nossa)

²⁴⁹ HORÁCIO. *Epístolas*, p. 86.

²⁵⁰ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 81. “en saadan Selvbeherskelse, en saadan Urokkelighed, en saadan Ataraxi o.s.v., grændser næsten til det Fabelagtige”. (tradução nossa)

²⁵¹ Sobre a ataraxia: “Termo usado primeiramente por Demócrito, depois pelos epicuristas e pelos estoícos, para designar o ideal da imperturbabilidade ou da serenidade da alma, em decorrência do domínio sobre as paixões ou da extirpação destas”. ABBAGNANO. *Dicionário de filosofia*, 87.

²⁵² HEGEL. *Fenomenologia do espírito*, p. 152. “Diese Freiheit des Selbstbewußtseins hat bekanntlich, indem sie als ihrer bewußte Erscheinung in der Geschichte des Geistes aufgetreten ist, *Stoizismus* geheißten”. HEGEL. *Phänomenologie des Geistes*, E-book. (grifo do autor)

²⁵³ HEGEL. *Fenomenologia do espírito*, p. 153. “Der Eigensinn ist die Freiheit, die na eine Einzelheit sich befestigt und *innerhalb* der Knechtschaft steht, der Stoizismus aber die Freiheit, welche unmittelbar immer aus ihr

Para Kierkegaard havia algo de ilusório – “castelos no ar” [*Luftcasteller*] – nessa “liberdade da consciência-de-si” que sai “sempre da servidão” (Hegel), pois é o eu em desespero que “quer ter a honra por esta poética, magistral construção, como ele próprio se compreendeu; e contudo, em última análise, é um enigma o que ele compreende como si mesmo”.²⁵⁴

Em “Ezra Pound: *nec spe nec metu*”, Augusto não menciona Kierkegaard. Mas remete a um ensaio de Adolfo Casais Monteiro, tradutor de Kierkegaard para o português. Casais Monteiro, afirma Augusto, “suscitou, certa vez, a hipótese de uma aproximação entre as *personae* de Pound e os heterônimos de Fernando Pessoa”.²⁵⁵ Augusto, embora não o explicita, provavelmente se refere a “Fernando Pessoa e Ezra Pound”, incluído em *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa* (Agir, 1958). Mas no livro *Estrutura e autenticidade na teoria e na crítica literárias*, especificamente no capítulo “A terceira voz, ou a verdade das máscaras”, a aproximação feita por Casais Monteiro é menos entre Pound e Pessoa do que entre este e Kierkegaard. O ensaísta pontua que Kierkegaard nos dá a conhecer sua obra “através da criação de verdadeiras personagens e de pseudônimos, criação cuja identidade com a dos heterônimos de Pessoa é sem dúvida coisa muito diferente de um acaso”.²⁵⁶

Kierkegaard publicou diversas obras sob variados pseudônimos e, em algumas delas, consignou seu próprio nome sob a rubrica de editor. Até mesmo o livro *Sydommen til Døden*, central para nossa discussão, foi publicado sob pseudônimo: Anti-Climacus; embora se aponte essa obra como um trabalho que Kierkegaard planejava publicar sob seu próprio nome.²⁵⁷ Essa variação na autoria declarada, no entanto, nada tinha de aleatória. Os pseudônimos kierkegaardianos desenvolviam linhas de pensamento bem definidas e, não raro, discordavam entre si e até ironizavam uns aos outros. Já a postura de Kierkegaard em relação à pseudonímia não é isenta de oscilações. Peder Jothen observa que o pensador reivindicou “tanto uma proximidade quanto uma distância das obras pseudônimas”.²⁵⁸ De fato, no segundo volume de *Pós-escritos às migalhas filosóficas*, Kierkegaard afirma que não há, “nos livros pseudonímicos, uma única palavra” que seja sua e pede que os pseudônimos sejam citados, e

her, und in die *reine Allgemeinheit* des Gedankens zurückkömmt”. HEGEL. *Phänomenologie des Geistes*, E-book. (grifos do autor)

²⁵⁴ KIERKEGAARD. *Sydommen til Døden*, p. 81. “vil have Æren af dette digteriske, mesterlige Anlæg, hvorledes det har forstaaet sig selv. Og dog er det i sidste Grund en Gaade hvad det forstaaer ved sig selv”. (tradução nossa)

²⁵⁵ CAMPOS, A. *Ezra Pound: nec spe nec metu*, p. 25.

²⁵⁶ MONTEIRO. *Estrutura e autenticidade na teoria e na crítica literárias*, p. 144.

²⁵⁷ Nesse sentido, Ver LOWRIE. *Translator’s Introduction*, p. 138; HONG, Howard V.; HONG, Edna H. *Historical Introduction*, xix-xxiii; HARSTSHORNE. *Kierkegaard, el divino burlador*, p. 132.

²⁵⁸ JOTHEN. *Kierkegaard, Aesthetics and Selfhood*, p. 30. “both a closeness to and a distance from the pseudonymous works”. (tradução nossa)

não o seu nome. Por outro lado, reconhece: “carrego a responsabilidade pelo uso da pena empunhada”.²⁵⁹ Mas, como conclui Starobinski, “[n]a verdade, os pseudônimos de Kierkegaard nunca enganaram ninguém. Não são pseudônimos de aventureiro mas disfarces de autor”.²⁶⁰ Daí Steiner afirmar que Kierkegaard é um autor “polifônico”.²⁶¹

No entanto, os pseudônimos não são citados como autores, e sim como objetos de estudos kierkegaardianos; ou “como componentes integrais da filosofia de Kierkegaard”, na expressão de Theodor Adorno.²⁶² Ficou a autoria de quem empunhava a pena. Isso não diminui a importância dos pseudônimos como parte do projeto de obra que Kierkegaard realizou. Conforme pontua Mark C. Taylor:

A pseudonímia de Kierkegaard é a cortina separando-o do drama que ele encena. Seus múltiplos dispositivos literários buscam dirigir a atenção do leitor para a peça que suas *personae* encenam, mais do que para as complexas manobras de bastidores necessárias à montagem da produção.²⁶³

Ao comentar em seu diário o emprego dos pseudônimos, Kierkegaard diz o seguinte: “como o Guadalquivir que em algum ponto submerge sob o solo e então emerge mais além, eu devo agora submergir na pseudonímia; mas eu também compreendi agora onde emergirei adiante novamente com meu nome”.²⁶⁴ Seja como um “disfarce” (Starobinski), como “cortina” (Taylor) ou como um solo onde submergir, o recurso do pseudônimo, em Kierkegaard, é empregado como modo de autossubtração. Ou como “recusa da eloquência”, nos termos de Starobinski.²⁶⁵ O tema não é estranho ao conceito de desespero, tal como formulado por Kierkegaard. Ao tratar das modalidades de desespero, o autor enuncia:

²⁵⁹ Ver KIERKEGAARD. *Pós-escritos às migalhas filosóficas* (v. II), p. 341-344.

²⁶⁰ STAROBINSKI. *A tinta da melancolia*, p.314.

²⁶¹ STEINER. A propósito de Kierkegaard, p. 257.

²⁶² ADORNO. *Kierkegaard*, p. 38. “als integrales Bestandteil der Kierkegaardschen Philosophie”. ADORNO. *Kierkegaard*, p. 23.

²⁶³ TAYLOR. *Journeys to selfhood: Hegel and Kierkegaard*, p. 102. “Kierkegaard’s pseudonymity is the curtain separating him from the drama he stages. His multiple literary devices seek to focus the reader’s attention on the play his personae enact rather than on the complex behind-the-scenes manoeuvres necessary to mount the production”. (tradução nossa)

²⁶⁴ KIERKEGAARD. *Journalerne*. Disponível em <<http://sks.dk/NB11/txt.xml>> Acesso em 12 mar.2021. “Som den Flod Guadalquivir etsteds styrter sig under Jorden og saa atter kommer frem: saaledes maa jeg nu styrte mig i Pseudonymitet; men jeg har nu tillige forstaaet, hvor jeg vil komme frem igjen med Navn”. (tradução nossa)

²⁶⁵ STAROBINSKI. *A tinta da melancolia*, p. 315.

O desespero é uma doença do espírito, do eu, e pode, assim, ser triplo: o desesperado não é consciente de ter o eu (desespero inautêntico²⁶⁶); o desesperado não quer ser si mesmo; o desesperado quer ser si mesmo.²⁶⁷

As duas modalidades, por assim dizer, autênticas de desespero terminam por se equivaler, pois “[o] eu que o desesperado quer ser é o eu que ele não é”.²⁶⁸ No caso da pseudonímia em Kierkegaard, essa vontade se realiza, tanto quanto possível, na figura de “um autor poeticamente real” ou uma “leve idealidade”.²⁶⁹

Das máscaras líricas empregadas por tantos poetas modernos também se poderia dizer que são “poeticamente reais”. Mas a abordagem não pode ser a mesma, por exemplo, no caso das máscaras de Pound, daí Augusto relativizar a aproximação, feita por Casais Monteiro, entre elas e os heterônimos de Fernando Pessoa, por tratar-se de “atitudes poéticas diversas”. Augusto salienta que “as máscaras de Pound correspondem (com exceção talvez única Mauberley) a pessoas reais de poetas que falam, em sua própria linguagem, ‘através’ de Pound”.²⁷⁰ Nosso entendimento é de que o conceito de máscara não define, pela simples menção, se o caso é de um poeta que lança mão de *personae* na composição de sua poesia ou se a máscara é estratégia de um tradutor que empreende a tradução criativa. E haveria ainda o caso peculiar de *Cathay*, cujo *corpus* é de traduções, mas de tal forma recriadas – a partir dos cadernos de Fenollosa – que Augusto chega a dizer que “são quase *personae* do poeta [Pound]”.²⁷¹ Daí Eliot afirmar, no mesmo texto, não somente que Pound inventou a poesia chinesa para o nosso tempo, mas também que *Cathay* “será chamado (e precisamente) de um ‘magnífico espécime da poesia do século XX’, mais do que uma ‘tradução’”.²⁷² Nesse sentido, Octavio Paz viria a apontar *Cathay* como “um dos livros com os quais começa a poesia moderna em língua inglesa”.²⁷³ A partir da previsão de Eliot, atestada por Paz, Sérgio Alcides destaca que, para Pound, “está sempre

²⁶⁶ Todas as edições da tradução de Casais Monteiro que circularam no Brasil, de 1936 a 2010, traziam um erro ao qualificar essa modalidade de desespero nos seguintes termos: “o que é verdadeiro desespero”. Somente com a edição pela UNESP, a partir de 2010, o equívoco foi emendado, passando a constar: “o que não é verdadeiro desespero”. O original, todavia, dá esse sentido com um único termo, “uegentlig”, que traduzimos por “inautêntico”.

²⁶⁷ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 15. “Fortvivlelse er en Sygdom i Aaden, i Selvet, og kan saaledes være et Tredobbelt: frotvivlet ikke at være sig bevidst at have et Selv (uegentlig Fortvivlelse); fortvivlet ikke at ville være sig selv; fortvivlelse at ville være sig selv”. (tradução nossa)

²⁶⁸ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 24. “Der Selv, han fortvivlet vil være, er et Selv han ikke er”. (tradução nossa).

²⁶⁹ KIERKEGAARD. *Pós-escrito às migalhas filosóficas* (v. II), p. 343.

²⁷⁰ CAMPOS, A. Ezra Pound: *nec spe nec metu*, p. 25.

²⁷¹ CAMPOS, A. Entrevista a 34 Letras, p. 17.

²⁷² ELIOT. Introduction, p. 1928. “will be called (and justly) a ‘magnificent specimen of XXth Century poetry’ rather than a ‘translation’”. (tradução nossa)

²⁷³ PAZ. *Versiones y diversiones*, p. 656. “uno de los libros con los que comienza la poesía moderna en lengua inglesa”. (tradução nossa)

borrada (...) a fronteira entre a tradução de poesia, a crítica e a própria poesia”.²⁷⁴ E, de nossa parte, acrescentaríamos: também a natureza do emprego da máscara ou *persona* fica, de certo modo, “borrada”, porque pode tratar-se ora da máscara de um poeta traduzido, ora de uma das várias máscaras que o próprio Pound elaborou para si mesmo. Com tais observações, não pretendemos rejeitar a noção de máscaras ou *personae* na abordagem das estratégias do tradutor Augusto de Campos. Observamos, no entanto, que esse não é um conceito específico da tradução. Até porque o tradutor pode deparar-se com um poeta, a traduzir, que tenha feito uso de variadas máscaras.

Visando a uma maior especificidade para a abordagem das traduções poéticas ou, pelo menos, a enriquecer as possibilidades dessa abordagem, pretendemos valer-nos da noção de exercício vicário da subjetividade, isto é: observar a possibilidade de um exercício vicário, por parte do tradutor, da subjetividade do poeta traduzido. Isso acarretaria que, sobretudo no caso de uma tradução criativa, o poeta tradutor exercesse a subjetividade tanto no plano do enunciado quanto no plano da enunciação. Essa estratégia permitiria, por exemplo, que um poeta de feição construtivista, como Augusto, traduzisse autores cujas dicções sejam deliberadamente marcadas pelo influxo da subjetividade.

De modo mais amplo, afirmaríamos que a projeção vicária pode fazer incidir, na poesia traduzida, elementos e características estranhos à poética estrita do tradutor. Em certo sentido, é o que diz, por exemplo, Ming Xie sobre a interação de Pound com os textos de *Cathay*:

T. S. Eliot havia insistido que o apelo dos poemas de *Cathay* devia menos ao exotismo deles do que ao desenvolvimento poético do próprio Pound. Ainda assim, essas traduções foram precisamente o que habilitou Pound a explorar tensões e ironias realizáveis apenas com a moldura da perspectiva vicária.²⁷⁵

No entanto, é fundamental distinguir, pelo menos em parte, essa hipótese – de exercício vicário da subjetividade – daquela forma vicária que Paul Zumthor identifica na poesia medieval. Como explica Costa Lima ao comentar o texto de Zumthor, “[e]m si mesma, a idiosincrasia individual desaparece para que se integre em um modelo de conduta geral e, por conseguinte, impessoal”.²⁷⁶ Se equiparássemos, simplesmente, as situações, isso significaria

²⁷⁴ ALCIDES. *Oficina de tradução de poesia*, p. 15.

²⁷⁵ XIE. Pound as translator, p. 211. “T. S. Eliot had insisted that the appeal of the *Cathay* poems owed less to their exoticism than to Pound’s own poetic development. Yet these translations were precisely what enable Pound to exploit tensions and ironies only realizable within the framework of vicarious envisagement”. (tradução nossa) Hugh Kenner também rejeitou a leitura de *Cathay* a partir de um suposto exotismo: “É bastante dizer que os princípios poéticos explorados em *Cathay* estão longe do exótico”. KENNER. *The poetry of Ezra Pound*, p. 141. “Suffice is to say that the poetic principles explored in *Cathay* are far from exotic”. (tradução nossa)

²⁷⁶ LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 466.

argumentar que o tradutor tão somente veicularia, na língua de chegada, um enunciado previamente dado desde a enunciação do texto traduzido, hipótese sem nenhuma sustentação, tanto mais no caso de tradutores que empreendem traduções críticas e criativas – o que afeta o plano do enunciado – e que se mantêm fortalecidos também no plano da enunciação. E seria necessário avançar ainda um pouco mais, para concluir que essa operação tradutória incide também sobre a própria subjetividade do autor traduzido. Isto porque, pela perspectiva do tradutor, o autor do poema a traduzir é um outro; desse modo, para alcançar o resultado de uma tradução crítica e criativa e, ademais, exercer vicariamente a subjetividade presente no poema, é necessário que o tradutor faça surgir um “outro outro”.²⁷⁷ O propósito de “fazer surgir um outro” é apontado por Costa Lima, no preâmbulo de *A ficção e o poema*, no qual o teórico expõe o par conceitual “*mímesis* da representação” e “*mímesis* da produção”:

A *mímesis* da representação descreve um estado de coisas; a *mímesis* da produção se cumpre por um processo de feita.

Em ambos os casos, o modelo identificatório de muito supera a vontade de posse; em consequência o propósito não é de *ter um outro* quanto de *fazer surgir um outro*: o ser do *mímema*.²⁷⁸

Já o acréscimo a que aludimos – “um outro outro” – é, como indicado na referência, uma expressão do próprio Augusto, cunhada no prefácio do livro intitulado *Outro*, onde o poeta explica que o derivou – o título *Outro* – da linguagem musical em inglês, na qual o termo “outro” seria reverso a “intro”, e indicaria “a diferente performance de uma faixa anterior ou algum outro ‘bônus’ – um ‘extro’. Outro outro”.²⁷⁹ Desse modo, nossa hipótese é a de que, na operação tradutória, o “ser do *mímema*” é o “outro outro” que o tradutor, em contato com o poeta e com o poema a traduzir – que são um “outro” em relação a ele –, faz surgir. E o que surge, assim, é uma autoria do “como se”, além do respectivo poema traduzido, “a diferente performance”.

A questão se liga indissociavelmente à proposta desenvolvida no segundo capítulo de *Mímesis: desafio ao pensamento*, qual seja, a “de repensar-se o sujeito e suas representações e não simplesmente afastá-los como trastes de uma tradição perempta”.²⁸⁰ Parece-nos que a tradução crítica e criativa evidencia a indispensabilidade da noção de sujeito e também da de *mímesis*: a operação tradutória é um ato de *poiēsis*, um fazer do tradutor, cujo resultado, porém, não se subsume perfeitamente a esse *poietés* e tampouco ao que realizou o poema original, mas

²⁷⁷ CAMPOS, A. *Outro*, p. 11.

²⁷⁸ LIMA. *A ficção e o poema*, p. 27. (grifos do autor)

²⁷⁹ CAMPOS, A. *Outro*, p. 11.

²⁸⁰ LIMA. *Mímesis: desafio ao pensamento*, p. 107.

surge com uma autoria do “como se”, pois o *mímema* “*efetua um sujeito para si mesmo*”.²⁸¹ Quem é o autor do poema traduzido? Não nos parece que a questão se aclare com a suposição de que os dois poetas, tradutor e traduzido, se tornem um só,²⁸² tampouco com a ideia de que daí surja um terceiro poeta, uma terceira dicção. Mas talvez a tarefa de definir com exatidão a autoria do poema traduzido seja tão desnecessária quanto é impossível. Ao relacionar desejo e *mímesis*, Costa Lima cita Mikkel Borch-Jacobsen, comentador de Freud: “o desejo (...) não visa essencialmente à aquisição, à posse ou ao gozo de um objeto, ele visa (...) a uma identidade subjetiva. Seu verbo fundamental é *ser* (ser como) não *ter* (gozar de)”.²⁸³ Daí postularmos que, em um poema traduzido por Augusto, tanto há Augusto “sendo como” o poeta traduzido quanto há o poeta traduzido “sendo como” Augusto. Diante dessa ambiguidade, definir a posse não se mostra tão relevante: “Preferi sempre a [poesia] dos outros [...] e é por isso que a minha produção de poeta-tradutor é tão mais extensa que a de meus próprios poemas”.²⁸⁴

Se é do tradutor que parte o impulso de traduzir – e, no sentido que procuramos ver a questão, o impulso de “ser como” o poeta traduzido –, no resultado que daí pode advir, isto é, na tradução do poema, o poeta traduzido também “será como” o tradutor. Evidentemente, isso só pode ser verdadeiro no caso de tradutores como Augusto – que traduz criativamente e apenas aquilo de que gosta. E assim um poema estrangeiro pode soar ou parecer ser um poema de Augusto de Campos. Quanto a essa questão, vale dar atenção a algumas observações de Augusto:

A maior parte da minha atividade poética foi desde sempre direcionada mais para a leitura do que para a minha produção própria, e quanto a esta, veio a privilegiar cada vez mais a tradução (como forma de diálogo com as grandes obras e seu estudo) antes que os artefatos de minha própria lavra. Essa prática fez migrar muito de mim para as “*personae*” que assumo em tais incursões tradutórias, inseridas no âmbito do que chamo de “*tradução-arte*” (Haroldo preferia o termo “*transcrição*”). É o que acontece na versão nada ortodoxa da linha do primeiro terceto do Canto I do Inferno dantesco, “*che la diritta via era smarrita*”, por “*solitário, sem sol e sem saída*”, com a qual me remeto à linha “*solitário sem sol ou solo em guerra*” de meu primeiro livro *O rei menos o reino*, de resto muito influenciado pela linguagem poética da Divina Comédia.²⁸⁵

²⁸¹ LIMA, *Mímesis*: desafio ao pensamento, p. 110. (grifos do autor)

²⁸² O próprio Augusto, em entrevista, chega a sugerir essa possibilidade. Ver CAMPOS. Questões sobre a tradução de “*Elegy: going to bed*”: entrevista a Inês Oseki-Depré, p. 293.

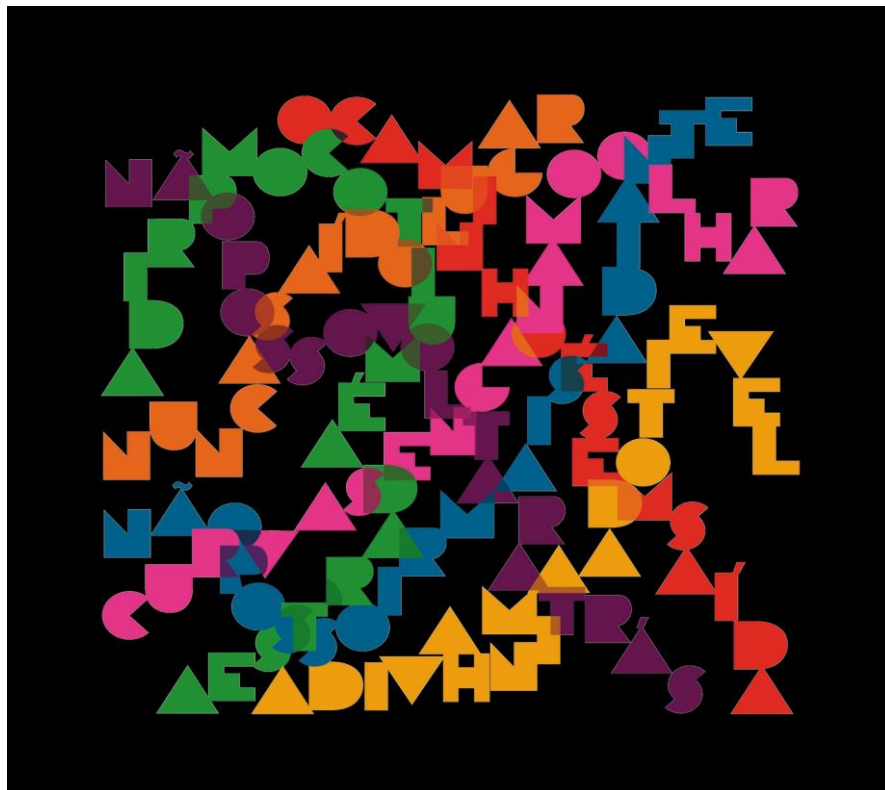
²⁸³ BORCH-JACOBSEN *apud* LIMA. *Mímesis*: desafio ao pensamento, p. 108. (grifos do autor)

²⁸⁴ CAMPOS, A. *Outro*, p. 11.

²⁸⁵ CAMPOS, A. Entrevista à Revista Mnemazine 4, p. 11-12. A revista eletrônica Mnemazine tornou-se indisponível. Todavia, em recente palestra da programação da Casa das Rosas por ocasião dos 90 anos de Augusto, o Prof. Marcelo Tápia exibiu slides com trechos da entrevista de Augusto a que ora nos referimos. Disponível em <youtube.com/watch?v=4COlqg30mSQ>. Acesso em 12 mar.2021.

As *personae* traduzidas recebem, portanto, um influxo da *persona* do próprio Augusto, isto é, a *persona* do tradutor também impregna as subjetividades que ele exerce vicariamente no ato tradutório. Augusto dá como exemplo um verso de Dante, traduzido como “solitário, sem sol e sem saída” – que incorpora, assim, grande parte do verso “solitário sem sol ou solo em guerra”, do poema “O rei menos o reino”. A diferença fica apenas nas expressões “sem saída”, na tradução de Dante, e “solo em guerra”, do poema de Augusto. O poema é de 1950, publicado em livro no ano seguinte; já a tradução sai pela primeira vez no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1969, e no livro *O anticrítico*, de 1986.²⁸⁶

É possível fazer um acréscimo ao exemplo dado por Augusto: o livro *Não*, de 2003, se encerra com um poema intitulado justamente “sem saída”. A coincidência da expressão corriqueira “sem saída”, não seria, por si só, tão relevante. Mas o fato é que o poema em questão remonta à atmosfera do canto inicial da *Divina Comédia*:



Sobre o fundo negro, que iconiza a “selva escura”²⁸⁷ dantesca, estão entrelaçadas estas sentenças:²⁸⁸

²⁸⁶ CAMPOS, A. *O rei menos o reino*, p. 13; O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 14 jun.1969. Suplemento Literário, p. 3; CAMPOS, A. *O anticrítico*, p. 20-25.

²⁸⁷ CAMPOS, A. *O anticrítico*, p. 21.

²⁸⁸ Para transcrevê-las, utilizamos a ordem em que elas aparecem sequencialmente sobre o fundo escuro na versão eletrônica do CD-ROM que acompanha o livro.

a estrada é muito comprida
o caminho é sem saída
curvas enganam o olhar
não posso ir mais adiante
não posso voltar atrás
levei toda a minha vida
nunca saí do lugar

Assim dispostas, as sentenças se convertem em versos, com rimas e métrica, e soam como uma exacerbação melancólica – e talvez desesperada – do quadro inicial do *Inferno* dantesco. O sujeito poético de Dante, “no meio do caminho desta vida”, se vê “perdido numa selva escura” e, no entanto, prossegue. Já no poema de Augusto, o sujeito se vê impedido, “sem saída”, num emaranhado de impossibilidades. Mas o nosso propósito em fazer esse adendo ao exemplo dado por Augusto é o de enfatizar que a “identidade subjetiva”, da qual fala Costa Lima a partir de Borch-Jacobsen, e que postulamos como elemento para a compreensão da atividade tradutória de Augusto, pode se prolongar e intercambiar sucessivamente as poéticas envolvidas. Um outro exemplo nesse sentido é este poema de Emily Dickinson e a respectiva tradução feita por Augusto:

Me from Myself – to banish –
Had I Art –
Impregnable my Fortress
Unto All Heart –

But since Myself – assault Me –
How have I peace
Except by subjugating
Consciousness?

And since We’re mutual Monarch
How this be
Except by Abdication –
Me – of Me?

Banir a Mim – de Mim –
Fosse eu Capaz –
Fortim inacessível
Ao Eu Audaz –

Mas se meu Eu – Me assalta –
Como ter paz
Salvo se a Consciência
Submissa jaz?

E se ambos somos Rei
 Que outro Fim
 Salvo abdicar-
 Me de Mim?²⁸⁹

Para dar destaque ao que pretendemos ler nessa tradução do poema de Dickinson, é fundamental retomar uma estrofe de “O rei menos o reino”:

Este é o rei e este é o reino e eu sou ambos,
 Soberano de mim: O-que-fui-feito,
 Solitário sem sol ou solo em guerra
 Comigo e contra mim e entre os meus dedos.²⁹⁰

Assim como no poema de Augusto, o sujeito poético em Dickinson também é um “solo em guerra”, do qual um eu quer “banir” (“to banish”) seu outro eu. O emprego desse verbo é significativo, pois o banimento é uma pena de expulsão, imposta a alguém para que deixe uma determinada circunscrição legal: um país ou, no caso, um reino. E daí o termo “Monarch”, que Augusto traduz emblematicamente por “Rei”, para designar esse eu e seu respectivo outro eu, em contenda. Se ao lermos o poema “O rei menos o reino” remetemos a Kierkegaard, para esse poema de Dickinson isso também seria viável e enriquecedor. O sujeito poético reconhece que não é um “Fortim inacessível” ao “Eu Audaz” que o “assalta”. Conforme discorremos anteriormente, para Kierkegaard, o eu está sempre vulnerável a si mesmo, pois “a cada instante a rebelião é a legitimidade”.²⁹¹ Augusto enfatiza esse embate ao grafar com inicial minúscula o “eu” que enuncia e com inicial maiúscula o “Eu” que é referido pelo enunciado.

Essa tradução do poema de Dickinson foi incluída no volume *Não sou ninguém* (2008), mas já havia sido publicada em 1981, no quinto número da revista *Código*. De qualquer modo, trinta anos após a edição do livro *O rei menos o reino* (1951). A relação entre os dois poemas, e, mais ainda, entre o poema de Augusto e a tradução que ele realiza a partir de Dickinson, explicita o quanto estão entrelaçadas as produções poética e tradutória de Augusto. E também corrobora aquela autoria de um “como se”, de “identidade subjetiva” entre tradutor e poeta traduzido que defendemos com base na teorização de Costa Lima. O poema de Dickinson, traduzido, está impregnado da poética de Augusto de Campos, sem deixar de ser um poema de Emily Dickinson, pois Augusto não o “desnatura”, para utilizar um termo de Efm Etkind. Para Etkind, aliás,

[u]m texto poético é sempre um sistema de conflitos. Definir a especificidade de um texto implica em descrever os conflitos essenciais que o caracterizam,

²⁸⁹ DICKINSON. *Não sou ninguém*, p. 57-58.

²⁹⁰ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 13. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS. *Viva vaia*, p. 9.

²⁹¹ KIERKEGAARD. *Sydommen til Døden*, p. 81. “i ethvert Øieblik Oprøret er Legitimitet”. (tradução nossa)

dentre os quais há um conflito dominante. Uma tradução adequada pressupõe a reprodução fiel de cada um dos conjuntos conflituais existentes.²⁹²

A tradução realizada por Augusto preserva os conflitos nucleares do poema de Dickinson, e nisso Augusto “é como” Emily. Mas também é inegável a presença do tradutor, que faz surgir outra Emily (“outro outro”), de modo que Emily “seja como” Augusto.

Além dos motivos já expostos, também trouxemos esse poema de Emily Dickinson porque ele remete a diferentes momentos da extensa trajetória de Augusto. Conforme dissemos, a tradução aparece em revista de 1981 e, sem alterações, em livro de 2008, *Não sou ninguém* – reeditado, com ampliação, em 2015. Nossa leitura, por outro lado, o cotejou com um poema de Augusto que recua a 1951. Mas seria ainda válido observar essa relação continuada entre Augusto e a obra de e. e. cummings. Quando Augusto escreveu a cummings, solicitando autorização para publicação, já havia realizado a tradução dos dez poemas que viriam a compor a edição concluída em 1960. O contato se deu em 1956, quando havia apenas cinco anos que Augusto estreara em livro, com *O rei menos o reino* (1951). Se considerarmos a data de edição da última coletânea de traduções de cummings feitas por Augusto, 2011, somam-se 55 anos de interação do tradutor com a obra desse poeta específico, não computado o período de trabalho na tradução dos primeiros dez poemas. Tomemos como exemplo o poema “i will be”, do livro *&* (1925), que faz parte das primeiras traduções, isto é, das coligidas em *10 poemas* (1960). Nessa edição de 1960, em *20 poemas* (1979), em *40 poemas* (1986) e na primeira edição de *Poem(a)s*, em 1999, a terceira linha de “i will be” é assim traduzida:

belos;músculo-safunde x p i r a n d o D

Já na segunda e na terceira edição de *Poem(a)s*, de 2011 e 2012, respectivamente, a tradução desse mesmo excerto é:

belos;músculose x p i r a n d o D

A alteração nos parece bastante significativa, sobretudo por tratar-se de um poema de cummings, poeta que atomiza as palavras, o que confere relevância extra a qualquer segmento de vocábulo e até mesmo a qualquer letra singularmente considerada. Mas não destacamos essa alteração para discutir-lhe a importância. Apontamos essa modificação porque ela é um índice da relação que Augusto manteve – e mantém – com a obra de cummings. A primeira versão

²⁹² ETKIND. *Un art en crise*, p. 13. “Un texte poétique est toujours un système de conflits. Définir la spécificité d’un texte revient à décrire les conflits essentiels qui le caractérisent, parmi lesquels il en un qui est le conflit dominant. Une traduction adéquate suppose la reproduction fidèle de chacun dès ensembles conflictuels donnés”. (tradução nossa)

transcrita acima circulou em quatro edições diferentes por cinco décadas, de 1960 a 2011, quando se dá a alteração na segunda edição de *Poem(a)s*, primeira a sair pela Editora Unicamp. Por essa época, Augusto desenvolvia outros projetos. Por exemplo, em 2012 sai *Quase Borges: 20 transpoemas e uma entrevista*; o livro *Outro* é publicado em 2015, mas traz também poemas feitos em 2010 e 2011. O que destacamos é o seguinte: ainda que estivesse envolvido com a produção de outras obras, Augusto retomou uma tradução publicada em 1960 para modificá-la. Pode haver nisso uma boa dose de obsessão ou rigor. Mas que após um intervalo de 50 anos o tradutor tenha retornado à tradução para repará-la – aperfeiçoá-la? – nos mostra também o quanto há, nesse conjunto tradutório, de “identidade subjetiva” entre Augusto e este outro: a obra de cummings e o próprio cummings.

1.3 The Road Not Taken

Two roads diverged in a yellow wood
And sorry I could not travel both

Robert Frost “The road not taken”

Art is two things: a search for a road and a
search for freedom.

Alice Neel

No livro de estreia de Augusto, *O rei menos o reino* (1951), há um poema intitulado “Canto do homem entre paredes”:

As paredes suportam meus pulsos de carne.
As paredes se encaram.
As paredes indagam seus rostos à cal,
E me riem perdido além do labirinto.
A luz sobre a cabeça, os olhos entre os dedos,
O caminho dos pés no caminho nos pés:
Entre o jarro de flores e a mesa perdido.
E as paredes são uivos mais fortes que os meus.
Fui eu quem as fechou? Se fecharam sozinhas?
Sabem que eu sei abri-las. Ignoro que sei.
Ao me sonhar caminho vi que elas e não eu,
Que tenho pés, caminham.
As estantes e os quadros se erguem já como a hera
Mais espessos que a hera.
Algo que a luz chamou poeira e eu ouro, e teias
Chamou e eu chamei rios
Acorda o compromisso entre as portas e a vida.
As paredes não param. Caminham sobre mim.
Sonham que eu hei de abri-las. Ignoro mas sei.²⁹³

A própria compleição do texto sugere, visualmente, a parede que lhe serve de mote. Já o sujeito desse poema, o “homem entre paredes”, é sobretudo um leitor. Mas é também um poeta. É um poeta a quem o título atribui o “Canto”. E é um leitor, que segura as duas bandas de um livro – “as paredes” – aberto à sua vista: “As paredes se encaram”; “A luz sobre a cabeça, os olhos entre os dedos”. E, numa inversão, são essas bandas do livro, “as paredes”, que lhe “suportam” os “pulsos de carne”. Em cada página branca (“cal”) há um texto, um “rosto” que indaga um sentido: “As paredes indagam seus rostos à cal”. Esse poeta-leitor sente-se, de algum modo, desorientado diante de uma tradição poética que se move e se agiganta diante dele: “E me riem perdido além do labirinto” (...) / As paredes não param. Caminham sobre mim”. Nesse

²⁹³ CAMPOS, A. *O rei menos o reino*, p. 33. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 16.

sentido a tradição se apresentaria nos termos de T. S. Eliot, isto é: “a concepção da poesia como um conjunto vívido de toda a poesia já escrita até hoje”.²⁹⁴ “Entre paredes”, o “homem” sabe que escreve numa “sala com pessoas”,²⁹⁵ para retomar uma expressão de John Keats. Ou, ainda nos termos de Eliot,

o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea.²⁹⁶

Reclamar uma tradição, ou inserir-se nela, demanda “um grande esforço”.²⁹⁷ No poema de Augusto, o sujeito poético demonstra essa consciência: “E as paredes são uivos mais fortes que os meus”. No entanto, há também um paralelo entre dois versos – ambos alusivos às mesmas “paredes” – que gera um efeito de ambiguidade: “Sabem que eu sei abri-las. Ignoro que sei. (...) / Sonham que eu hei de abri-las. Ignoro mas sei”. Por paradoxais que sejam as fórmulas compostas entre “ignoro” e “sei”, o resultado é o da autoafirmação. Caberia aqui o que o Lawrence Lipking disse de William Blake ao comentar uma passagem do poema “Milton”:

Um jovem poeta em tal estado não tem hesitações. Ele lê seu trabalho inicial com gratidão, percebendo que o espírito de um mestre – o poeta que ele ainda está por ser – guiou sua mão. Ele adentra o ritual de sua iniciação como um jovem senhor irrompe em sua casa.²⁹⁸

Um “jovem senhor” de “sua casa” diria saber e não ignorar, mas há, no “Canto do homem entre paredes”, alguma hesitação – “perdido além do labirinto”; “uivos mais fortes que os meus”; “Ignoro que sei”. Essa hesitação, contudo, não prevalece sobre a determinação: “Ignoro, mas sei”. Isso adquire ainda mais relevância se considerarmos que esse é o poema mais antigo de Augusto publicado em livro. Na edição original de *O rei menos o reino*, “Canto

²⁹⁴ ELIOT. Tradição e talento individual, p. 42-43. “the conception of poetry as a living whole of all the poetry that has ever been written”. ELIOT. Tradition and the Individual Talent, p. 17.

²⁹⁵ Em carta a Richard Woodhouse, Keats escreveu: “Quando eu estou em uma sala com pessoas, se eu estiver livre de especular sobre as criações de meu próprio cérebro, então não sou eu mesmo que vou para casa comigo; mas a identidade de cada um na sala começa [por isso] a me pressionar, de modo que eu esteja, em muito pouco tempo, a[ni]quilado.” (tradução nossa). “When I am in a room with People if I ever am free from speculating on creations of my own brain, then not myself goes home to myself; but the identity of every one in the room begins to [for so] to press me upon that, I am in a very little time an[ni]hilated”. KEATS. *Letters of John Keats*, p. 158.

²⁹⁶ ELIOT. Tradição e talento individual, p. 39. “the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homero and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order”. ELIOT. Tradition and the Individual Talent, p. 14.

²⁹⁷ ELIOT. Tradição e talento individual, p. 38. “great labor”. ELIOT. Tradition and the Individual Talent, p. 14.

²⁹⁸ LIPKING. *The life of the poet*, p. 48. “A young poet in such a state has no hesitation. He reads his early work with gratitude, perceiving that the spirit of a master – the poet he is yet to be – has guided his hand. He enters the ritual of his initiation as confident as a young lord strides into his home”. (tradução nossa)

do homem entre paredes” vem datado de 23 de abril de 1949. Nas edições da reunião *Viva vaia*, vem com data ainda mais recuada: 23 de março de 1949. Em qualquer das hipóteses, não há outro poema, nos livros de Augusto, que o anteceda cronologicamente.²⁹⁹ Damos destaque a essa informação por parecer-nos notável que, em um momento tão incipiente da carreira do jovem Augusto, um poema já exponha aguda consciência diante da tradição poética e, em certa medida, anuncie um projeto de obra que, afinal, veio a se realizar como um dos mais coerentes da poesia brasileira de nossa época.

The life of the poet: begining and ending poetic careers, do qual citamos há pouco um comentário sobre Blake, é, segundo o próprio autor,

um livro sobre a vida do poeta: vocações poéticas, carreiras poéticas, destinos poéticos. (...) Prestando atenção, cuidadosamente, tanto ao que os poetas dizem sobre seus trabalhos quanto ao que as obras dizem de si mesmas, espera-se chegar a uma compreensão mais clara do modo pelo qual um poema pode constituir a experiência de uma vida.³⁰⁰

Já em um ensaio que publicou em apartado, Lipking detalha que, nos estudos sobre carreiras literárias, a expressão “a obra” (*the work*) “pode se referir igualmente a uma peça individual de escrita ou a todo um *corpus*”.³⁰¹ Não se trata de um método biográfico de estudo. O foco incide em como um poeta se torna o poeta que ele alcança ser, mas isso considerado a partir da “ideia do que significa ser um poeta” herdada por ele.³⁰² A abordagem de Lipking se dá pela leitura de poemas de autores que ele considera “grandes poetas”, que “realizaram grandes carreiras poéticas”,³⁰³ a fim de que esses poemas e as carreiras desses poetas se iluminem respectiva e reciprocamente. Está em pauta, portanto, uma questão de interpretação, mas não apenas como método: também como tema. Citando Hans-Georg Gadamer, o autor explica:

Nos termos de Gadamer, o leitor questiona o texto como se este fosse um “tu” em diálogo com um “eu”; então toda boa leitura traz algo como uma ‘fusão de

²⁹⁹ Antes de integrar o livro *O rei menos o reino* (1951), “Canto do homem entre paredes” foi publicado no quinto número da *Revista Brasileira de Poesia*, publicação do Clube de Poesia, em setembro de 1949. Também nesse volume da revista Augusto publicou o poema “Final”, incluído em *O rei menos o reino* com o título “O vivo” e com indicação da data de 10.maio.1949. Pelos menos dois outros poemas foram publicados anteriormente, mas nunca incluídos em livro: “Fuga” e “Poema do fim”; o primeiro no *Jornal de Notícias*, 27 jun.1948, e ambos na *Revista de Novíssimos*, em jan-fev.1949.

³⁰⁰ LIPKING. *The life of the poet*, ix. “a book about the life of the poet: poetic vocations, poetic careers, poetic destinies. (...). By listening carefully both to what poets say about their works and to what works say about themselves, it hopes to arrive at a clearer understanding of the way that a poem can constitute the experience of a life. (tradução nossa)

³⁰¹ LIPKING. Epilogue: inventing a life – a personal view of literary careers, p. 299. “‘the work’ can refer equally to an individual piece of writing or to a whole corpus”. (tradução nossa)

³⁰² LIPKING. *The life of the poet*, viii. “idea of what means to be a poet”. (tradução nossa)

³⁰³ LIPKING. *The life of the poet*, xi. “great poets by achieving great poetic careers”. (tradução nossa)

horizontes' (Gadamer). A vida do poeta representa, assim, um "tu" mais amplo, que aponta para um horizonte mais adiante.³⁰⁴

Esse é um tipo de abordagem que pode ser especialmente eficaz no caso de um poeta como Augusto: um poeta crítico, que reflete constantemente sobre o próprio trabalho e que redigiu, só ou com seus pares da Poesia Concreta, diversos textos programáticos. Não é ruim, portanto, que o crítico preste atenção ao que um poeta como Augusto diz do próprio trabalho, tanto quanto ao que a obra de Augusto diz de si mesma. Com a cautela, evidentemente, de não simplesmente endossar a leitura do próprio poeta, fartamente exposta em entrevistas, paratextos, etc.

No estudo que realiza, Lipking adota uma divisão, em etapas, da "vida de poeta": "o momento de iniciação ou irrupção (*breakthrough*); o momento de sùmula; o momento de passagem".³⁰⁵ Uma parcela da importância do momento de "iniciação" deve-se ao fato de que o poeta pode, por vezes, antever algo do caráter de seu trabalho a realizar: "Sem dúvida, o mais notável traço singular que as iniciações compartilham é que cada uma termina com a profecia de obras maiores por vir", conclui Lipking e, nesse sentido, cita os exemplos de Dante – cujo *La Vita Nuova* anunciaria a *Divina Comédia* – e de James Joyce – cujo *Ulysses* completaria o *Retrato do artista quando jovem*.³⁰⁶ Isso não significa uma consciência dirigida por parte do poeta que se inicia. A iniciação ou irrupção teria mais o caráter de um início de procura do que de um achado final. Nos termos de Lipking, a iniciação "é o caminho para uma arte mais elevada".³⁰⁷

No poema de Augusto que citamos acima, o sujeito (poético) é já um poeta, mas sonha-se um poeta que venha a ser parte de uma tradição reclamada, isto é, sonha-se um caminho para "as paredes" onde está escrita a poesia que lê: "Ao me sonhar caminho vi que elas e não eu, / Que tenho pés, caminham".³⁰⁸ Por outro lado, demonstra a consciência de que a responsabilidade de "abrir" as "paredes" está no poeta que ele já é:

Algo que a luz chamou poeira e eu ouro, e teias
Chamou e eu chamei rios

³⁰⁴ LIPKING. Epilogue: inventing a life – a personal view of literary careers, p. 299. "In Gadamer's terms, the reader questions the text as if it were a 'Thou', in dialogue with an 'I'; so every good reading brings about a 'fusion of horizons' (Gadamer). The life of the poet thus represents a larger Thou who points to a further horizon". (tradução nossa).

³⁰⁵ LIPKING. *The life of the poet*, ix. "the moment of initiation or breakthrough; the moment of summing up; and the moment of passage". (tradução nossa)

³⁰⁶ LIPKING. *The life of the poet*, 19-20. "Indeed, the most remarkable single trait initiations share is that each ends with a prophecy of greater works to come". (tradução nossa)

³⁰⁷ LIPKING. *The life of the poet*, 20. "is the way to a higher art" (grifo do autor). (tradução nossa)

³⁰⁸ CAMPOS, A. *O rei menos o reino*, p. 33. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 16.

Acorda o compromisso entre as portas e a vida.³⁰⁹

“Algo” – que no poema une arte e vida, pois é o agente do verbo em “Acorda o compromisso” – pode ser o real, que o “homem entre paredes” renomeia – “poeira” como “ouro” e “teias” como “rios”. Mas esse “Algo” também pode ser uma tradição poética esquecida, sob “poeira” e “teias”, e que esse sujeito reclama para si, como “ouro” (valor) e “rios” (fluência). Em qualquer dessas hipóteses, o sujeito poético fica e, simultaneamente, sai dessa “sala com pessoas” (Keats). Fica porque escreve o “Canto” e reclama uma tradição poética; sai para viver uma vida de poeta. Essa possibilidade de leitura pode parecer tendente a exagerar um pouco o teor premonitório do poema. No entanto, se mantivermos o propósito de lê-lo em consonância com a obra de Augusto como um todo, é preciso reconhecer que, tratando-se de um poema escrito em 1949, ele somente pode soar como um vaticínio porque muito se realizou na obra posterior desse poeta. E é preciso lançar mão dessa obra, que é coerente, para que a leitura apresentada também o seja. Analisando um exemplo paradigmático de iniciação, o caso de John Keats, Lipking afirma: “Um poeta atinge o Parnaso pela mesma rota que um violinista chega ao Carnegie Hall: prática, prática”.³¹⁰ A irrupção de Keats, conforme Lipking, teria se dado com o poema “On first Looking into Chapman’s Homer” (“Ao ler, pela primeira vez, o Homero de Chapman”), que compõe um amálgama das experiências de Keats como leitor e culmina com a experiência da leitura de Homero traduzido por George Chapman. Eis esse poema, na tradução de Augusto e no original:

Vi reinos de ouro, vislumbrei na mais obscura
Face da terra impérios com diversa gente
E me acerquei também das ilhas do ocidente
Que aos poetas brindou Apolo com brandura.

Sabia das regiões perdidas na lonjura
Dos tempos, de que outrora Homero foi regente;
Porém seu ar sereno eu o aspirei somente
Ouvindo Chapman, na versão altiva e pura:

Então me vi como quem capta o resplendor
De um novo astro no céu, em solidão tamanha
Como a do audaz Cortez, com olhos de condor,

Ante o Pacífico – seus homens numa estranha
Premonição a entreolhar-se, com temor –
Silente, em Darién, do alto da montanha.

³⁰⁹ CAMPOS, A. *O rei menos o reino*, p. 33. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 16.

³¹⁰ LIPKING. *The life of the poet*, p. 5. “A poet reaches Parnassus by the same route a violinist takes to Carnegie Hall: practice, practice”. (tradução nossa)

Much have I travell'd in the realms of gold,
 And many goodly states and kingdoms seen;
 Round many western islands have I been
 Which bards in fealty to Apollo hold.

Oft of one wide expanse had I been told
 That deep-brow'd Homer ruled as his demesne;
 Yet did I never breathe its pure serene
 Till I heard Chapman speak out loud and bold:

Then felt I like some watcher of the skies
 When a new planet swims into his ken;
 Or like stout Cortez when with eagle eyes

He start'd at the Pacific – and all his men
 Look'd at each other with a wild surmise –
 Silent, upon a peak, in Darien.³¹¹

Como em “Canto do homem entre paredes”, de Augusto, o sujeito nesse poema de Keats é um leitor. A experiência de leitura desse sujeito é exposta em duas etapas. Os seis primeiros versos narram uma vivência intensa de leitura: ele, leitor, acessa “reinos de ouro”, “impérios”, “ilhas”, etc; e conhece inclusive Homero: “Sabia das regiões perdidas na lonjura / Dos tempos, de que outrora Homero foi regente”. Ainda assim, esse saber parece conter em si uma ressalva, como no verso de “Canto do homem entre paredes”: “Ignoro que sei”.³¹² Essa ressalva, em Keats, é dada pelo primeiro termo do sétimo verso – “Porém” (no original, “Yet”) –, e a partir dela o sétimo e o oitavo versos fazem uma inflexão, motivada por uma nova leitura feita pelo sujeito poético: “seu ar sereno eu o aspirei somente / Ouvindo Chapman, na versão altiva e pura”. Essa inflexão é seguida pelos dois tercetos que a detalham: “Então me vi como quem capta o resplendor / De um novo astro no céu (...)”. Aqui o sujeito se mostra, além de leitor, também poeta; e, como no poema de Augusto, poderia concluir: “Ignoro mas sei”. O sujeito poético se sente “como quem capta” (“like some watcher”) e se mostra poeta ao detalhar o que capta, nos dois tercetos. O que esse sujeito capta é o próprio Homero, por via de uma tradução. Capta-o como a um “novo astro no céu” (“a new planet”). No entanto, conforme vimos no item antecedente, o sujeito moderno não se adequa a esse modelo esférico, inteiriço. A modernidade revelou-o incoerente, contraditório. Trata-se de um sujeito “fraturado”, como diagnosticou Costa Lima,³¹³ ou, ainda, de uma subjetividade em desespero (*Fortvivlelse*): um desequilíbrio ou “desproporção”,³¹⁴ de acordo com o que derivamos de Kierkegaard. Keats parece apoiar-se

³¹¹ KEATS. *Byron e Keats: entreversos*, p.164-165.

³¹² CAMPOS, A. *O rei menos o reino*, p. 33. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 16.

³¹³ LIMA. *Mimesis: desafio ao pensamento*, p. 71.

³¹⁴ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 18. “Fortvivlelse er Misforholdet”. (tradução nossa)

na ideia de que “poeta” é alguém que teria uma singularidade, o que o leva a atribuir aquela inteireza a Homero – “um novo astro” (“a new planet”). A singularidade, todavia, é também atribuída ao próprio sujeito poético, pois é ele o observador (“watcher”), é ele quem “capta”, é ele quem tem, como Cortez, “olhos de condor” (“eagle eyes”). Keats, no entanto, não se alinhou à vertente expressional, mais autocentrada, do Romantismo. Em um texto crítico sobre Wallace Stevens, Augusto chega a fazer uma ressalva sobre o poeta inglês:

O que caracteriza a condição do poeta moderno não é tanto a objetividade exteriorizante ou a introspecção lírica, mas a autonomia do discurso poético, permitindo uma descontinuidade experiencial que bloqueia tanto o confessional como o convencional e induz a uma poesia-crítica, neutralizadora do sentimentalismo e da autocomplacência típicos do Romantismo na sua dimensão mais vulgar. É claro que essas vulgaridades inexistem na alta poesia de um Keats ou de um Hoelderlin, mas estes são na verdade, se bem entendidos, precursores transtemporais da modernidade em termos de essencialização da linguagem poética.³¹⁵

De fato, Keats cunhou a expressão *negative capability*, que o alinha mais com a posterior teoria da despersonalização, de T. S. Eliot, do que com o paradigma romântico de uma poesia expressional, centrada nas emoções de um indivíduo. Haveria “capacidade negativa” “quando se é capaz de estar com incertezas, Mistérios, dúvidas, sem nenhuma busca exasperante por fato & razão”.³¹⁶ O objetivo seria o da abertura para uma experiência humana mais ampla, não apenas a individual. Isso se completa com a noção, defendida por Keats, de que a *persona* poética “não tem *self*”. E de que: “Um poeta é a mais antipoética de todas as coisas existentes; porque ele não tem identidade, – ele está continuamente conformando – e preenchendo algum outro corpo – o sol, a lua, o mar e homens e mulheres (...)”.³¹⁷ Essa definição, dada por Keats, aproxima o poeta do sujeito moderno, em constante devir, mais do que da concepção de um sujeito pleno, solar. Isso talvez justifique que Augusto, um poeta vanguardista de feição construtiva, veja em Keats um precursor da “essencialização da linguagem poética”. E Keats figura entre os traduzidos por Augusto desde 1950, quando sai, no Suplemento Literário do *Jornal de São Paulo*, a tradução de “Ode para uma urna grega”.

O posicionamento de Keats não sugere ausência de subjetividade na poesia, mas a indefinição da fronteira entre objetividade e subjetividade. No caso da poesia de Eliot, que via

³¹⁵ CAMPOS, A. Wallace Stevens: a era e a idade, p. 255. Esse artigo foi originalmente publicado no caderno “Mais!” do jornal *Folha de S. Paulo*, em 03.ago.1997.

³¹⁶ KEATS. *Letters of John Keats*, p. 43. “when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason”. (tradução nossa)

³¹⁷ KEATS. *Letters of John Keats*, p. 157. “A poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity – he is continually in for – and filling some other Body – The Sun, the Moon, the Sea, and Men and Women (...)”. (tradução nossa). Uma nota do editor assinala que onde constam os termos “in for” Keats possivelmente pretendeu escrever “informing”, opção que adotamos.

no poeta “não uma ‘personalidade’ a ser expressa”,³¹⁸ também seria mais exato falar em uma subjetividade instável do que em exclusão da subjetividade. Sobre a plaquete *Pruffock and Other Observations*, de Eliot, Peter Nicholls escreveu que “o uso, por Eliot, do pastiche e da alusão trabalha para criar uma voz poética curiosamente vazia, para a qual a ironia é um constante lembrete da instabilidade do *self*, para não dizer intermitência”.³¹⁹

Se pensarmos na “iniciação” (“initiation”) ou “irrupção” (“breakthrough”) de Augusto – para utilizar os termos de Lipking – é inevitável relacioná-la a Ezra Pound. A excepcionalidade de Pound interessou, desde muito cedo, a Augusto e seus pares: “Por volta de 1949, Décio Pignatari, Haroldo de Campos e eu começamos a nos dedicar ao estudo da poesia e da crítica poundianas”.³²⁰ O nome de Pound parece carregar algo da obstinação que comumente se atribui a esse poeta. Para os que se relacionaram diretamente com ele, a generosidade com que buscava ajudar os amigos conjugava-se com a insistência em determinados ditames ou demandas. É conhecido o papel de Pound na elaboração final de “The Waste Land”, de Eliot, cuja estrutura, “é em larga medida o resultado dos cortes severos de Pound”.³²¹ Lipking cita o caso de Yeats como o de um poeta que se esforçou para iniciar-se – ou renovar-se – já distante dos anos de juventude. Nesse intuito, teriam tido grande importância os debates que travava com Pound: Yeats não poderia “negar que as críticas de Pound o haviam frequentemente deixado tímido e desconcertado sobre sua arte”. E, ao comentar o poema “Ego Dominus Tuus”, conclui que Yeats teria assimilado “[o] clamor de Pound por uma poesia mais dura, mais fria”.³²² e. e. cummings também seria um bom exemplo de uma relação densa com Pound. Respeitavam-se mutuamente, correspondiam-se com certa frequência e também conviveram em algumas ocasiões. Em uma carta enviada de Paris à sua mãe, cummings escreveu: “Como você deve saber, eu tenho sido um admirador da poesia de Pound por alguns anos: pessoalmente, ele às vezes me mostra um complexo paternal”.³²³ Na correspondência entre ambos, Pound costumava insistir para que cummings abrangesse, em sua poesia, questões

³¹⁸ ELIOT. Tradição e talento individual, p. 45. “not a ‘personality’ to express”. ELIOT. Tradition and the Individual Talent, p. 20.

³¹⁹ NICHOLLS. *Modernisms*, p. 178. “Eliot’s use of allusion and pastiche works to create a curiously empty poetic voice for which irony is a constant reminder of the self’s instability, not to say intermittence”. (tradução nossa)

³²⁰ CAMPOS, A. Pound made (new) in Brazil, p. 101.

³²¹ PERLOFF. Avant-garde Eliot. Disponível em < https://www.writing.upenn.edu/epc/authors/perloff/21/21_eliot.pdf >. Acesso em 13 abr.2022. “is largely the product of Pound’s severe cuts”. (tradução nossa)

³²² LIPKING. *The life of the poet*, p. 53. “Nor could Yeats deny that Pound’s criticism had often left him timid and abashed about his art”; “Pound’s cry for a harder, colder poetry”. (tradução nossa)

³²³ CUMMINGS. *Selected Letters of E. E. Cummings*, p. 104. “As you may know, I have for some years been an admirer of Pound’s poetry: personally, he sometimes gives me a FatherComplex”. (tradução nossa)

políticas e macroeconômicas.³²⁴ Essas sugestões, entretanto, não eram acatadas pelo poeta nove anos mais jovem. Quando Pound recebe de cummings a edição de *Collected Poems*, no princípio de 1938, responde com um tom jocoso e negativamente paternal. Faz elogios, mas conclui: “se você tivesse ouvido o papai você não teria escrito uma poesia melhor / mas parte de sua poesia teria sido mais bem escrita”.³²⁵ Essa *persona* “paternal”, generosa e firme, foi sintetizada por Haroldo no texto em que narra a visita que fez a Pound, em Rapallo, no ano de 1959:

Ali estava o empresário altruísta, que patrocinou Eliot, Joyce e Hemingway, nos famosos “twenties” da “Lost Generation”. Mas ali estava sobretudo, para mim, o poeta, “il miglior fabbro”, o mestre de Eliot, o renovador do último Yeats, aquele cuja influência está presente em e. e. cummings e William Carlos Williams, e direta ou indiretamente nos jovens de mais talento das gerações recentes da poesia americana.³²⁶

No caso de Augusto, Pound foi um modelo mais distante, se compararmos à relação que este teve com os poetas citados por Haroldo. O contato direto entre ambos – Augusto e Pound – limitou-se à correspondência de Pound com o grupo *Noigandres*. Ainda assim, é correto afirmar que a presença de Pound, por via de sua obra e de sua própria imagem pública, foi intensamente marcante nos ideais do poeta brasileiro. Um dos focos da admiração de Augusto por Pound foi a obstinação, o rigor. Daí Augusto lançar mão de referências ao estoicismo ao escrever sobre Pound e ao homenageá-lo.³²⁷ No entanto, a poesia de Augusto – como se vê nos exemplos que trouxemos no item antecedente –, não comporta um sujeito tão dominante. Tampouco há, nessa poética, uma crença na estabilidade do “eu”. Pelo contrário, não é raro que se leia, em Augusto, algo como um lamento pela impossibilidade do controle ou do autocontrole mais intenso:

Por isso minha voz esconde outra
Que em suas dobras desenvolve outra
Onde em forma de som perdeu-se o Canto
Que eu sei aonde mas não ouço ouvir.³²⁸

³²⁴ Barry Ahearn, organizador da correspondência entre Pound e cummings, destaca, na introdução do volume, essa questão. Ver AHEARN. Introduction, p. 2-8. Além dessa questão temática, Ahearn também destaca que “[o] dinâmico, enérgico Pound parece ter atemorizado e intimidado Cummings”; “The dynamic, energetic Pound seems to have awed and intimidated Cummings”. AHEARN. Introduction, p. 2. (tradução nossa).

³²⁵ POUND, CUMMINGS. *Pound / Cummings*, p. 125. “ef you hadda listened to papa you wd NOT have written better poetry / BUT some of youh poetry would have been BETTER WRITTEN”. (tradução nossa)

³²⁶ CAMPOS, H. Ezra Pound: i punti luminosi, p. 244.

³²⁷ Ver CAMPOS, A. Ezra Pound: *nec spe nec metu*. E também o poema “desplacebo” em: CAMPOS, A. *Não*, p. 16-17.

³²⁸ CAMPOS, A. *O rei menos o reino*, p. 13. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 9.

Nessa estrofe de “O rei menos o reino”, poema que julgamos de inspiração kierkegaardiana, a impossibilidade do autocontrole – do controle da própria voz – resulta em nada menos que a perda do próprio “Canto”. Como pontua Kierkegaard, “o grau de consciência potencializa o desespero”.³²⁹ Da consciência advém a angústia pela impossibilidade do controle total e pela incerteza do controle possível, numa equação em que o desespero parece avocar uma soberania de ação que o sujeito almejava para si:

ANGÚSTIA: eis a flor marcada a ferro
Que um vento solitário, o DESESPERO,
Incrustou numa pedra nua, o TÉDIO

(...)

Um vento sem pousada trabalhou-a,
Recortou com mais calma suas linhas
E desdobrou esta ferida: ANGÚSTIA.³³⁰

Ad Augustum per Angusta, publicado na *Noigandres 1*, retoma a figura do rei e remete a um verso de “Canto do homem entre paredes”:

E se ao espelho digo:
_ Quem sabe onde é o rei?
_ Amigo, amigo, amigo,
Ignoro e não sei.³³¹

Aqui o sujeito poético já não se reconhece, no “espelho”, sequer como o soberano precário, rei sem reino. Como reflete Lipking, “ser iniciado confere um fardo assim como um privilégio”.³³²

É necessário observar, contudo, que a relevância de Pound para Augusto extrapola um possível momento de “iniciação” ou “irrupção”. Seria válido associar a figura de Pound ao processo, mais amplo, de “formação” do poeta Augusto de Campos. E não seria equivocado trazer à nossa reflexão o conceito de *Bildung*. Esse conceito não é restrito, obviamente, ao Romantismo, mas os românticos costumam ser frequentemente associados à noção de *Bildung* – que pode ser tida como um dos paradigmas românticos, ainda que os extrapole. Como pontua Reinhart Koselleck, “*Bildung* é um metaconceito que constantemente se adapta às condições empíricas de sua própria possibilidade”.³³³ Apesar de não ser incomum que Augusto faça

³²⁹ KIERKEGAARD. *Sydommen til Døden*, p. 57. “Bevidsthedens Grad potentserer Fortvivlelsen”. (tradução nossa)

³³⁰ CAMPOS, A. *O rei menos o reino*, p. 21. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 13.

³³¹ CAMPOS, A. *Ad Augustum per Angusta*, p. 12. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 47.

³³² LIPKING. *The life of the poet*, p. 32. “To be initiated confers a burden as wells as a privilege”. (tradução nossa)

³³³ KOSELLECK. *On the antropological and Semantic Structure of Bildung*, p. 184. “*Bildung* is a metaconcept that constantly adapts to the empirical conditions of its own possibility”. (tradução nossa)

ressalvas aos paradigmas românticos, o processo de autocultivo é bastante nítido em sua trajetória. E até mesmo o pensamento de Kierkegaard, crítico arguto das teorias românticas e do próprio conceito de *Bildung*, comporta uma certa ideia de formação, embora rejeite, sim, a expectativa de um resultado final estável, como já ressalvamos anteriormente.

Sem perder de vista que o termo *Bildung* remete a um “espectro de definição multifacetado”,³³⁴ é possível associá-lo a duas outras categorias que repetidamente empregamos para tratar de Pound: *paideuma* e estoicismo. Ao traçar quase uma genealogia do conceito, em *The German Tradition of Self-cultivation: ‘Bildung’ from Humboldt to Thomas Mann*, W. H. Bruford considera que, para Wilhelm von Humboldt, “*Bildung* significava [...] a poda de seu jardim mental e emocional, a *cultura animi* de Cícero em seu sentido original, o sentido grego de *paideia*, como compreendido na era helenística”.³³⁵ Não pretendemos, evidentemente, equiparar *paideia* e *paideuma*. No entanto, a face didática do campo semântico de *paideuma* pode, sim, ser relacionada à noção de *paideia*, já que esse teor didático remete a “educação” e “formação” – o processo de formação de uma criança (*paîs*) – conforme abordamos no item inicial desta tese. E *paideia*, como formação do homem grego, inclui a noção de educação como “o sentido de todo o esforço humano”.³³⁶

Bruford destaca, repetidamente, a importância do estoicismo para Humboldt: “Eu comecei da pura essência do estoicismo, querer por causa do querer”.³³⁷ Desse modo, o autocultivo (*self-cultivation*) de Humboldt se nortearia, sobretudo, pelo objetivo do “mais estrito autocontrole”.³³⁸ Nos escritos de Humboldt, Bruford aponta uma “determinação autoconfessa de manter as emoções sobre estrito controle”.³³⁹ No entanto, como Bruford também destaca, os biógrafos enfatizariam que “o caráter de Humboldt não era de perto tão harmonioso por natureza como pode parecer em seus escritos”.³⁴⁰ De fato, como vimos em Kierkegaard, a ataraxia pode avizinhar-se do fabuloso. Contudo, é necessário destacar que, nos próprios contextos em que continuamente se reelaborou o metaconceito de *Bildung*, os atores

³³⁴ KOSELLECK. On the antropological and Semantic Structure of *Bildung*, p. 179. “multifaceted range of definition”. (tradução nossa)

³³⁵ BRUFORD. *The German Tradition of Self-Cultivation*, p. 14. “*Bildung* meant (...) the weeding of his mental and emotional garden, the Ciceronian ‘*cultura animi*’ in its original sense, that of the Greek ‘*paideia*’ as it was understood in the Hellenistic age”. (tradução nossa)

³³⁶ JAEGER. *Paideia*, p. 5.

³³⁷ HUMBOLDT *apud* BRUFORD. *The German Tradition of Self-Cultivation*, p. 1. “I started from the pure essence of Stoicism, to will for the sake of willing”. (tradução nossa)

³³⁸ BRUFORD. *The German Tradition of Self-Cultivation*, p. 2. “strictest self-control”. (tradução nossa)

³³⁹ BRUFORD. *The German Tradition of Self-Cultivation*, p. 11. “self-confessed determination to keep his emotions under strict control”. (tradução nossa)

³⁴⁰ BRUFORD. *The German Tradition of Self-Cultivation*, p. 10. “Humboldt’s character was not nearly as harmonious by nature as it might seem from his writings”. (tradução nossa)

desse processo defenderam pontos de vista diversos e, com isso, operaram mudanças naquele “espectro de definição multifacetado”, como se o metaconceito incorporasse as contradições dos que refletiam sobre ele: “havia um Humboldt real, capaz de sentimento profundo e duradouro, mas, como Goethe bem entenderia, ele era ‘um homem com suas contradições’”.³⁴¹ Goethe, que rejeitou o romantismo mais extremo, bem como o ideal de totalidade defendido por Schiller, teria compreendido o que podia haver de meramente ideal nos objetivos do autocultivo. Ao escrever *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, Goethe teria “mostrado Wilhelm cultivando a si mesmo apenas na medida permitida por suas capacidades e potencialidades limitadas”.³⁴² E poderíamos acrescentar que essa medida é dada pelas contradições, arestas, fraturas (Costa Lima), dúvidas e desespero (Kierkegaard) do sujeito moderno.

Vale acrescentar também, tomando de empréstimo os termos de Koselleck, “que *Bildung* é atribuível a aptidões naturais, mas acima de tudo representa uma realização [*achievement*] individual alcançável apenas através da autorreflexão”.³⁴³ E “autorreflexão” parece ser um termo preciso para abordar Augusto se quisermos destacar seu processo de formação, de autocultivo, e sua “vida de poeta”, para retomar a expressão de Lipking. Conforme já pontuamos, Augusto é um dos poetas brasileiros que mais refletem sobre a própria obra – inclusive sobre a obra tradutória. Há um vasto conjunto de prefácios, ensaios, textos críticos, e também de entrevistas, em que o poeta analisa e enfatiza aspectos de sua produção.

Na juventude de Augusto, o hábito da autorreflexão – e da autocrítica – parece estreitamente ligado à sua relação com Décio e Haroldo. Desde o final de 1948 – ano em que Augusto publicou pela primeira vez um poema (“Fuga”) em jornal – os três se reuniam com frequência. Nas palavras de Haroldo: “Nós, jovens poetas, fazíamos reuniões semanais, trocávamos informações, líamos tudo o que tinha que ser lido”.³⁴⁴ Nesse “tudo o que tinha que ser lido” houve uma ampliação para incluir poetas de língua inglesa, já que, no contexto de então, predominava a cultura do francês: “Começamos a ler Eliot, Pound, Dylan Thomas, como havíamos feito com Mallarmé, Lautréamont e Saint-John Perse”.³⁴⁵ Essa rotina de leituras

³⁴¹ BRUFORD. *The German Tradition of Self-Cultivation*, p. 11. “there was a real Humboldt capable of deep and lasting feeling, but, as Goethe would well understand, he was ‘a man with his contradictions’”. (tradução nossa)

³⁴² MAY *apud* BRUFORD. *The German Tradition of Self-Cultivation*, p. 57. “shown Wilhelm as cultivating himself only in the measure permitted by his limited capacities and potentialities”. (tradução nossa)

³⁴³ KOSELLECK. *On the anthropological and Semantic Structure of Bildung*, p. 174. “that *Bildung* is attributable to natural aptitudes, but above all that it represents an individual achievement only attainable through self-reflection”. (tradução nossa)

³⁴⁴ CAMPOS, A. *et al.* Um lance de poesia: entrevista a Claudiney Ferreira e Jorge Vasconcellos, p. 318.

³⁴⁵ CAMPOS, A. Entrevista a Hans Ulrich Obrist, p. 13.

conjuntas tinha, dentre outras, a função a que Haroldo se refere como “crítica interna”: “Estávamos testando ideias, discutindo coisas teóricas e discutindo a nossa poesia em termos de uma crítica interna”.³⁴⁶ Nesse quadro que delineamos agora, há pelo menos dois fatores que Lipking destaca como vitais na carreira de um poeta. O primeiro é a leitura: “Parte da resposta à questão sobre como ‘O Homero de Chapman’ aconteceu parece ser que Keats havia se tornado um leitor melhor”.³⁴⁷ O segundo é a associação com os pares. Ao comentar a importância de Virgílio e de Guido Cavacanti para Dante, Lipking afirma: “Um poeta não atinge tais alturas sem o apoio de amigos”.³⁴⁸

A leitura aparece também como vital em “Canto do homem entre paredes”, poema que transcrevemos e comentamos acima, no qual são as “paredes” – as partes do livro aberto – que sustentam os “pulsos de carne” do leitor, sujeito do poema. Chegamos a observar que esse é o poema mais antigo de Augusto publicado em livro, e que foi finalizado no início de 1949. Todo o livro *O rei menos o reino* foi, portanto, escrito, ou pelo menos concluído, já na vigência daquela “rosa d’amigos”, para recordar o título de um poema de Décio, que aparece nomeadamente no livro de Augusto, em “Diálogo a dois”: “A Angústia, Pignatari, Oleiro de Ouro”.³⁴⁹ Naquela “rosa d’amigos” – Décio, Haroldo e Augusto – havia uma “crítica interna” (Haroldo), leituras conjuntas, autocrítica e autorreflexão.

Seria válido observar que *O rei menos o reino* é um livro de estreia que opera também a irrupção – *breakthrough*, como nomeia Lipking – de Augusto como poeta. Há poetas cujos primeiros trabalhos se mostram imaturos, sobretudo se comparados à respectiva obra subsequente. Não é o caso de Augusto. Uma comparação entre *O rei menos o reino* e os livros que o sucederam poderia realçar, por exemplo, onde há emprego nítido do experimentalismo ou a adoção da postura vanguardista, mas não há uma assimetria que possa deslocar a consolidação de Augusto de Campos “*como poeta*”³⁵⁰ para algum momento posterior ao próprio livro de estreia. Há, como destaca Sterzi, a passagem, de determinados processos, “do nível temático ao nível formal”,³⁵¹ o que também reforça a coerência da obra de Augusto.

³⁴⁶ CAMPOS, A. *et al.* Um lance de poesia: entrevista a Claudiney Ferreira e Jorge Vasconcellos, p. 329.

³⁴⁷ LIPKING. *The life of the poet*, p. 7. “Part of the answer to the question of how ‘Chapman’s Homer’ happened seems to be that Keats had become a better reader”. (tradução nossa)

³⁴⁸ LIPKING. *The life of the poet*, p. 27. “A poet does not reach such heights without the aid of friends”. (tradução nossa)

³⁴⁹ CAMPOS, A. *O rei menos o reino*, p. 39. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 29.

³⁵⁰ LIPKING. *The life of the poet*, viii. “*as a poet*” (grifos do autor). (tradução nossa)

³⁵¹ STERZI. *Todos os sons, sem som*, p. 106.

Quando se publica *O rei menos o reino*, em 1951, além da convivência e das discussões em grupo, Décio, Haroldo e Augusto já haviam também compartilhado a experiência de integrar e de romper com o Clube de Poesia, um ambiente diretamente ligado à chamada Geração de 45. Haroldo e Décio publicaram seus primeiros livros – *Auto do possesso* e *Carrossel*, ambos de 1950 – com edição do Clube de Poesia. A estreia de Augusto, no entanto, deu-se posteriormente à ruptura com a agremiação:

Éramos os três associados do Clube de Poesia, então dirigido por Cassiano Ricardo e dominado pela Geração de 45, mas frequentado por praticamente todos os poetas válidos de São Paulo (...). Quando a direção do Clube passou para Menotti del Picchia, achamos que era a gota d'água e rompemos. Isso foi em 50. Meu livro, que se tivéssemos permanecido no Clube certamente seria editado por ele, ficou prejudicado e só veio a sair em 51, financiado às nossas custas.³⁵²

Com a criação do grupo *Noigandres*, o próprio ato de publicar passa a ser coletivo para os três poetas. E não seria excessivo afirmar que o próprio processo de criação poética de cada um deles se beneficiou dessa relação estreita. Em entrevista, Décio e Augusto recordam:

Décio: A verdade é a seguinte: desde o momento em que nos conhecemos, em outubro de 48, até dezembro de 56, quando lançamos a poesia concreta, foram oito anos de preparação, apenas antecipados, muito isoladamente, pelos poemas em cores do Augusto, em 53...

Augusto: Que já eram fruto de todo nosso debate, nossa conversa...³⁵³

Nesse período, Pound foi muito mais do que uma das leituras conjuntas dos jovens poetas: “sua presença como espírito tutelar para a comunidade de vanguarda do concretismo brasileiro dificilmente poderia ter sido mais acentuada”, pondera Marjorie Perloff.³⁵⁴ Pound foi uma fonte de parâmetros, de critérios balizadores da poética que buscavam conformar. Nas palavras de Augusto:

Resumindo, acho que se poderia dizer o seguinte: nós, a partir desse quadro, digamos assim, de filtragem do Pound – os inventores, os mestres e os diluidores, além de categorias menores –, tomamos o partido da invenção, e foi através dessa perspectiva que o nosso grupo foi constituído.³⁵⁵

O próprio nome do grupo, *Noigandres*, implicava quase em estampar o nome de Pound na capa da revista-livro homônima que nasce em 1952. O termo é de uma canção de Arnaut

³⁵² CAMPOS, A. Além do limite do verso: entrevista a José Carlos Prioste, p. 13-14.

³⁵³ CAMPOS, A. *et al.* Um lance de poesia: entrevista a Claudiney Ferreira e Jorge Vasconcellos, p. 329.

³⁵⁴ PERLOFF. “Aumentando a temperatura referencial”: reverberações poundianas na poesia concreta brasileira, p. 244. “his presence as tutelary spirit for the avant-garde community of Brazilian concretism could hardly have been more pronounced”. PERLOFF. “Raising the referential temperature”: poundian reverberations in Brazilian concrete poetry”. Disponível em < <https://www.jstor.org/stable/43908403>> Acesso em 14 abr.2022.

³⁵⁵ CAMPOS, A. *et al.* Um lance de poesia: entrevista a Claudiney Ferreira e Jorge Vasconcellos, p. 331-332.

Daniel, mas é pela anedota do Canto XX, de Pound, que se incorpora ao repertório e à própria imagem que o grupo fabricou para si:

É uma bela história. Tínhamos encontrado no Canto XX a “anedota exemplar” sobre o encontro em Freiburg, no ano de 1911, de Pound com Emil Lévy, o grande lexicógrafo e autor de um dos dicionários mais completos do provençal antigo, o occitano. Pound levava com ele um presente precioso: cópias de manuscritos de duas canções de Arnaut Daniel, o famoso poeta e trovador provençal (...). E Pound perguntou então: “What do they mean by *noigandres*?” [O que querem dizer com *noigandres*?] (...) O trovador Arnaut Daniel, que Dante tinha considerado “il miglior fabbro del parlar materno”, era para Pound o protótipo do poeta “inventor” (...).³⁵⁶

Os dois primeiros números de *Noigandres*, de 1952 e 1955, trazem como epígrafe dois versos do Canto XX, de Pound: “Noigandres, eh, noigandres / Now what the DEFFIL can that mean!”. Exemplares foram enviados a Pound, que se correspondeu com o grupo entre 1953 e 1959, escrevendo aos jovens poetas um total de quinze cartas. Apenas uma pequena parcela dessas cartas foi publicada e reproduzida nas edições da poesia de Pound realizadas pelo grupo. Os poetas de *Noigandres* também fizeram alusões pontuais a essa correspondência em textos críticos e entrevistas. Há uma carta de 27 de novembro de 1953 cujo fragmento inicial parece ter sido muito caro a Pignatari e aos irmãos Campos: “Brilhantes Brasileiros, bradando aos bastardos / no mais prohundo hundo das prohundas (...)”.³⁵⁷ Contudo, não é possível depreender com exatidão – dessas referências e da parcela das cartas que foi publicada – qual foi o julgamento de Pound a respeito da poesia que lhe chegou nos exemplares daquela revista-livro com título tão emblemático. Augusto usualmente fala em entusiasmo da parte de Pound.³⁵⁸ Entusiasmo que, de fato, parece ter havido. No entanto, numa entrevista dada conjuntamente por Augusto, Haroldo e Décio – da qual já transcrevemos alguns excertos –, há um relato a três vozes que ilumina um pouco mais a reação de Pound à poesia do grupo:

Décio: (...) O próprio Pound, que tanto nos apoiou, não quis saber da poesia concreta. Quando a gente disse “a resposta é esta”, ele não reconheceu...

Haroldo: Não, o caso não foi bem esse, eu conheço bem o problema...

Décio: ... o que nos dá satisfação, porque o objeto, o produto que resultou e que aparentemente deveria agradá-lo, deixou-o perplexo. Ele não reconheceu...

Augusto: Não, ele simplesmente disse o seguinte...

Décio: Tanto melhor, é mais autêntico ainda...

³⁵⁶ CAMPOS, A. Entrevista a Hans Ulrich Obrist, p. 16.

³⁵⁷ POUND *apud* CAMPOS, H. Cartas de Ezra Pound ao grupo Noigandres, p. 232-233. “Bright BRazilians, blasting at bastards no mais prohundo hundo das prohundas (...)”.

³⁵⁸ Ver, por exemplo: CAMPOS, A. Entrevista a Hans Ulrich Obrist, p. 15.

Augusto: Mas não foi exatamente o que você está dizendo. Ele disse simplesmente, numa carta que nos escreveu, que não via sentido em mais experiências. E o Pound, àquela altura, estava ainda... [...]. O Pound, àquela altura, só via política. Então uma poesia de experimentos com a linguagem, em que ele não via – mesmo porque teria dificuldades para discernir, digamos assim, a semântica política numa língua que desconhecia – o aspecto da visualidade, experimentos com palavras, cores. Não era algo que o interessasse especialmente, ao contrário do Cummings, por exemplo, que se interessou muito...

[...]

Augusto: Só para concluir: o Cummings, por exemplo, se interessou muito, a ponto de acusar o recebimento da *Noigandres 2*, onde já apareciam os poemas em cores, e da *Noigandres 1*. Foi através dele que o Octavio Paz veio a tomar conhecimento do nosso trabalho.

Haroldo: Mas eu tenho informações que vocês não conhecem, porque não tiveram os contatos que eu tive, nos Estados Unidos, com estudiosos que frequentaram Pound, que o visitaram. O que o Pound não aceitou na poesia concreta foi a fase geométrica, minimalista, que não correspondia ao estágio de preocupação dele. Ele estava fazendo um poema que era, pode-se dizer, uma espécie de nova épica, um largo poema, um poema monumental.

(...)

Quer dizer, a recepção do Pound em relação à poesia concreta é matizada. Quando nós mandamos a *Noigandres 1* e, depois, a *Noigandres 2*, (...) o Pound ficou tão interessado a ponto de convocar essa especialista em literatura brasileira³⁵⁹ para ajudá-lo a entender tudo aquilo.

(...) Agora, posteriormente, quando ele recebe a *Noigandres 4*, que corresponde à fase geométrica da poesia concreta, aí sua recepção já é mais fria, porque aquelas estruturas elementares, digamos assim, minimalistas, ao Pound, naquela altura monumentalista e engajado no seu projeto épico, não podiam interessar.³⁶⁰

Das observações que fazem os poetas, é possível ler o consenso de que Pound, no momento em que se corresponde com o grupo, já não teria a disposição necessária à compreensão da poesia experimental que praticavam. Chama também nossa atenção a ressalva de Augusto, no sentido de que, à época, Pound “só via política”. A temática política parece ter sido um ponto de tensão entre Pound e cummings; Barry Ahearn, organizador da correspondência entre ambos, dá notícia de certa insistência, por parte de Pound, para que cummings desse maior acolhida a questões políticas. Segundo Ahearn, Pound viria a demonstrar maior interesse pela prosa de cummings – na qual questões políticas e ideológicas estavam mais presentes – do que pelos “poemas que estavam dando a Cummings uma reputação como um experimentador radical, ousado com a língua inglesa”.³⁶¹ Cummings não

³⁵⁹ Haroldo se refere a Margaret Bates, então professora da Universidade de Washington, que foi amiga de Mary Rachewiltz, filha de Pound, e também da poeta brasileira Cecília Meireles.

³⁶⁰ CAMPOS, A. *et al.* Um lance de poesia: entrevista a Claudiney Ferreira e Jorge Vasconcellos, p. 339-341.

³⁶¹ AHEARN. Introduction, p. 3. “poems that were making Cummings a reputation as a radical, daring with the English language”. (tradução nossa)

correspondeu aos apelos de Pound naquele sentido, o que não impediu a relação de amizade e respeito entre eles. E isso tampouco quer dizer que Pound não tenha exercido influência sobre a poesia de cummings. Segundo o biógrafo Richard S. Kennedy, o poema “The Return”, de Pound, “causou uma profunda impressão”³⁶² em cummings. E essa “profunda impressão” teria se dado sobretudo pelo arranjo do poema na página: “o poema inaudível – o poema visual, o poema não para os ouvidos mas para o olho – me comoveu mais”.³⁶³ O mesmo biógrafo relata que cummings chegou a realizar cortes drásticos em alguns poemas, “tentando seguir as injunções de Pound contra palavras supérfluas”.³⁶⁴

De modo similar, seria possível concluir que eventuais diferenças de interesses ou objetivos não diminuem a importância de Pound para a formação de Augusto ou mesmo para o grupo *Noigandres*. Augusto pontua que “[a] poesia concreta brasileira deveu muito a Pound, menos como influência poética direta (...) do que como instigação crítica e ético-estética”.³⁶⁵ No caso específico de Augusto, é evidente que essa “instigação crítica e ético-estética” nutriu também sua atividade tradutória, já que Pound foi seu exemplo máximo de tradutor. E se quisermos retomar a nomenclatura proposta por Lipking e apontar um momento de “irrupção” (*breakthrough*) do tradutor Augusto de Campos, parece-nos que esse momento envolveria Pound e cummings; e se daria em 1960. É nesse ano que saem, pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, as edições de *Cantares*, de Ezra Pound, e de *10 poemas*, de e. e. cummings. *Cantares* foi um projeto coletivo, com “tradução conjunta”³⁶⁶ de Augusto, Haroldo e Décio. Augusto já publicava traduções, em jornais, desde 1949; e já traduzia Ezra Pound pelo menos desde 1950, quando publicou no *Jornal de São Paulo*, em 10 de setembro, a tradução do poema “Taking Leave of a Friend” (“Dando adeus a um amigo”), do livro *Cathay*.³⁶⁷ A tradução dos *10 poemas* de cummings, por outro lado, era uma espécie de “projeto solo” de Augusto. Conforme vimos no item inicial deste capítulo, quando Augusto escreve a cummings, em 1956, os dez poemas dessa edição já estavam traduzidos. Era necessária a autorização de cummings, o que gerou um diálogo de mais de três anos. Além disso, o nome de cummings esteve presente nas discussões que deram corpo ao movimento da Poesia

³⁶² KENNEDY. *Dreams in the mirror*, p. 106. “it had made a profound impression”. (tradução nossa)

³⁶³ CUMMINGS *apud* KENNEDY. *Dreams in the mirror*, p. 106. “the inaudible poem – the visual poem, the poem for not ears but eye – moved me more”. (tradução nossa)

³⁶⁴ KENNEDY. *Dreams in the mirror*, p. 122. “trying to follow Pound’s injunctions against superfluous words”. (tradução nossa)

³⁶⁵ CAMPOS, A. Pound made (new) in Brazil, p. 102.

³⁶⁶ É esse o termo que aparece no verso da folha de rosto de *Cantares*.

³⁶⁷ Em 2020 foi publicado o volume *Extrapound* (Selo Demônio Negro), com traduções feitas por Augusto da obra de Pound.

Concreta; a poesia de cummings foi um parâmetro nos diálogos entre Augusto e Décio que culminaram na própria denominação “poesia concreta” e, por fim, traduzir cummings era traduzir um nome do *paideuma* concretista. Portanto, Pound e cummings estiveram presentes na trajetória do poeta Augusto de Campos por toda a década que antecedeu a simultânea publicação de *Cantares* e de *10 poemas*, em 1960. Indissociáveis da formação do poeta, Pound e cummings são também a base de irrupção do tradutor Augusto de Campos.

A edição de *Cantares* é bilíngue e traz dezessete dos *Cantos* de Pound, sendo quatorze em tradução completa e mais três traduções de fragmentos; inclui ainda uma introdução e dois conjuntos de notas finais, feitos por Haroldo. Os três são redigidos sem uma única letra maiúscula – o que não deixa de remeter a cummings. Um dos conjuntos de notas finais, “tradução tradição”, inicia-se assim: “traduzir **e. p.** é vincular-se a uma tradição”.³⁶⁸ Isso nos remete, uma vez mais, ao poema “Canto do homem entre paredes”, de Augusto, no qual o sujeito – leitor e poeta – quer reclamar uma tradição poética – no poema, “as paredes”, que o sujeito intenta abrir. Mas esse mesmo sujeito quer ser um caminho que veicule essa tradição: “Ao me sonhar caminho vi que elas e não eu, / Que tenho pés, caminham. / (...) As paredes não param. Caminham sobre mim”.³⁶⁹ Desse modo, se inicialmente lemos esse sujeito como um amálgama de poeta e leitor, poderíamos agora, a partir da afirmação de Haroldo, sobrepor a essa dupla função também a de tradutor. Essa sobreposição extrapola o texto de “Canto do homem entre paredes”, mas é possível que esse poema nos dê o impulso para recordar a tradução como uma especial modalidade de leitura.³⁷⁰ Há um poema de João Cabral, “A Augusto de Campos”, composto para dedicar o livro *Agrestes* (1985) a Augusto, cuja estrofe final diz o seguinte:

Por que é então que este livro
tão longamente é enviado
a quem faz uma poesia
de distinta liga de aço?
Envio-o ao leitor contra,
envio-o ao leitor malgrado
e intolerante, o que Pound
diz de todos o mais grato;
àquele que me sabendo
não poder ser de seu lado,

³⁶⁸ CAMPOS, H. Tradução tradição, p. 150. Esse texto é incluído na edição posterior, e mais ampla, *Poesia: POUND, Ezra. Poesia. Trad. Augusto de Campos et al.* São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Uniniversidade de Brasília, 1983. p. 209-210.

³⁶⁹ CAMPOS, A. *O rei menos o reino*, p. 33. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 16.

³⁷⁰ Paulo Rónai cita uma definição nesse sentido – da tradução como leitura – dada por José Salas Subirat, primeiro tradutor de *Ulysses* para o espanhol: “Traduzir é a maneira mais atenta de ler”. SALAS SUBIRAT *apud* RÓNAI. *Escola de tradutores*, p. 91.

soube ler com acuidade
poetas revolucionados.³⁷¹

Essa leitura “com acuidade” – exercida por um poeta-crítico e tradutor como Augusto, que, leitor “intolerante”, traduziu somente aquilo com o que se identifica – traz em si ainda mais daquele potencial de ser “caminho” para uma tradição reclamada; no caso, a tradição desses “poetas revolucionados” de que fala João Cabral, que são principalmente os poetas do *paideuma* concretista, mas acrescidos de todas as expansões que esse repertório experimentou ao longo dos anos. Cummings, como Pound, figurava nesse rol desde o início: sua poesia endossava o questionamento do verso, seu nome foi repetido nos textos programáticos que vieram a compor a Teoria da Poesia Concreta; e, conforme já aduzimos, havia uma afinidade de estilo entre a poesia de Cummings e a poesia de Augusto que antecede a fase mais ortodoxa do Concretismo. A partir dessa fase mais radical da Poesia Concreta, a poesia de Augusto já não se mostra tão afim à de Cummings – o que, no entanto, não parece ter a mínima interferência no empenho ou no interesse de Augusto em traduzi-lo. Essa inflexão, que apontamos na poesia de Augusto, pode ser observada, a partir da série *Ovonovelo*, pelo leitor que percorra linearmente a reunião *Viva vaia*. Mas o dado que pode corroborar nossa hipótese de modo mais assertivo é a reorganização por que passa a série *Ovonovelo*:

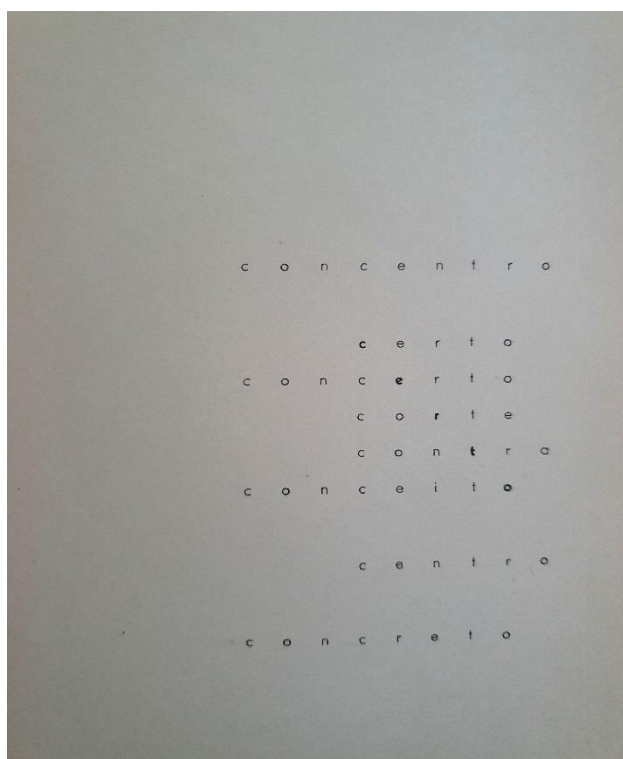
Ovonovelo na Noigandres 3 (1956): “concreto” (1956), “ovonovelo” (1955), “salto” (1954), “nu” (1956), “morcego” (1956), “tensão” (1956), “mortepérola” (1956) e “seta” (1956).

Ovonovelo em Viva vaia (1979): “salto” (1954), “ovonovelo” (1955), “tensão” (1956), “terremoto” (1956), “V” (1957), “vida” (1957), “eixo” (1957), “uma vez” (1957), “sem um número” (1957), “iníciomeiofim” (1958), “corsom” (1958), “tempoespaço” (1958), “quadrado” (1959), “pluvial” (1959), “flor da pele” (1959) e “caracol” (1960).

Quando publicada pela primeira vez, na *Noigandres 3* (1956), a série abrange oito poemas: “concreto”, “ovonovelo”, “salto”, “nu”, “morcego”, “tensão”, “mortepérola” e “seta”. Na versão que passa a integrar a reunião *Viva vaia*, em 1979 – e que é, desde então, a versão circulante –, *Ovonovelo* inclui dezesseis poemas. Mas somente três são da organização inicial da série, publicada na *Noigandres 3*, em 1956: “ovonovelo”, “salto” e “tensão”. Os três poemas com que Augusto participa da *Noigandres 4* (1958) também são incluídos nessa versão final de *Ovonovelo*, que integra *Viva vaia*: “uma vez”, “sem um número” e “eixo fixo” – esse último

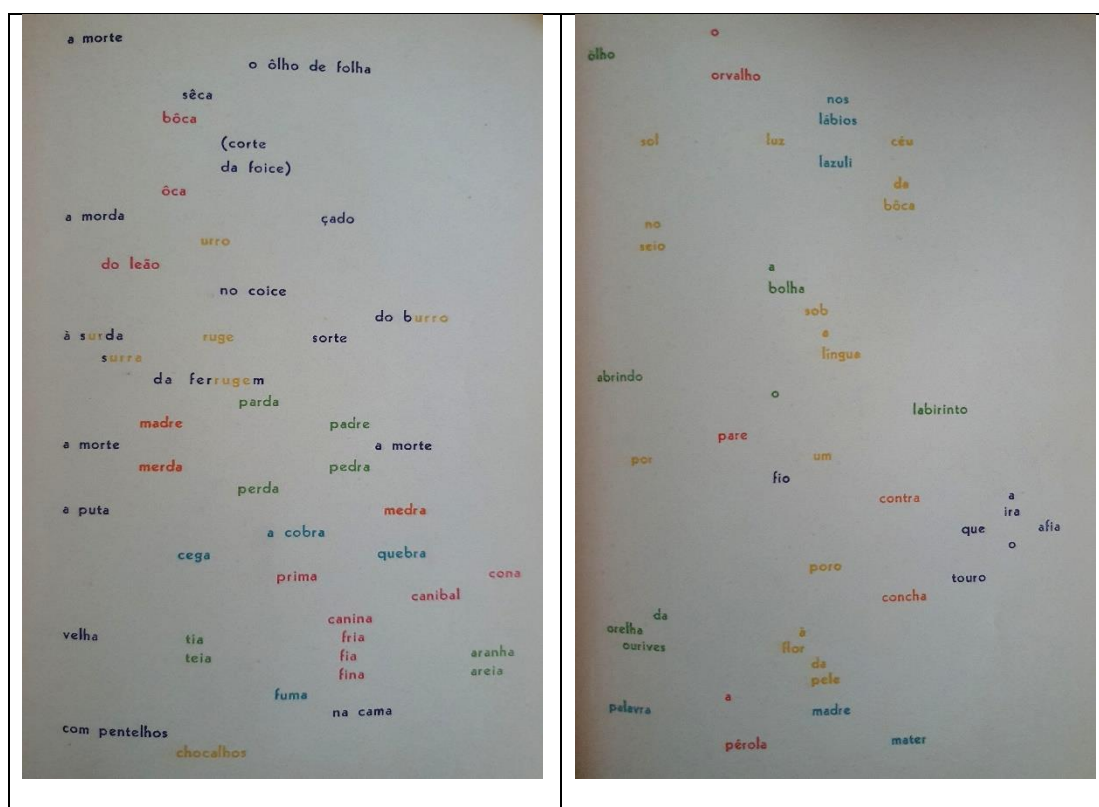
³⁷¹ MELO NETO. *Agrestes*, p. 598.

passa a ser intitulado “eixo”. Falta, assim, apontar os dez poemas restantes dos dezesseis que fazem a série *Ovonovelo*. Desses dez, oito haviam sido publicados como inéditos na *Antologia Noigandres 5: do verso à poesia concreta*. São eles: “terremoto”, “iníciomeiofim”, “corsom”, “tempoespaço”, “quadrado”, “pluvial”, “flor da pele” e “caracol”. E os outros dois poemas, “V” e “vida”, não foram publicados em nenhum dos cinco números de *Noigandres*. Mas o que demanda nossa atenção de forma mais incisiva, neste ponto, são os cinco poemas, presentes na *Noigandres 3*, que Augusto exclui da versão final de *Ovonovelo* publicada a partir de 1979 em *Viva vaia*. Entendemos que o corte empreendido por Augusto visou a reorganizar a série *Ovonovelo* de modo a adequá-la, com maior exatidão, aos preceitos da fase mais ortodoxa, também chamada “geométrica”, da Poesia Concreta. Ocorre que o critério de adequação a essa fase geométrica implica, por outro lado, em um afastamento da poesia que Augusto produziu anteriormente e que, a nosso ver, tem mais afinidade com a obra de cummings. Com isso não afirmamos que diferenciar-se da poesia de cummings constituiu um critério, mas foi, sim, um dos resultados da adoção de um critério que se pretendia evolutivo. Dentre os cinco poemas excluídos da primeira versão de *Ovonovelo*, há pelo menos um, intitulado “concreto”,³⁷² que parece condizente com a fase mais restrita do Concretismo:



³⁷² CAMPOS, A. *Ovonovelo*, s.p.

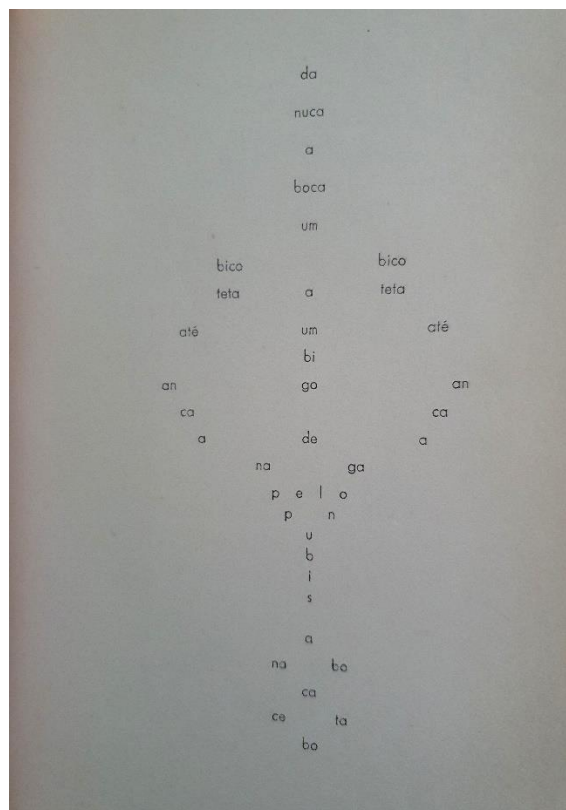
A exclusão desse poema não decorreu, necessariamente, do critério evolutivo da Poesia Concreta, mas pode ter se dado por quaisquer outros parâmetros do crivo de Augusto, inclusive um parâmetro crítico-qualitativo. O mesmo poderia ser dito de “seta”, um poema minimalista, com pouquíssimos vocábulos, mas que ocupa oito páginas da *Noigandres 3*. Certamente o parâmetro não foi o cronológico, pois “concreto” e “seta” são de 1956 e os poemas “salto” e “ovonovelo”, que permanecem na versão final da série, são de 1954 e 1955, respectivamente. Também em *Ovonovelo*, na versão de *Noigandres 3*, há “mortepérola”,³⁷³ um poema em cores, que por isso estaria próximo dos que integraram a série *Poetamenos* (1953), mas deles difere pela extensão, de duas páginas, e por conter um conjunto mais profuso de informações:



Na fase da Poesia Concreta a que nos referimos como ortodoxa, Augusto aboliu o emprego das cores, característico da série *Poetamenos* (1953). No caso do poema acima, “mortepérola”, se lhe fossem retiradas as cores, ele ainda assim não se adequaria à poesia concreta de viés geométrico – por conta da estrutura mais difusa –, mas certamente se assemelharia bastante a vários dos poemas de Cummings.

³⁷³ CAMPOS, A. *Ovonovelo*, s.p.

Dentre os poemas da primeira versão de *Ovonovelo* que foram posteriormente excluídos, há também um poema com conotação erótica e estrutura de caligrama, intitulado “nu”:³⁷⁴



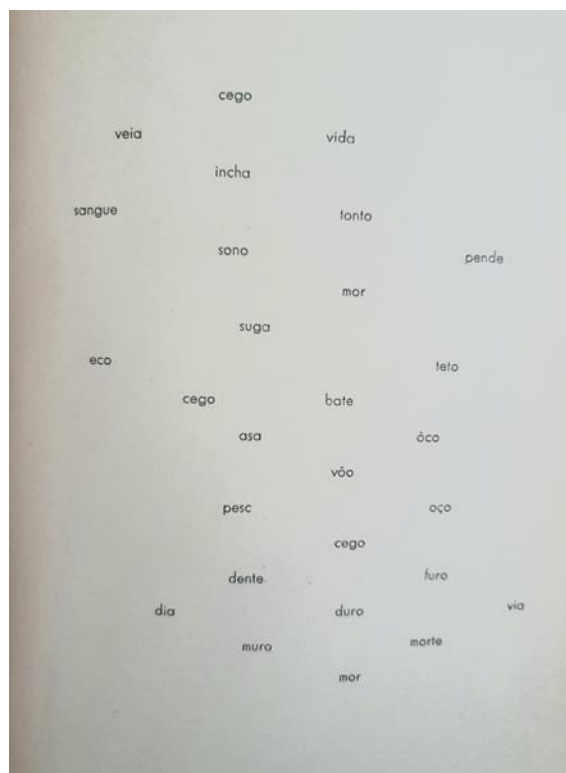
É muito provável que “nu” tenha sido excluído por ter essa compleição de caligrama. Nos textos programáticos da Poesia Concreta publicados a partir da segunda metade da década de 1950, o caligrama, exemplificado a partir de Guillaume Apollinaire, foi apontado como uma forma insuficiente aos intuitos do movimento. Em “pontos-periferia-poesia concreta” – texto de 1956 que funde e reelabora dois outros, de 1955 –, Augusto expressa essa rejeição aos caligramas em uma comparação com cummings:

[O]s melhores efeitos gráficos de Cummings, almejando a uma espécie de sinestesia do movimento, emergem das palavras mesmas, partem de dentro para fora do poema. Já em Apollinaire a estrutura é evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras, que tomam a forma do recipiente mas não são alteradas por ele. Isso retira grande parte do vigor e da riqueza fisionômica que possam ter os “caligramas”, em que pese a graça e o “humor” visual com que quase sempre são “desenhados” por Apollinaire.³⁷⁵

³⁷⁴ CAMPOS, A. *Ovonovelo*, s.p. O poema “nu” foi posteriormente publicado com o título “da nuca à boca” na revista francesa *APPROCHES*, em um número sobre erotismo, edição de jul-set.1966.

³⁷⁵ CAMPOS, A. *pontos-periferia-poesia concreta*, p. 38.

Essa “sinestesia do movimento”, de que fala Augusto, é bastante recorrente em cummings e, conforme a compreendemos, está presente também em “morcego”,³⁷⁶ um dos poemas que faziam parte de *Ovonovelo* na *Noigandres 3* (1956) e que também não foi incluído na versão dessa série publicada em *Viva vaia* (1979):



A disposição do poema na página leva o leitor a percorrê-lo numa espécie de ziguezague que isomorfiza o voo do morcego, animal que dá título a esse trabalho. No mesmo passo, as palavras remetem a ações e características do morcego, o que, somado ao isomorfismo do voo, completa o efeito de “sinestesia do movimento” que Augusto apontou em cummings e que, aqui, observamos em seu próprio poema. Há vários poemas de cummings que poderiam ser aproximados desse de Augusto. Vejamos, no entanto, um dos *10 poemas*, que possivelmente foram traduzidos num momento muito próximo ao da concepção de “morcego” – que é de agosto de 1956, conforme consta no sumário da *Noigandres 3*. Do livro *No thanks*, “o-h-o-t-n-a-f-g-a”:³⁷⁷

³⁷⁶ CAMPOS, A. *Ovonovelo*, s. p.

³⁷⁷ CUMMINGS. *Poem(a)s* (2011), p. 90-91. Na primeira publicação: CUMMINGS. *10 poemas*, p. 20-21. Nessa primeira publicação, de 1960, há duas pequenas diferenças na tradução, da quarta à sétima linhas: “altojáreu / HOONAGFTA / nindosee(m- / parAele):s”. Da segunda publicação, em *20 poemas* (1979), até a mais recente, a partir da qual citamos, não há discrepâncias.

r-p-o-p-e-s-s-a-g-r	o-h-o-t-n-a-f-g-a
who	que
a)s w(e loo)k	s)e e(u olh)o
upnowgath	paraoaltor
PPEGORHASS	HOTGOAFAN
eringin(o-	eunidose(n-
aThe):l	umEle):s
eA	aL
!p:	!t:
S a	A c
(r	(h
rIvInG .gRrEaPsPhOs)	eGaNdO .gOaTfONh)
to	a
rea(be)rran(com)gi€ngly	recom(tor)pon(n)d(ar-se)o
,grasshopper;	,gafanhoto;

Tal qual no poema de Augusto – “morcego” –, aqui o olhar do leitor não percorre um trajeto linear, mas vai e vem, decifrando os anagramas com a palavra central do poema – “gafanhoto” (“grasshopper”) – e reconstruindo os sentidos entrecortados pelo emprego das tmeses. Nos dois poemas o vocábulo central só é dado ao final: em “morcego”, pela remissão da última linha, “mor”, à primeira, “cego”; no poema de cummings, pela última linha, que esclarece os anagramas com o termo “gafanhoto” (“grasshopper”) e que também sugere a repetição do salto do gafanhoto após uma pausa, pois o poema termina com os sinais de “ponto e vírgula”. Os dois poemas refazem, no plano da linguagem, a experiência de se observar fenômenos supostamente comezinhos, mas que, construídos poeticamente, salientam a complexidade que têm para quem os observa. Não se trata, evidentemente, de uma representação daquela experiência – daí termos utilizado o verbo “refazer”. Trata-se de “*fazer surgir um outro*”, na expressão de Luiz Costa Lima.³⁷⁸ A princípio, quem contempla o voo de

³⁷⁸ LIMA. *A ficção e o poema*, p. 27. (grifos do autor)

um pequeno corpo escuro ou o movimento de algo que se assemelha a uma folha de relva não tem a nítida percepção de que se trata de um morcego ou de um gafanhoto. Um morcego se movimenta no ar como as sílabas estão difusas na página; uma folha de relva se assemelha a um gafanhoto como os anagramas “o-h-o-t-n-a-f-g-a”, “HOTGOAFAN” e “gOaTfOaNh” se assemelham à palavra “gafanhoto”. Somente com uma pausa – do voo ou da sequência de saltos – o observador se dá conta do que vê; somente com a leitura da última linha do poema o leitor integra o sentido. Em ambos os casos, nos limites possíveis da percepção. Poemas como esses expõem como podem ser igualmente tortuosas a legibilidade do texto e “a legibilidade do mundo”, para tomarmos de empréstimo uma expressão de Hans Blumenberg.³⁷⁹ “Quem tirou nunca o sol por natural?” – indaga o verso de Sá de Miranda que Augusto escolheu como epígrafe para “O sol por natural”,³⁸⁰ poema dedicado a Solange Sohl, sem saber que era um pseudônimo de Patrícia Galvão, a Pagu. A rigor, a resposta ao verso de Sá de Miranda seria: ninguém. Como observa Blumenberg,

[a] pobreza de nossa relação com a realidade (em meio à riqueza de nossa relação com a possibilidade) não é só da ordem do conhecimento, da verdade, da teoria, mas também da linguagem; essa se constitui no horizonte do mundo da vida do que é dado de maneira não expressa, mas sua ação relaciona-se e deve se relacionar com o desconhecido e possível, que se armazena na imediatidade.³⁸¹

Ainda conforme Blumenberg, “[e]ntre os livros e a realidade está posta uma velha hostilidade. O escrito colocou-se no lugar da realidade, na função de fazê-la supérflua como o definitivamente rubricado e seguro”,³⁸² o que seria uma “impressão dominante”, advinda de algo como uma “arrogância dos livros”.³⁸³ Em suma: não se tira “o sol por natural”, pois, invertendo os termos de Blumenberg: a pobreza está não só na nossa relação com a linguagem, mas também na nossa relação com a realidade. Como pondera a primeira estrofe do soneto de Sá de Miranda:

Este retrato vosso é o sinal
ao longe do que sois, por desamparo
destes olhos de cá, porque um tão claro
lume não pode ser vista mortal.³⁸⁴

³⁷⁹ Referimo-nos ao livro *Die Lesbarkeit der Welt*, ao qual retornaremos mais adiante.

³⁸⁰ CAMPOS, A. O Sol por natural, p. 14. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 32.

³⁸¹ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 145.

³⁸² BLUMENBERG. *Die Lesbarkeit der Welt*, p. 17. “Zwischen den Büchern und der Wirklichkeit ist eine alte Feindschaft gesetzt. Das Geschriebene schob sich an die Stelle der Wirklichkeit, in der Funktion, sie als das endgültig Rubrizierte und Gesicherte überflüssig zu machen”. (tradução nossa)

³⁸³ BLUMENBERG. *Die Lesbarkeit der Welt*, p. 17. “überwältigenden Eindruck erzeugt”; “Arroganz der Bücher”. (tradução nossa)

³⁸⁴ SÁ DE MIRANDA. *Obras completas*, p. 322. (vol. I)

A precariedade está em nossa relação com a realidade – “um tão claro lume não pode ser vista mortal” – e também em nossa relação com a linguagem: o retrato é um sinal “ao longe”. “Tirar por natural” tem o sentido de retirar a semelhança diretamente do modelo, olhando-o de frente, sem intermediações. Daí a impossibilidade de que se tire “o sol por natural”, porque “um tão claro / lume não pode ser vista mortal”.

Evidentemente, na obra a que nos referimos, Blumenberg não está a tratar de poesia ou sequer de linguagem poética especificamente, mas, ainda assim, preferimos manter em perspectiva a metáfora da legibilidade do mundo. E destacaríamos que a poesia de cummings é repleta de experiências assim, de um sujeito que “lê” o mundo e, por vezes, se emociona com o que lê. Um modo de lirismo, portanto. Mas essa leitura do mundo dá-se, em cummings, de um modo bastante peculiar, não totalizante, nem “rubricado e seguro” (Blumenberg). Blumenberg cita uma passagem de Ernst Cassirer em que a metáfora da leitura é enfatizada:

A construção do nosso mundo experiencial se realiza na saturação dos conteúdos com funções de significado que carregam estruturas sistemáticas de conexão e de referência. Através delas, a consciência é colocada em condições de “soletrar fenômenos para poder lê-los como experiências” [Kant]. Por meio disso, cada fenômeno individual é “ainda somente letra, que não abrange por si mesma, que não é considerada de acordo com seus próprios componentes sensoriais ou de acordo com a totalidade de seu aspecto sensorial - mas sim que o olhar ignora e atravessa para presentificar o significado da palavra, a qual a letra pertence, e o sentido da frase, na qual esta palavra está” [Cassirer].³⁸⁵

Com o cuidado de ressaltar, uma vez mais, que a obra de Blumenberg citada não se dispõe a tratar de linguagem poética, apontaríamos o seguinte: se pensada nos termos da metáfora presente no excerto transcrito acima, a poesia de cummings não chega a contrariar, mas frequentemente refreia a dinâmica ali descrita, isto é, em muitos dos poemas de cummings, a letra é inicialmente tomada pelos seus aspectos próprios – o olhar do leitor não a ignora –, para que apenas no momento subsequente, de reconstrução dos vocábulos, o sentido de cada palavra possa se integrar em “estruturas sistemáticas de conexão e de referência”. Além disso,

³⁸⁵ BLUMENBERG. *Die Lesbarkeit der Welt*, p. 19-20. “Der Aufbau unserer Erfahrungswelt vollzieht sich in der Sättigung der Inhalte mit Sinnfunktionen, die systematische Verbund- und Verweisungsstrukturen tragen. Durch sie wird das Bewußtsein instand gesetzt, ‘Erscheinungen zu buchstabieren, um sie als Erfahrungen lesen zu können’. Dadurch ist jedes Einzelphänomen ‘nur noch Buchstabe, der nicht um seiner selbst willen erfaßt, der nicht etwa nach seinen eigenen sinnlichen Bestandteilen oder nach der Gesamtheit seines sinnlichen Aspekts betrachtet wird, sondern über den der Blick hinweg und durch welchen er hindurchgeht, um sich die Bedeutung des Wortes, dem der Buchstabe angehört, und den Sinn des Satzes, in welchem dieses Wort steht, zu vergegenwärtigen’”. (tradução nossa) O excerto de Ernst Cassirer citado por Blumenberg encontra-se no terceiro volume de *A filosofia das formas simbólicas*, para o qual consignamos a referência da tradução editada no Brasil: CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas*: terceira parte: fenomenologia do conhecimento. Trad. Eurides Avance de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 324.

o leitor, para fruir a experiência do poema, precisa reconstruir o “fenômeno individual” ali presente, que se liga à subjetividade do enunciado do poema; uma subjetividade cuja experiência de leitura do mundo justifica o poema em si.

Esse tipo de subjetividade, determinante do enunciado do poema, presente em cummings e também em poemas de Augusto, não se coadunaria com a Poesia Concreta da fase ortodoxa do movimento. No entanto, ao recriar os poemas de cummings, traduzindo-os, Augusto exerceu plenamente subjetividades poéticas desse matiz. Por exemplo, no poema que citamos acima, o original traz, na terceira linha: “a)s w(e loo)k”, ao que se segue a experiência de se observar o salto do gafanhoto. Na tradução, Augusto altera a primeira pessoa do plural para o singular: “s)e e(u olh)o”. Essa opção mantém uma fluência prosódica similar à do original, que se perderia numa tradução literal por “nós”, a qual obrigaria a uma extensão da linha com a forma verbal “olhamos” em lugar de “olho”, cuja extensão é a mesma de “look”. Mas a tradução no singular também acentua o caráter subjetivo do olhar que observa a cena do poema, pois reduz a carga hipotética, também subjetiva, do original no plural. Em outros termos, dizer-se “se nós olhamos” tem mais feição de hipótese do que dizer-se “se eu olho”. Trata-se apenas de um exemplo, de um traço da poesia de cummings; de uma particularidade que põe em destaque o lirismo de um observador que contempla e se emociona com o mundo. A poesia de Augusto em fins da década de 1950 buscou, como sabemos, a abolição de nuances líricas e também a supressão de uma subjetividade mais marcada no enunciado dos poemas. Mas há algo talvez de natureza mais sutil – e, ao mesmo tempo, mais determinante – que diferencia a poesia de cummings da poesia estritamente concreta: a necessidade das “estruturas sistemáticas de conexão e de referência” (Blumenberg). E aludimos a “necessidade” por entendermos que o lirismo de cummings frequentemente depende dessas estruturas. Vale dizer: para produzir seus potenciais efeitos, a maioria dos poemas de cummings pressupõe que o leitor conecte o sentido do enunciado tomando-o como uma referência à realidade – e, não raro, a uma realidade de algum modo vinculada ao sujeito do enunciado do poema. Para empregarmos aqui versos de João Cabral como argumento *a contrario sensu*, podemos dizer que, na poesia de cummings, “a palavra flor” não é só “a palavra flor”, mas inscreve no poema também uma remissão ao objeto flor, externo ao poema. Os versos de João Cabral a que nos referimos são de “Antiode (contra a poesia dita profunda)”:

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como

manhãs no tempo.³⁸⁶

Os poetas concretos citaram esse excerto de João Cabral como uma marca limítrofe “do deslocamento palavra-objeto”.³⁸⁷ Como observa Costa Lima, houve, por parte do grupo, uma “tomada de consciência de que o poético não se confunde com certo uso semântico”.³⁸⁸ A Poesia Concreta pretendeu restringir o deslocamento palavra-objeto com o intuito de pôr em destaque a concretude do signo, isto é, o objetivo seria que, diante do poema concreto, o leitor contemplasse que “as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos”.³⁸⁹ Desse modo, o leitor deixaria de abstrair da palavra em favor de um objeto concreto externo ao poema e, sim, tomaria aquela palavra, ou o poema, como um objeto concreto em si. Sobre essa questão, programática para o Concretismo, Sterzi propõe duas indagações fundamentais:

No entanto, podemos nos perguntar se essa operação de fato se dá nos poemas concretos, ou vigora apenas como uma espécie de utopia da figura-zero. E se, portanto, o “objeto em e por si mesmo” não é o primeiro estágio da constituição de uma nova figura de sujeito.³⁹⁰

Os impasses detectados por Sterzi são realmente indissociáveis, isto é, o destaque da palavra como signo concreto e o afastamento do sujeito são metas irmanadas. Diz o “plano piloto para poesia concreta”: “o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas”.³⁹¹

Tentando abordar de trás para frente as duas indagações, retomaríamos o que dissemos anteriormente sobre a diferença entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação e, assim, concluiríamos que essa “nova figura de sujeito” se retira, tanto quanto possível, do enunciado e se fortalece na enunciação. Vale a pena retomar um excerto mais extenso do texto de Augusto que citamos acima:

[...] diria eu que há uma poesia *concreta*. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos.³⁹²

Se são “postas de lado as pretensões figurativas da expressão”, essa expressão seria a de um sujeito do enunciado que, na poesia em questão, também é mitigado ou suprimido. E, desse modo, o significado das palavras seria mantido – como quer a ressalva feita por Augusto – no contexto do poema. No entanto, em relação ao leitor, se não se pretende pôr “à margem o

³⁸⁶ MELO NETO. *Psicologia da composição*, p. 96.

³⁸⁷ PIGNATARI. *Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal*, p. 99.

³⁸⁸ LIMA. *O experimentalismo teorizado dos concretos*, p. 189.

³⁸⁹ CAMPOS, A. *Poesia concreta*, p. 55.

³⁹⁰ STERZI. *Todos os sons, sem som*, p. 109.

³⁹¹ CAMPOS, A. *et al.* *Plano-piloto para poesia concreta*, p. 216.

³⁹² CAMPOS, A. *Poesia concreta*, p. 55. (grifo do autor)

significado”, é bem possível que, diante do poema concreto, o leitor não veja as palavras atuando como “objetos autônomos”. Pelo contrário, é provável que o leitor estabeleça, com frequência, suas próprias “estruturas sistemáticas de conexão e de referência” (Blumenberg); e então, nesse caso, excluir a figuração mostra-se um intuito de fato utópico. Por outro lado, a abolição da figuração, ainda que utópica, interessa ao trabalho crítico na mesma condição que interessa o intuito, por parte do poeta, de escamotear a subjetividade: na condição de propósito, de parâmetro programático na feitura mesma do poema. Isso porque: se o poeta busca ou não busca a “utopia da figura-zero”, cada uma dessas hipóteses dará ensejo a poemas muito diversos entre si – independentemente da natureza utópica daquele propósito. Desse modo, podemos afirmar na abordagem comparativa que ora nos ocupa: a Poesia Concreta almejou aquela concretude estrita da palavra; a poesia de cummings, não. E isso delimita uma nítida diferença entre ambas. Em cummings, a subjetividade não tende a se restringir à esfera da enunciação. E os objetos referidos no poema são as referências daquele sujeito poético presente no enunciado; um sujeito poético cuja leitura de mundo é a base do lirismo em muitos dos poemas de cummings.

Mesmo no âmbito de uma única poética, os resultados podem ser diversos, conforme o autor se proponha – e em que medida – suprimir a subjetividade do enunciado, bem como a carga figurativa do poema. A obra de Augusto, sem prejuízo de sua notável coerência, apresenta fases e mudanças de características que podem estar diretamente relacionadas a estes dois tópicos: a referencialidade do signo verbal e a subjetividade poética. Um bom exemplo são as obras dos anos iniciais da carreira de Augusto, de *O rei menos o reino* (1951) a *Poetamenos* (1953). Na abertura da exposição *Augusto de Campos - objetos e poesia visual*, em 2015, o poeta comenta o período a que nos referimos:

[E]ntre *O rei menos o reino* e *Poetamenos* há uma série de poemas, que eu fiz, intermediários. Quer dizer, não é um salto. Parece [um salto] muito grande se se pensar só em *O rei menos o reino* e *Poetamenos*, que é de 1953, mas, nesses dois anos, aconteceu uma revolução.³⁹³

No contexto mencionado acima, a poesia de Augusto se tornou mais afim à de cummings. Com essa observação, não sugerimos que cummings representasse um modelo visado por Augusto, mas buscamos, sim, apontar a afinidade de duas importantes poéticas que possuem, entre si, semelhanças e diferenças. E, se destacamos um período específico, isso se deve ao fato de que, ao longo dos anos, a poesia de Augusto experimentou mais inflexões se

³⁹³ CAMPOS, A. Entrevista a Katia Canton, Omar Khouri e Tadeu Jungle na abertura da exposição *Augusto de Campos: objetos e poesia visual*. São Paulo: 07.abr.2015, Galeria Paralelo. Vídeo disponível em <<https://vimeo.com/125711323>>. Acesso em 04.mar.2022.

comparada à de cummings. Já mencionamos *Poetamenos* como um exemplo de proximidade com a obra de cummings. Mas mesmo entre os poemas que Augusto chama acima de “intermediários” – entre *O rei menos o reino* e *Poetamenos* – é possível apontar a similitude de que ora tratamos. Por exemplo, em “O poeta ex pulmões” (1952), de *Os sentidos sentidos* (1951-1952), há uma farta gama de recursos que são também frequentes na poesia de cummings: a segmentação dos vocábulos, o emprego da tmese, o espaçamento entre as parcelas textuais, a aglutinação de palavras ou de segmentos de palavras. Vejamos alguns exemplos:

bel

(a língua aravia
ongavia abrevia
pedra pedraria
rei Ofim rei Ouvi-la)

ten

(iña Voz veueta
d’or fluor
de vidr’
a l’afalac de l’

amor) e broso

plant’um

ouvido em seu jardim

Nesse trecho do poema, destacaríamos o emprego da tmese – recortando a palavra “tenebroso” na expressão “bel tenebroso”. Mais à frente, há um excerto em que a segmentação dos vocábulos resulta numa compleição bastante similar à dos experimentos cummingsianos:

por
um
cal
inho
no seu
meu deu
dia
s dedo
esmago um amuleto
escrito
“schicksal schicksal”
hu
m
orto

morde o grito

Por fim, na parte final do poema, o jogo paronomásico e a aglutinação de vocábulos culmina com a fusão dos nomes próprios Augusto e Lygia – no texto, “poeta” e amada que o amor “engole”, em destino (*Schicksal*) para sempre (*per omnia*):

ah ah oh ah oh ar
amameameambos
com o mesmo galgo
calado aplacare

o amor amor é mais
que o cio de um esquilo

a morte
amor te
engole
peromnia
augulygia ³⁹⁴

Sterzi bem observa, sobre esse poema, o seguinte: “Poderia, se lhe fosse acrescentado o recurso da cor, integrar a série “poetamenos” (1953), pois prenuncia-lhe todas as principais características”.³⁹⁵ Talvez a única discrepância entre o poema e a série em questão seja a extensão. Em *Poetamenos* os poemas são mais sintéticos, o que também os faz contrastar com “mortepérola”, poema em cores que fazia parte da série *Ovonovelo* na *Noigandres 3* e que não foi republicado.

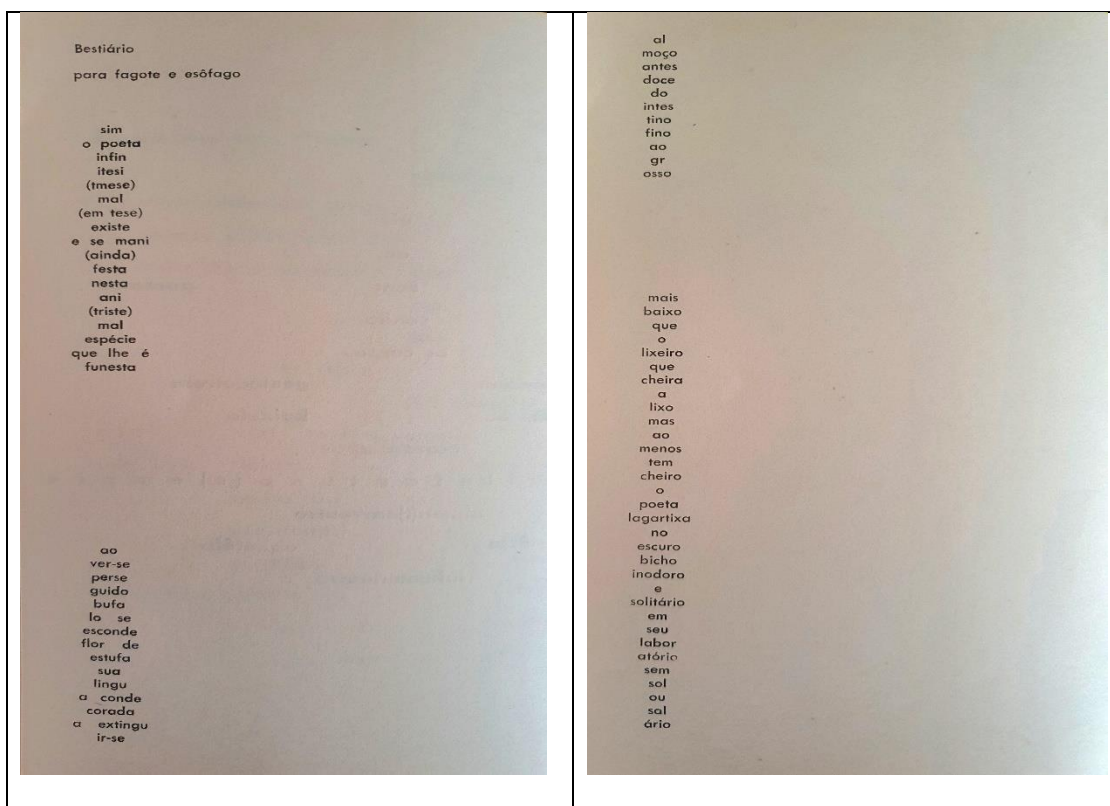
Se, no entanto, estendermos o limite cronológico para além de *Poetamenos* (1953), mas ainda assim aquém da *Noigandres 3* (1956) – e, portanto, aquém da fase geométrica da Poesia Concreta –, temos em 1955 um excelente exemplo de aspectos formais que são reiterados em Augusto e que se podem ler em cummings: aludimos a “Bestiário para fagote e esôfago”. Cuida-se de um poema dividido em sete partes – não seria apropriado falar em estrofes –, e todas apresentam uma compleição afilada, visualmente semelhante a um ideograma. Datado de 1955, foi publicado como inédito na *Antologia Noigandres 5*, de 1962. Flora Süssekind aponta que “Bestiário para fagote e esôfago” “tem como referência direta os experimentos vocabulares cummingsianos”.³⁹⁶ Esse poema foi incorporado à reunião *Viva vaia* como um poema independente e situado, na organização do livro, entre *Poetamenos* e *Ovonovelo*. Em *Viva vaia*, cada um dos sete segmentos do “Bestiário” ocupa o centro de uma página. Já na primeira

³⁹⁴ CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 60-62.

³⁹⁵ STERZI. *Todos os sons, sem som*, p. 106.

³⁹⁶ SÜSSEKIND. (Quase audível) – nota sobre “ão” –, p. 156.

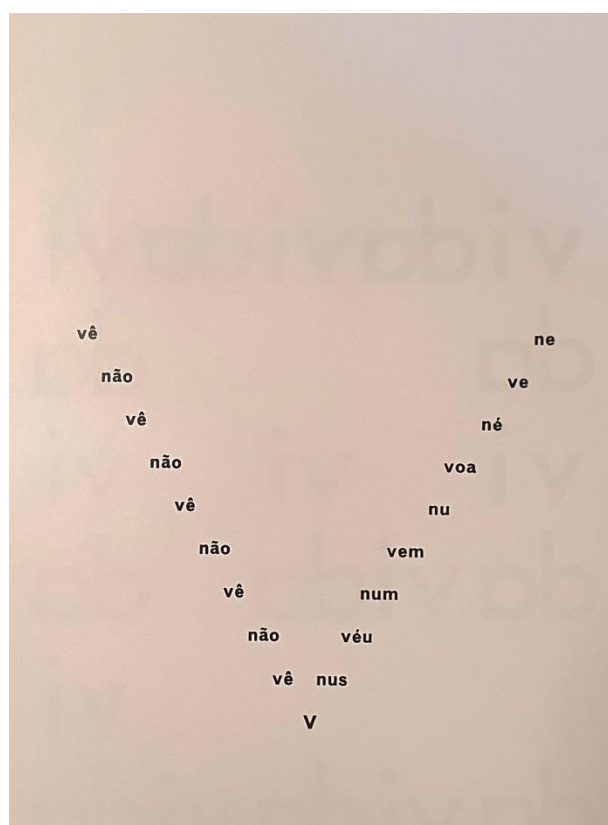
publicação, na *Noigandres 5*, os segmentos são dispostos em sequência, no canto esquerdo de cada uma das quatro páginas que ocupa. Por exemplo, nas duas primeiras:



Cada uma das seções do poema – acima vemos quatro – tem uma compleição gráfica muito próxima à dos poemas de cummings; além, é claro, do emprego de recursos típicos da poesia cummingsiana, daí Flora Süssekind ter falado numa inspiração direta nos experimentos desse poeta. Por exemplo, na seção inicial a *tmese* é não apenas utilizada como recurso, mas também como tema e como objeto de jogo anagramático: “sim / o poeta / infin / itesi / (tmese) / mal / (em tese) / existe”.

Quando os poetas de *Noigandres* se propõem a efetivar, na poesia, as formulações teóricas que haviam elaborado em textos programáticos, a Poesia Concreta assume sua fase mais estrita. Cronologicamente, isso teria um início aproximado a partir da Exposição Nacional de Arte Concreta – que ocorre em dezembro de 1956, em São Paulo, e em fevereiro de 1957, no Rio de Janeiro –, quando é lançada a *Noigandres 3*. No que toca especificamente à poesia de Augusto – ressaltadas as observações que fizemos acerca da reorganização da série *Ovonovelo* – é partir de então que se dá a ver uma inflexão que a distancia daquela similitude com cummings. Localizamos essa dissociação no campo formal; não apenas na fisionomia dos poemas, mas também porque Augusto busca empregar uma parataxe cada vez mais avessa ao

discursivo. Além disso, a diferenciação mais marcante viria, como chegamos a abordar, do empenho concretista em abolir a figuração em favor da materialidade estrita da palavra. Por isso, nesse período, mesmo quando identificamos poemas de Augusto cujas temáticas também estão presentes na poética de cummings, a estrutura formal e até mesmo os efeitos textuais produzidos são bem diferentes. Por exemplo, este poema, “V”,³⁹⁷ que data de 1957 e é portanto posterior à versão inicial de *Ovonovelo* (1956), mas integra essa série a partir da reunião *Viva vaia* (1979):



O poema reúne dois lados de uma mesma questão: a intermitência visual e o teor erótico dessa intermitência. Na coluna diagonal esquerda, a intermitência é dada pela interposição de apenas dois vocábulos, “vê” e “não”: o acesso e a interdição. Na coluna diagonal direita, estão elementos que metaforizam o limite daquela acessibilidade: “neve”, “névoa”, “nuvem” e “véu”. Mesmo o acesso mais explícito ao objeto de desejo – a visão da nudez – é ainda mediado: “num véu nus”. O ápice do poema é invertido, como o da letra “V”, que intitula o poema e explicita o erotismo: “vênus”, palavra que se forma pela junção das duas colunas diagonais.

³⁹⁷ CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 97. É relevante observar que esse poema, “V”, é inserido na série *Ovonovelo* como quinto poema, o que coincide com o fato de que a letra “V” maiúscula corresponde ao número 5 em algarismos romanos.

Ao escrever sobre cummings, Octavio Paz destaca que:

a curiosidade se exalta diante dos enigmas, simultaneamente jogo infantil e rito de trânsito entre os antigos. Adivinhações, erotismo, amor: sistema de correspondências, linguagens nas quais não só os objetos, as cores e os sons, mas os corpos e as almas são símbolos.³⁹⁸

Em grande parte da poesia de cummings há um sujeito poético movido por uma curiosidade intensa diante do que vê, presencia ou experimenta; uma curiosidade que o afeta e induz à reflexão. Como neste poema, cuja tradução Augusto incluiu em *10 poemas*:³⁹⁹

un	a
der fog	o toque
's	dos
touch	de
slo	len
ings	dos
fin	da
gering	né
s	voa
wli	tam
whichs	quês
turn	vi
in	ram
to whos	quems
est	ente
people	gente

³⁹⁸ PAZ. E. E. Cummings: recordação, p. 232. “la curiosidad se exalta ante los enigmas, simultaneamente juego infantil y rito de tránsito entre los antiguos. Adivinanzas, erotismo, amor: sistemas de correspondencias, lenguajes en los que nos sólo los objetos, los colores y los sonidos sino los cuerpos y las almas son símbolos”. PAZ. e. e. cummings: seis poemas y un recuerdo, p. 76.

³⁹⁹ CUMMINGS. *Poem(a)s* (2011), p. 100-101. Na primeira publicação: CUMMINGS. *10 poemas*, p. 28-29.

be	se
come	torna
un	a

O sujeito, nesse poema, interpreta a realidade que percebe, mas tem consciência de que essa percepção é limitada e de que a realidade percebida não é estável – daí a dinâmica, ainda que lenta – “slowliest”; “lentamente”, na tradução –, cíclica do poema, que termina com o mesmo morfema que o inicia: “a” (“un”). Como no poema “V”, de Augusto, a névoa é uma causa de indeterminação ou intermitência: “quês / vi / ram / quem” (“whichs / turn / in / to whos”), isto é, há uma subjetivação daquilo que é percebido pelo espectador. Mas a possibilidade contrária também remanesce como possível, já que o morfema “a” (“un”) que inicia o poema parece ser, ao final, um prefixo de negação, sugerindo que “gente” (“people”) pode se converter em objeto e, assim, “quem” se tornariam “quês”. Esses dois pronomes – “que”, “quem” (“which”, “who”) –, além de trazerem uma marca anômala de plural, estão substantivados, o que lhes confere um teor metafórico. Como postula Blumenberg, “a metáfora ocupa, em um dado contexto, uma posição de determinação fraca, que se põe em lugar daquilo que, no contexto, seria bastante para satisfazer a expectativa implicada”.⁴⁰⁰ Essa “posição de determinação”, ocupada pela metáfora, seria mais fraca em relação ao que ocorre com o conceito, que tem um “ideal de precisão”.⁴⁰¹ Daí termos afirmado que no poema “V”, de Augusto, a coluna diagonal direita tem um caráter metafórico. Ali, “neve”, “névoa”, “nuvem” e “véu” são metáforas que não determinam exatamente, mas remetem – isto é, significam –, com grande amplitude, as possibilidades da interdição da visão dada por “não”, na coluna diagonal esquerda. É a concretude dos signos da coluna diagonal esquerda que demanda um teor metafórico da coluna diagonal direita, isto é: porque as palavras “vê” e “não” – que se ligam em “não vê” – estão postas sem uma carga referencial é que “neve”, “névoa”, “nuvem” e “véu” não se limitam ao “ideal de precisão do conceito”⁴⁰², mas necessitam da menor determinação propiciada pela metáfora. Os próprios conceitos de “neve”, “névoa”, “nuvem” e “véu” estão também incluídos – e extrapolados – nesse espectro metafórico mais amplo, e por isso a figuração-zero não ocorre. Já no poema de cummings dá-se um processo diverso. O termo “névoa” não é, em si, metafórico. A metáfora está ali presente, de modo nítido, na descrição da

⁴⁰⁰ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 108.

⁴⁰¹ Ver BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 47.

⁴⁰² BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 47.

névoa: “ao toque dos dedos da névoa” (“under fog’s touchings fingerings”). Essa metáfora tem uma implicância fundamental para nossa discussão: dela deduz-se que há um sujeito que vê no movimento da névoa algo que lhe remete ao “toque” de “dedos”. No poema “V”, de Augusto, não se pode dizer que haja um sujeito que “vê” e subsequentemente “não vê”, barrado por “neve”, “névoa”, “nuvem” e “véu” em suas possíveis conotações. No poema de cummings, ao contrário, há uma subjetividade espectadora, que observa um movimento e o avalia: “lentamente” (slowliest”).

A temática da névoa como algo que modifica uma dada visão ou uma dada legibilidade do mundo reaparece em um poema de cummings cuja tradução Augusto incluiu em *20 poemas* (1979):⁴⁰³

mi(dreamlike)st	né(comoemsonho)voa
makes	torna
big each dim	grande cada dim
inuti	inuti
ve turns obv	vo faz o óbv
ious t	io e
o s	str
trange	anho
un	a
til o	té que
urselve	nósmes
s are	mos vi
will be wor	remos mund
(magi	(magic
c	a
ally)	mente)

⁴⁰³ CUMMINGS. *Poem(a)s* (2011), p. 194-195. Na primeira publicação: CUMMINGS. *20 poemas*, s.p.

lds	dos
-----	-----

Diferentemente do poema anterior, em que empregou a palavra “fog”, nesse Cummings utiliza o termo “mist”. Augusto, no entanto, traduz ambas por “névoa”. Provavelmente a escolha foi motivada pela extensão da palavra, para que se aproximasse de uma equivalência formal entre original e tradução na primeira linha:

mi(dreamlike)st

né(comoemsonho)voa

Outra opção – por exemplo, “neblina” ou “nevoeiro” – prolongaria desproporcionalmente a linha após a tinese “(comoemsonho)”. Apesar dessa provável motivação formal, a opção por “névoa” tem também outro efeito, pretendido ou não: reforça um liame temático com o poema de Cummings que citamos antes e até mesmo com o poema “V”, de Augusto. Nos três poemas a “névoa” (“mist” ou “fog”) é um fator de intermitência da percepção visual. A diferença é que nos poemas de Cummings essa intermitência recai sobre a percepção de um sujeito, enquanto no poema de Augusto ela é tratada em si mesma e dada não apenas por “névoa”, mas também por “neve”, “nuvem” e “véu”.

No poema de Cummings que comentamos agora, a intermitência da percepção visual é legível da segunda à oitava linhas: “torna grande cada diminutivo faz o óbvio estranho”. Essa intermitência é da ordem do real, mas o poema a coloca em analogia com o onírico: “(comoemsonho)”; (“dreamlike). Há, portanto, um sujeito espectador para quem o fenômeno da névoa gera um efeito onírico na realidade. Esse efeito tem uma duração: “até que nós mesmos viremos mun (magicamente) dos”; “until ourselves are will be wor (magically) lds”. O que ocorre aqui é a previsão de uma passagem. Nossa leitura é a de que essa passagem se daria rumo a um estado propriamente onírico, e não apenas análogo ao onírico – “(comoemsonho)”; (“dreamlike)”. Ao tratar da amplitude conferida à palavra “cosmo”, Blumenberg recorda Heráclito:

Quão abstratamente essa expressão do mundo [cosmo] foi empregada desde muito tempo mostra a famosa e questionada *frase de Heráclito*, segundo a qual os que despertam teriam um único cosmo comum, enquanto os que dormem se separam cada um no seu próprio.⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 118. (grifos do autor)

Pouco à frente, Blumenberg conclui: “O próprio mundo, nesse sentido abstrato, desde muito cedo se converte em metáfora; (...)”. E chega a Demócrito: “Em Demócrito, aparece talvez a primeira metáfora consciente do cosmo: o homem é um pequeno mundo”.⁴⁰⁵ Essa concepção – do homem como um mundo – parece estar presente no poema de Cummings como algo a se realizar num estado onírico. Isso não deixa de ser uma maneira de sonhar-se solar. Esse sujeito poético sabe-se vulnerável à incerteza, à dúvida – pelas quais “cada diminutivo” (“diminutive”) é tornado “grande” (“big”) e o “óbvio” (“obvious”) é feito “estranho” (“strange”). Ainda assim, esse sujeito quer sonhar-se – “(magicamente)”; “(magically)” –, e sonhar a todos – “nós mesmos” (“ourselves”) – como plenos, totais como “mundos” (“worlds”). O sonho propicia uma liberdade similar à viabilizada pela metáfora. É por meio da negação que o conceito incide seletivamente e restringe a possibilidade, que é mais ampla, à realidade, que é mais estrita. Já a metáfora, salvo em casos específicos, não se articula com a negação.⁴⁰⁶ Nesse sentido, Blumenberg recorda:

Freud certa vez observou que a consciência onírica não conhece a negação. Pois o sonho não conhece conceitos. O despertar tem caráter de negação em face do sonho, porque readmite os conceitos.

O conceito, por articular-se com a negação, tem maior força de determinação: “Na negação a decisão da realidade sobre a consciência da possibilidade é trazida e assumida pelo conhecimento”.⁴⁰⁷ Há uma passagem em *Guerra e paz*, de Leon Tolstói, na qual o personagem Pierre, então casado com Hélène, sente o desejo de “vê-la outra vez como aquela beldade tão distante e alheia que via antes, todos os dias; mas já não conseguia”. O narrador insere uma analogia:

Não conseguia, assim como um homem que avista hastes de ervas daninhas na neblina e pensa que são uma árvore não consegue, depois de reconhecer que são as hastes de ervas daninhas, ver de novo nelas uma árvore.⁴⁰⁸

De modo similar, uma vez consciente de que vive imerso em dúvidas, de que é repleto de arestas e contradições, o sujeito moderno pode apenas sonhar-se pleno ou solar. Como o homem da analogia de Tolstói, onde não há uma árvore, pode ver apenas as “hastes de ervas daninhas”. E, ainda assim, nos limites da precariedade da nossa relação com a realidade e também com a linguagem. Os dois últimos poemas de Cummings que comentamos – e também o poema “V”, de Augusto – denotam consciência dessa dupla precariedade: nossa percepção da

⁴⁰⁵ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 119.

⁴⁰⁶ Ver BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 128-130.

⁴⁰⁷ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 129. (grifos do autor)

⁴⁰⁸ TOLSTÓI. *Guerra e paz*, p. 251. (vol. I)

realidade é intermitente, instável, e nossa relação com a linguagem tampouco é isenta de imprecisões. Nenhuma leitura do mundo é definitiva. A “precisão do conceito” é ideal, por mais que este seja “prefigurado, preparado, fornecido pela experiência sob a forma de adaptações e precauções”.⁴⁰⁹

O lirismo de cummings, nos poemas em que se tem um sujeito poético espectador, nutre-se também de uma relação precária com o mundo – sobretudo ao particularizar essa relação sob a ótica daquele sujeito poético. No entanto, há um poema, dentre os traduzidos por Augusto, que parece movido por um anseio de plenitude na relação com real. Trata-se de um poema do livro *95 poems*, de cummings, incluído por Augusto dentre as traduções a partir da primeira edição de *Poem(a)s* (1999):⁴¹⁰

now air is air and thing is thing:no bliss	agora ar é ar e coisa é coisa:traço
of heavenly earth beguiles our spirits,whose	nenhum da terra celestial seduz
miraculously disenchanting eyes	nossos olhos sem ênfase onde luz
live the magnificent honesty of space.	a verdade magnífica do espaço.
Mountains are mountains now;skies are skies–	Montanhas são montanhas,céus são céus–
and such a sharpening freedom lifts our blood	e uma tal liberdade nos aquece
as if whole supreme this complete doubtless	que é como se o universo uno sem véus,
universe we’d(and we alone had)made	total,de nós(somente nós)viesse
–yes;or as if our souls,awakened from	–sim;como se,despertas do torpor
summer’s green trance,would not adventure soon	do verão,nossas almas mergulhassem
a deeper magic:that white sleep wherein	no branco sono onde se irá depor
all human curiosity we’ll spend	toda a curiosidade deste mundo
(gladly,as lovers must)immortal and	(com júbilo de amor)imortal a coragem
the courage to receive time’s mightiest dream	de receber do tempo o sonho mais profundo

⁴⁰⁹ Ver BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 47.

⁴¹⁰ CUMMINGS. *Poem(a)s* (1999), p. 118-119.

O *topos* do sonho, presente no poema anterior, aparece também aqui, nas últimas linhas: “a coragem / de receber do tempo o sonho mais profundo” (“the courage to receive time’s mightiest dream”). Nesse poema, entretanto, o sonho não é um estado transitório, ao qual pode se seguir o despertar. O “sonho mais profundo” (“time’s mightiest dream”), que viria do tempo, é a abolição do próprio tempo, é o mergulho no “branco sono” (“white sleep”), é o acesso à “verdade magnífica do espaço” (“magnificent honesty of space”). O “branco sono” pode ser a morte. Mas não a morte como fim último, e sim como transição para o espaço atemporal, onde se comunga daquela “verdade magnífica” (“magnificent honesty”). Para o sujeito poético, o acesso a tal verdade ampla significa uma liberdade sem precedentes – (“uma tal liberdade nos aquece”; “such a sharpening freedom lifts our blood”). Uma liberdade que o coloca – e a todo e qualquer sujeito, já que no poema se empregam os pronomes “nós”, “nossos” e “nossas” (“we”, “our”) – numa posição de inquestionável centralidade, como fonte da qual emana o universo inteiro:

que é como se o universo uno,sem véus,
total, de nós(somente nós)viesse

as if whole supreme this complete doubtless

universe we’d(and we alone had)made

Essa posição de plenitude total, solar, propiciaria ao sujeito um acesso inédito ao que lhe é externo: “sem véus” (“doubtless”). Os termos com que Augusto traduziu a expressão “doubtless” – “sem véus” – nos remete aos dois últimos poemas de cummings que comentamos, nos quais a “névoa” figura nessa função de um véu que oblitera a realidade. Por outro lado, “sem véus” nos reporta também ao poema “V”, de Augusto, em que o acesso possível da visão intermitente (“vê / não / vê / não / vê / não / vê / não / vê”) dá-se ainda de modo mediado: “num / véu / nus”.⁴¹¹

As opções tradutórias de Augusto destacam, no plano formal do poema, esse ideal de nitidez, especialmente quanto a aspecto sonoros. As rimas no original, com exceção desta primeira, são menos marcadas: “eyes” (terceira linha) e “skies” (quinta linha); “wherein” (décima primeira linha) e “dream” (última linha); “spend” (décima segunda linha) e “and” (penúltima linha). Ou, ainda, limitam-se a discretas aliteraões, como em “bliss” (primeira linha) e “doubtless” (sétima linha). Já na tradução as rimas são mais numerosas e mais nítidas:

⁴¹¹ CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 97.

“traço” (primeira linha) e “espaço” (quarta linha); “seduz” (segunda linha) e “luz” (terceira linha); “céus” (quinta linha) e “véus” (sétima linha); “aquece” (sexta linha) e “viesses” (oitava linha); “torpor” (nona linha) e “depor” (décima primeira linha) “mergulhassem” (décima linha) e “coragem” (penúltima linha); “mundo” (décima segunda linha) e “profundo” (última linha).

Chama atenção a expressão empregada por cummings no original: “doubtless” – literalmente, “sem dúvida”. Quando, no item antecedente, tratamos de Kierkegaard e do que chamamos de subjetividade em desespero – algo que entendemos como próximo do “sujeito fraturado”, de Costa Lima –, destacamos que, etimologicamente, na língua dinamarquesa, a palavra “desespero” (*Fortvivlelse*) tem uma relação de continência com a palavra “dúvida” (*Tvivl*). Uma relação que o próprio Kierkegaard endossa: “Desespero [*Fortvivlelse*] é uma expressão de longe mais profunda e mais completa, cuja abrangência é bem mais ampla que a de dúvida”.⁴¹² No poema ora abordado, a exclusão da dúvida permitiria ao sujeito uma relação não precária com o real:

agora ar é ar e coisa é coisa:traço

nenhum da terra celestial seduz
nossos olhos sem ênfase onde luz

a verdade magnífica do espaço.

now air is air and thing is thing:no bliss

of heavenly earth beguiles our spirits,whose
miraculously disenchanting eyes

live the magnificent honesty of space.

O que se lê, nessas linhas, é uma interação sem dúvidas (“doubtless”), “sem véus” com a realidade, uma relação que esgotaria toda a curiosidade: “onde se irá depor toda a curiosidade deste mundo” (“wherein all human curiosity we’ll spend”). Mas essa relação parte também da linguagem, porque define uma exatidão dos termos ali enumerados: “ar”, “coisa”, “montanhas” e “céus”. Portanto, está entre os ideais da reflexão desse sujeito poético abolir a precariedade tanto da relação com o real quanto da relação com a linguagem. É necessário destacar, então, que o poema necessita da referência para gerar seus potenciais efeitos. Ao contrário do que se

⁴¹² KIERKEGAARD. *Enten-eller* (v. II), *E-book*. “Fortvivlelse er et langt dybere og fuldstændigere Udtryk, dens Bevægelse langt mere omfattende end Tvivlens”. (tradução nossa)

buscaria em um poema concreto, nesse trabalho de cummings os termos enumerados são postos para referir – ao “ar”, à “coisa”, às “montanhas” e aos “céus”.

É a partir dos olhos do sujeito poético – que, pelo emprego do plural, são também os olhos de todo sujeito – que esse contexto se torna possível: esses olhos são agora “sem ênfase” ou, literalmente, “desencantados” (“disenchanted”). A condição solar desse sujeito é inquestionável, pois é nos seus olhos que “luz” ou “vive” (“live”, no original) “a verdade magnífica do universo” (“the magnificent honesty of space”). *A contrario sensu*, seria por conta de algum tipo de encanto ou ênfase que nossa relação com o real careceria da exatidão que permite dizer “ar é ar”, “coisa é coisa” e assim por diante. A opção tradutória de Augusto – “sem ênfase” – nos remete a um poema de Carlos Drummond de Andrade, “A flor e a náusea”, cuja terceira estrofe diz o seguinte:

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.⁴¹³

No verso de Drummond a ausência de ênfase é também uma espécie de desencanto, embora, ao contrário do poema de cummings, seja um desencanto em vida e sem plenitude. Nesse contexto, de um sujeito não solar, “os muros são surdos”, e nem tudo pode ser explicado como em “coisa é coisa”. Aliás, essa é uma fórmula que, em última análise, implica em excluir da “coisa”, objetiva, toda subjetividade; em considerá-la “sem ênfase”, nos termos de Drummond. Mas as palavras não correspondem simplesmente ao que deveriam designar: “Sob a pele das palavras há cifras e códigos”. Há ênfases possíveis, diríamos. O sol não renova, e sim é índice do tempo, ao qual se submete o sujeito sem acesso à “verdade magnífica do espaço”. Para esse sujeito, que vivencia o desespero da dúvida, que convive com suas próprias contradições, “ar”, “coisa”, “montanhas” e “céus” são também metáforas, cuja ênfase convoca outras palavras, cifras e códigos. Não é uma liberdade da plenitude, mas uma liberdade da possibilidade. Como reflete Blumenberg:

Por certo, precisarmos da metáfora e estarmos subordinados a seu efeito econômico é uma “triste necessidade”, mas, ao mesmo tempo, é essa necessidade que nos descobre o plano da realidade, e nos revela que estamos além de nossa pobreza e necessidade e, assim, reflete a nossa liberdade.⁴¹⁴

Essa é uma liberdade possível, ainda que precária. Mas a plenitude imaginada no poema de cummings implica necessariamente na passagem para uma esfera atemporal, por via da

⁴¹³ ANDRADE. *A rosa do povo*, p. 16.

⁴¹⁴ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 147.

morte – “branco sono” (“white sleep”). A morte, ainda que seja concebida como transição e não como fim último, não é um intervalo e não oferece uma explicação para a vida em si: “E a morte eu acho não é nenhum parêntese” (“And death i think is no parenthesis”), conclui um outro poema de cummings, incluído na segunda edição de *Poem(a)s*, em 2011:⁴¹⁵

since feeling is first	já que sentir vem antes
who pays any attention	quem prestar atenção
to the syntax of things	à sintaxe das coisas
will never wholly kiss you;	nunca te beijará completamente;
wholly to be a foll	ser totalmente louco
while Spring is in the world	quando há Primavera
my blood approves,	meu sangue aprova,
and kisses are a better fate	e beijos são melhor destino
than wisdom	que sabedoria
lady I swear by all flower. Don't cry	dama eu juro por todas as flores. Não chores
–the best gesture of my brain is less than	–o melhor gesto do meu cérebro é menos que
your eyelids' flutter which says	o tremer de tuas pálpebras que diz
we are for each other:then	que somos um para o outro:então
laugh,leaning back in my arms	ri,sem medo em meus braços
for life's not a paragraph	pois a vida não é nenhum parágrafo
And death i think is no parenthesis	E a morte eu acho não é nenhum parêntese

Esse poema traz em si um lirismo amoroso muito afim ao da poesia trovadoresca. Apesar de não ser metrificado nem comportar rimas, pode-se falar em versos. A primeira estrofe traz uma admoestação baseada na oposição que permeia todo o poema: a oposição entre a razão e os sentimentos e sentidos. O primeiro verso é em tom conclusivo: “já que sentir vem antes” (“since feeling is first”). Antes, no caso, do pensar e do refletir. Pensamento e reflexão se

⁴¹⁵ CUMMINGS. *Poem(a)s* (2011), p. 78-79.

desdobrariam numa atenção à “sintaxe das coisas”, e isso seria um obstáculo ao pleno contato com a “dama” (“lady”), destinatária do poema: “nunca te beijará completamente” (“will never wholly kiss you”). Se nos permitirmos uma leitura desse poema vinculada à obra de cummings, podemos ler a admoestação presente nessa estrofe como uma autoadmoestação, pois o sujeito poético dessa obra é, frequentemente, um leitor do mundo, muito atento à “sintaxe das coisas”. No entanto, ainda que permaneçamos restritos ao texto do poema em questão, a autoadmoestação pode ser depreendida destes versos:

dama eu juro por todas as flores. Não chores
 –o melhor gesto do meu cérebro é menos que
 o tremer de tuas pálpebras que diz
 que somos feitos um para o outro (...)

lady i swear by all flowers. Don't cry
 –the best gesture of my brain is less than
 your eyelids' flutter which says

we are for each other (...)

O sujeito poético se rebaixa e ao próprio cérebro – que funciona aqui como uma metáfora do pensamento, da razão – em relação a um gesto involuntário da “dama” (“lady”). Trata-se de uma reencenação do *topos* da elevação da mulher amada e do rebaixamento do trovador apaixonado, e isso submete o próprio sujeito poético à admoestação da primeira estrofe: é o cérebro dele que deve abster-se do pensamento, que não deve ler o mundo e prestar atenção à “sintaxe das coisas”. Por isso esse sujeito diz, à dama e a si mesmo, que o seu próprio sangue aprova (“meu sangue aprova”; “my blood approves”)

ser totalmente louco
 quando há Primavera

wholly to be a fool
 while Spring is in the world

Essa loucura pode corresponder à loucura da paixão, à tormenta do amor – recorrentes no âmbito do amor cortês. Mas há também uma certa ironia, pois na terceira estrofe, como vimos, o sujeito jura “por todas as flores” (“by all flowers”) e, nos versos acima, é dito que a loucura vigora “quando há Primavera” (“while Spring is in the world”), isto é, com duração determinada. Ainda assim, uma promessa é feita. E é feita com base no que denominamos de autoadmoestação: em desfavor da razão e em a favor dos sentimentos e dos sentidos, pois “beijos são melhor destino / que sabedoria” (“kisses are a better fate / than wisdom”). A partir da promessa, o sujeito poético convida:

(...) então
 ri, sem medo, em meus braços
 pois a vida não é nenhum parágrafo

E a morte eu acho não é nenhum parêntese

(...) then
 laugh, leaning back in my arms
 for life's not a paragraph

And death i think is no parenthesis

O convite ao riso – e, por extensão, à *joi* dos trovadores⁴¹⁶ – é feito em consonância com a promessa de prevalência sobre a razão, pois, conclui o poema, vida e morte não são redutíveis à linguagem racional – ali indiciada pela menção a “parágrafo” (“paragraph”) e “parêntese” (“parenthesis”). Augusto insere a expressão “sem medo” para traduzir “leaning back”, dando o sentido de alguém que se recosta despreocupadamente. Os termos dessa tradução poderiam remeter ao lema estóico “Sem esperança nem medo”, mas o poema se constrói na direção oposta: o da entrega, sem medo ou receio, ao desejo.

Augusto não apenas traduziu trovadores, mas também escreveu poemas inspirados pela lírica provençal. O primeiro trabalho subsequente a *O rei menos o reino* é “O sol por natural”, escrito entre 1950 e 1951 e publicado em 1952, na *Noigandres I*. O poema, dividido em seis partes, é acompanhado da dedicatória: “Para Solange Sohl / *ses vezzer*”.⁴¹⁷ A expressão *ses vezzer* significa “sem vê-la” e costumava ser empregada pelo trovador que compunha em louvor de uma dama cujo renome lhe inspirava o fazer poético, apesar de entre eles haver distância geográfica ou social. No final da década de 1940, Patrícia Galvão, a Pagu, publicou poemas no suplemento literário do *Diário de São Paulo* sob o pseudônimo Solange Sohl. O primeiro desses poemas, intitulado “Natureza morta”, serviu de mote para que Augusto produzisse “O sol por natural” em homenagem à autora que ele desconhecia. Somente em 1963, por meio de um artigo de Geraldo Ferraz, Augusto veio a saber que se tratava de Pagu.⁴¹⁸

⁴¹⁶ Dissemos “por extensão” porque a *joi* dos trovadores tinha um espectro mais amplo do que o da simples alegria. Octavio Paz explica: “Os poetas provençais falavam muito de uma misteriosa exaltação, ao mesmo tempos física e espiritual, por eles chamada de *joi* e que era uma recompensa, a mais alta, do amor. Esta *joi* não era nem a simples alegria nem o gozo, mas sim um estado de felicidade indefinível. PAZ. *A dupla chama*, p. 85. “Los poetas provenzales se hacían lenguas sin cesar de una misteriosa exaltación, a un tiempo física y espiritual, que llamaban *joi* y que era una recompensa, la más alta, del amor. Esta *joi* no era ni la simples alegría ni el gozo sino un estado de felicidad indefinible”. PAZ. *La llama dobre*, p. 93-94.

⁴¹⁷ CAMPOS, A. O sol por natural, p. 14. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 32.

⁴¹⁸ Augusto de Campos dedicou, ainda, a Pagu o perfilograma “Janelas para Pagu” (1974), além de organizar o livro *Pagu: vida-obra* (1982). Nesse livro podem ser encontrados o poema “Natureza morta” e o artigo de Geraldo de Ferraz a que nos referimos. Ver CAMPOS, A. *Pagu*, p. 167-179.

Em “O sol por natural”, como é frequente na poesia trovadoresca, o louvor à *domna* recai sobre um ideal de beleza; a beleza desta que é “Oponente do sol, distribuidora de belezas”.⁴¹⁹ Mas o sujeito poético invoca também a lucidez de Solange Sohl: “Lúcida mão sobre meus olhos, lago. / Aplaca-me, eu o rude”.⁴²⁰ Nesse excerto já se lê a equação entre elevação da mulher amada (“Lúcida”) e rebaixamento do trovador (“rude”). Equação que permanece ao longo do poema, no qual Solange Sohl é “serena de ouro”, “suprema”, enquanto o poeta é “O da Triste Figura” – como um “Dom quixote chorando”.⁴²¹ Entretanto, nas partes terceira e quarta, há uma oscilação no louvor à dama. Um corvo, que invade o corpo do poeta e lhe imita a voz, questiona a existência de Solange Sohl e ironiza a postura do trovador, caricaturando-o como um cavaleiro extemporâneo:

– Solange Sohl existe? É uma só?
 Ou é um grupo de vidros combinados? Uma lenda
 Medieval que vestes de neurose? Por certo
 Esta armadura não te queda mal,
 Ó meu Beltenebroso sem corcel.⁴²²

Até mesmo a elevação da *domna* é posta em xeque:

Muitos – como vereis – e incongruentes são
 Os dons que à referida atribuiu a rude
 Tua mente cansada.⁴²³

A inoperância da razão (“Tua mente cansada”) é apontada como a causa de sentimentos exacerbados (o poeta atribui à dama “dons” “incongruentes”) e de desequilíbrio psíquico (o poeta veste “de neurose” uma “lenda medieval”). Mas diferentemente do que ocorre no poema de cummings, o corvo, que fala com a voz do poeta, não celebra a prevalência do sentimento e da loucura sobre a razão (“mente cansada”). E diz ao poeta:

Agora aí te deixo como um cão de diamante
 Tornado e mudo.
 Como um imenso ouvido que se abre
 No alto de uma árvore.
 Como uma estátua que se desmorona.⁴²⁴

Na parte final do poema, no entanto, a elevação da *domna* se restabelece. Solange é “o nome sagrado” e:

Solange Sohl existe. É a morta luminosa.

⁴¹⁹ CAMPOS, A. O sol por natural, p. 15. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 33.

⁴²⁰ CAMPOS, A. O sol por natural, p. 15. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 33.

⁴²¹ CAMPOS, A. O sol por natural, p. 16-17. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 34-35.

⁴²² CAMPOS, A. O sol por natural, p. 18-19. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 37.

⁴²³ CAMPOS, A. O sol por natural, p. 19. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 37.

⁴²⁴ CAMPOS, A. O sol por natural, p. 19. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 37.

A mim cortou o coração com um dobrar de olhos.⁴²⁵

Tal qual no poema de cummings, é um gesto dos olhos da dama que submete o trovador. Aqui, “um dobrar de olhos” que lhe corta o coração. Em cummings, um tremer de pálpebras que é superior ao melhor gesto do cérebro do sujeito poético. Esse poema de cummings, do livro *Is 5* (1926), não está entre os mais experimentais do poeta, embora a temática amorosa esteja presente também nos poemas de estrutura menos convencional. O mesmo pode ser dito da defesa dos sentimentos e dos sentidos em oposição à racionalidade estrita. Como sintetiza Marianne Moore: “‘Arte’, disse E. E. Cummings, ‘é puro sentimento pessoal’. Seu trabalho o diz novamente”.⁴²⁶ No caso de Augusto, “O sol por natural” também não apresenta ainda o poeta de vanguarda que despontaria logo em seguida, na iminência do projeto concretista, que valorizou sobretudo a racionalidade da construção poética. Mas a lírica provençal se irmana tanto com “O sol por natural”, poema de 1950-1951, quanto com alguns poemas da série, bastante experimental, *Poetamenos*, de 1953. E em *Poetamenos* vemos uma afinidade formal clara com os experimentos de cummings. Tomemos, por exemplo, o poema “dias dias dias”.⁴²⁷

dias dias dias
sem
uma
esperança linha deum só dia
expoeta expira: minh ahcartas
sphinx e a n ão p artas
gypt y g mor - E avião voas ?
- Heli s sim sem ar
L EMBRAS amemor fim confirm sim
es DEMIMLYG IA e far par avante
se stertor AR
rticula: s e p a r a m a n t e
ohes OH SE ME tele NÃO
se - Urge t g b sds vg filhazeredo pt
segur sos se só seguramor
LEMBRA E QUANTO

⁴²⁵ CAMPOS, A. O sol por natural, p. 20. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 39.

⁴²⁶ MOORE, E. E. Cummings: 1894-1962, p. 562. “‘Art’, E. E. Cummings said, ‘is pure personal feeling’. His work says it again”. (tradução nossa)

⁴²⁷ CAMPOS, A. *Poetamenos*, s.p. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 77.

Embora se trate de um poema que demandaria uma análise meticulosa e detalhista, mesmo uma primeira leitura permite antever que estão presentes elementos de uma lírica amorosa. O sujeito poético sofre com a passagem do tempo – conta os dias – que vivencia sem a presença e sem notícias da amada (“sem / uma / linha”) de quem se separou (“separamante”) a contragosto: “n ão p artas”. Há um possível consolo: “ahcartas”; e o vislumbre de um novo encontro: “-E avião voas?”. E, claro, a urgência telegráfica do amor: “tele / - Urge t g b sds vg filhazeredo pt”. José Américo Miranda associa esse poema diretamente à lírica provençal, embora qualificando-o como uma “cantiga de trovador afásico”:

Sua linguagem estilhaçada, às vezes enigmática, às vezes de feições telegráficas, emite sinais de intensa força lírica. Entre estertores e silêncios, é a força do amor que nele se manifesta: assemelha-se a um canto despedaçado, a uma cantiga de trovador afásico. A lógica que o perpassa não cabe nos trilhos da sintaxe linear: ele é, ao mesmo tempo, todos os discursos que o atravessam.⁴²⁸

Não cremos que a linguagem em “dias dias dias” – e, de resto, em toda a série *Poetamenos* – seja “estilhaçada”. Ao contrário, em consonância com o texto preambular aos poemas, que reivindica um paralelo com Anton Webern, entendemos que os fragmentos de vocábulos, sílabas e letras são deliberadamente dispostos como tal na construção do poema – ou como parte da composição de palavras-valise. Em outros termos, trata-se do emprego, na escrita, de fragmentos ou de subunidades significantes. Mas, sim, parece-nos exata a expressão “cantiga de trovador afásico”, já que o silêncio é estrutural na música de Webern e o próprio Augusto definiu a poesia, anos após *Poetamenos*, como “um afazer de afasia”.⁴²⁹ Esse “trovador afásico” pouco diz e parte do que diz parece ser a memória do que lhe disse a amada, nomeadamente: “LYG / IA”, na sequência horizontal das cores amarela e vermelha. Além disso, a conclusão de que a “lógica que o perpassa [ao poema] não cabe nos trilhos da sintaxe linear: ele é ao mesmo, todos os discursos que o atravessam” serve tanto para os poemas dessa série de Augusto quanto para os poemas mais experimentais de cummings. Ao citar esse mesmo artigo de José Américo Miranda, Gonzalo Aguilar acrescenta, em nota: “Esta tensão entre impulso amoroso e linguagem fragmentada explica, também, a fascinação que a poesia de e. e. cummings começou a exercer sobre Augusto de Campos, que começou a traduzi-lo durante esses anos”.⁴³⁰ Por “esses anos” devemos entender em torno de 1953, já que a nota de Aguilar comenta “dias dias dias”, poema produzido em julho desse ano. Fato é que, se Augusto começou

⁴²⁸ MIRANDA. Dias, dias, dias: um poema de Augusto de Campos, p. 38.

⁴²⁹ CAMPOS, A. *Despoesia*, p. 22-23.

⁴³⁰ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 295, nota 41.

a traduzir cummings por essa época, sua relação com a obra de cummings se estendeu por entre cinco e seis décadas. Até 2011, se consideradas apenas as publicações em livros. E até 2018, se considerada uma tradução inédita publicada no perfil de Augusto no *Instagram*, @poetamenos.

Conforme vimos, há uma significativa proximidade entre a poesia de cummings e a poesia que Augusto produziu antes da fase mais programática da Poesia Concreta. Após o término do Concretismo como movimento coletivo, a poesia de Augusto não se vincula mais ao modelo geométrico por ele adotado predominantemente entre 1954 e 1960. Por outro lado, sobretudo a partir dos anos 1980, o largo emprego de recursos tipográficos variados, bem como de ferramentas de computação gráfica, distancia, de modo geral, a poesia de Augusto daquela que ele produziu até meados da década de 1950. Recriar o lirismo de cummings possibilitou a Augusto exercer vicariamente uma subjetividade muito nítida no enunciado dos poemas, mas, ainda assim, no âmbito de uma poesia muito afim à sua própria poética. Por isso, consideramos que traduzir cummings abriu-se para Augusto como uma espécie de estrada paralela que, de início ao lado da poesia estritamente concreta, permitiu-lhe dar farta continuidade a uma face específica de sua poesia inicial. Mantendo em perspectiva que são indissociáveis a obra poética e a obra tradutória desse poeta-crítico e tradutor, é possível concluir que “*fazer surgir um outro*”⁴³¹ cummings foi também dar extensão a um certo Augusto.

⁴³¹ LIMA. *A ficção e o poema*, p. 27. (grifos do autor)

CAPÍTULO 2: Il miglior fabbro

2.1 Família de náufragos

You can't have a cupboard
If there ain't no wall

Neil Young, "The old laughing lady"

Em 1968, Augusto e Haroldo publicam o livro *Traduzir & trovar*. O volume traz o subtítulo “poetas dos séculos XII a XVII”. Embora seja uma empresa conjunta dos irmãos Campos, há uma divisão do trabalho tradutório ali coligido. Haroldo traduz Guido Cavalcanti e Dante Alighieri. Augusto apresenta versões de Brignole Sale, Giambattista Marino, Andrew Marvell, Richard Crashaw, George Herbert, John Donne, Guilhem de Peitieu e Arnaut Daniel. Deste último há, no livro, apenas um poema: “Aura amara” (*L'aura amara*). Trata-se, no entanto, de um poema cuja importância é notória. Como informa Augusto, André Berry o considera “o mais prodigioso esforço da virtuosidade provençal”.⁴³² E também Pound conferiu distinção a esse poema específico, ao considerar que, nos seus versos iniciais, Arnaut “não se referiu apenas a pássaros que cantavam. Ele, efetivamente, fez os pássaros cantarem EM SUAS PALAVRAS”.⁴³³ Além disso, a tradução de “L'aura amara” é precedida de um texto, escrito por Augusto, intitulado “Arnaut Daniel: um inventor”, que apresenta não apenas a canção traduzida, mas o poeta Arnaut em linhas gerais. Ao final dessa introdução, Augusto explica que a tradução publicada não é “uma versão literal”, mas que o objetivo teria sido “recriar em português alguma parcela que seja da poesia e da técnica poética do texto”. E conclui: “Valha, ao menos, como homenagem há muito devida pelo grupo ‘noigandres’ ao inventor Arnaut”.⁴³⁴ De fato, a homenagem poderia parecer tardia em um livro de 1968, já que desde 1952 Décio e os irmãos Campos se reuniram como o grupo *Noigandres* e tomaram essa “enigmática expressão provençal como lema de pesquisa e experimentação poética”.⁴³⁵ No entanto, as homenagens a Arnaut, via tradução, tiveram um início anterior a *Traduzir & trovar* (1968) e também se ampliariam enormemente. Na verdade, todo o *corpus* tradutório desse livro seria

⁴³² BERRY *apud* CAMPOS, A. Arnaut Daniel: um inventor, p. 31.

⁴³³ POUND. *ABC da literatura*, p. 53-54 (maiúsculas do autor). Pound faz uma observação semelhante sobre essa canção no ensaio “Il miglior fabbro”, incluído em *The Spirit of Romance*: “a sound that echoes the angry chatter of the birds in autumn”. POUND. *Il miglior fabbro*, p. 28. Augusto traduz a expressão de Pound como “o irado chilrear dos pássaros no outono”. CAMPOS, A. *Mais provençais: Raimbaut e Arnaut*, p. 35.

⁴³⁴ CAMPOS, A. Arnaut Daniel: um inventor, p. 33.

⁴³⁵ CAMPOS, A. Arnaut Daniel: um inventor, p. 33, nota 7.

largamente expandido e aperfeiçoado por Augusto e Haroldo, que no prefácio homônimo advertiam: “Este volume expõe-se como um canteiro de trabalho”.⁴³⁶

Em 1960 – ano da publicação de *10 poemas* (cummings) e de *Cantares* (Ezra Pound) –, as três primeiras estrofes da tradução de “L’aura amara” foram publicadas no *Correio Paulistano*, na página *Invenção* – da qual derivaria, a partir de 1962, a revista *Invenção*, empreitada com que o grupo daria seguimento às publicações coletivas, mas com diferenças em relação à *Noigandres*. A tradução completa de “L’aura amara” viria a lume em 1964, acompanhando o artigo “Arnaut: o melhor artífice”, que Augusto publicou no *Suplemento Literário* do Estado de S. Paulo.⁴³⁷ Vejamos ao menos a primeira estrofe:

Aura amara
 branqueia os bosques, car-
 come a cor
 da espessa folhagem.
 Os
 bicos
 dos passarinhos
 ficam mudos,
 pares
 e ímpares.
 E eu sofro a sorte:
 dizer louvor
 em verso
 só por aquela
 que me lançou do alto
 abaixo, em dor
 – má dama que me doma.⁴³⁸

Já em 1967, ainda anteriormente a *Traduzir & trovar* (1968), Augusto publica, no *Correio da Manhã*, o artigo “Presença de Provença: a invenção de Arnaut”. Além do artigo, foram publicadas também duas traduções parciais de canções de Arnaut: quatro estrofes da canção XII (“doutz brais e critz”) – “[t]alvez o mais belo dentre todos os poemas sobreviventes

⁴³⁶ CAMPOS, A.; CAMPOS, H. *Traduzir & trovar*, p. 4. Outros poetas que integram o *corpus* de *Traduzir & trovar* também já haviam sido traduzidos e publicados esparsamente por Augusto. Por exemplo, traduções de John Donne e Andrew Marvell feitas por Augusto aparecem, em 1956 e 1957, na página “Poesia-Experiência”, coordenada por Mário Faustino no *Jornal do Brasil*.

⁴³⁷ Esse artigo foi publicado em duas partes, nos dias 25 de janeiro e 1º de fevereiro de 1964. A segunda parte é acompanhada da tradução de “L’aura amara”.

⁴³⁸ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 88-89. L’aura amara / fa•ls bruoilss brancutz / clarzir / que•l doutz espeissa ab fuoilss, / el•s letz / becs / dels auzels ramencs / tem balps e mutz, / pars / e non pars; / por qu’eu m’esfortz / de far e dir / plazers / a mains, per liei / que m’a virat bas d’aut, / don tem morir / si•ls afans no m’asoma. Citaremos as canções de Arnaut Daniel sempre a partir da edição de *Mais provençais* editada pela Companhia das Letras, em 1987, por ser a primeira edição comercial a abranger todas as dezoito canções de Arnaut traduzidas por Augusto. A edição de 1982, pela Noa Noa, em que pese ser também completa, teve circulação bastante limitada.

do ‘melhor artífice’⁴³⁹, segundo Pound – e a estrofe inicial da canção XIII (“Er vei vermeils”), na qual aparece a emblemática palavra “noigandres”:

Vejo vermelhos, verdes, blaus, brancos, cobaltos
 Vergéis, plainos, planaltos, montes, vales;
 A voz dos passarinhos voa e soa
 Em doces notas, manhã, tarde, noite.
 Então todo o meu ser quer que eu colora o canto
 De uma flor cujo fruto é só de amor,
 O grão só de alegria e o olor de noigandres.⁴⁴⁰

Augusto republicou esse poema e, na versão que se consolidou, a estrofe de abertura adquiriu feição bem mais sintética:

Vermelho e verde e branco e blau,
 vergel, vau, monte e vale eu vejo,
 a voz das aves voa e soa
 em doce acordo, dia e tarde;
 então meu ser quer que eu colora o canto
 de uma flor cujo fruto seja amor,
 grão, alegria, o olor de noigandres.⁴⁴¹

Lidas em paralelo, as estrofes iniciais da Canção XIII e da Canção IX (“L’aura amara”) oferecem um contraste bastante nítido. Na Canção IX, o “ar amargo” (“l’aura amara”) – provavelmente emanado pelo amor impossível que o sujeito nutre por uma “má dama” que o “doma” – branqueia (“car / come a cor”) a paisagem que o sujeito contempla; e o canto aparece como um destino a ser sofrido: “E eu soffro a sorte: / dizer louvor / em verso”. Já na canção XIII, o sujeito poético, ao observar uma profusão de cores na paisagem que lhe é externa, sente-se internamente impelido a transpor essas cores à sua própria poesia (“colora o canto”). Além disso, “o ar amargo” (“l’aura amara”) emudece “[o]s bicos / dos passarinhos”, enquanto na Canção XIII “a voz das aves voa e soa / em doce acordo, dia e tarde”. Ainda que brevíssimo, esse cotejo dá uma amostra da riqueza e multiplicidade com que Arnaut trabalhou o mote mais frequente em sua poesia: o amor.

Aquele sucinto conjunto de textos de Arnaut, publicados em jornais, – “L’aura amara” e as traduções parciais das canções XII e XIII – aparece reunido na “Mini-antologia do

⁴³⁹ POUND. Il miglior fabbro, p. 33. “Perhaps the most beautiful or all the surviving poems of ‘the better craftman’ is the XIIth”. (tradução nossa)

⁴⁴⁰ CAMPOS, A. Presença de Provença: a invenção de Arnaut, p. 4. A numeração que indicamos, ao atribuir a essa canção o número XIII, foi proposta por René Lavaud e adotada por Augusto a partir da edição de *Mais provençais*, em 1982, pela Noa Noa, sendo mantida nas edições e livros subsequentes que trouxeram traduções da obra desse trovador, quais sejam: *Mais provençais* (Companhia das Letras, 1987), *Invenção* (ARX, 2003), *Invenção* (Laranja Original, 2021), *Invenção* (Laranja Original, 2022).

⁴⁴¹ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 110-111. “Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs / vergiers, plans, plais, tertres e vaus, / e•il votz dels auzels sona e tint / ab doutz acort maitin e tart. / So•m met en cor qu’ieu colore mon chan / d’un’aital flor don lo fruitz sia amors, / e jois lo grans, e l’olors d’enoï gandres”.

paideuma poundiano”, que Augusto incluiu na tradução que realizou, em parceria com José Paulo Paes, do *Abc of Reading*, de Pound. A versão, intitulada *Abc da literatura*, saiu em 1970 pela Cultrix. Em 1974, Augusto acresce mais três canções a esse *corpus*: publica as canções X, XV e XVII na Revista de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis. Além disso, inclui, antecedendo essas traduções, um poema intitulado “Arnaut: Provença e proeza”. Trata-se de um poema nos moldes dos que aparecem em *O anticrítico* (1986), onde Augusto os denominou “prosa porosa”⁴⁴², conforme vimos no capítulo antecedente desta tese. Em “Arnaut: Provença e proeza”, Augusto expõe o longo processo de elaboração das traduções que realizou da obra desse trovador e também comenta a dificuldade da tarefa. O leitor das traduções de Augusto compreende, assim, o porquê de as homenagens a Arnaut tardarem um pouco, no mesmo passo em que contempla o gradual incremento dessas deferências:

levei anos traduzindo
aura amara
 a maior das proezas poéticas
 de arnaut daniel
 o *miglior fabbro* da poesia provençal
 segundo dante e pound:
 seis e meia estrofes de 17 rimas
 rimando estrofe a estrofe
 a primeira linha da primeira estrofe
 com a primeira de todas as outras
 etc
 depois traduzi quatro estrofes
 de *doutz brais e critz*
 com o verso-*touchstone* sobre o corpo da amada
e que•l remir contra•l lum de la lampa
 (e que o remire contra a luz do lume)
 e as sete linhas de *er vei vermeils*
 onde aparece
 numa alegoria da criação poética
 q funde som e cor
 a palavra *noigandres*⁴⁴³

Essa primeira parte do poema descreve o conjunto inicial das traduções que Augusto realizou a partir de Arnaut, e que foi incluído em *Abc da literatura*. Da quarta à sexta linha é dado destaque a um aspecto fundamental: o posicionamento de Arnaut como o melhor artífice, “o *miglior fabbro* da poesia provençal”, e a atribuição desse posicionamento a Dante e Pound (sexta linha). Isso nos remete a um evento igualmente relevante: Arnaut parece ter sido, para Augusto e seus pares, um verdadeiro “achado” (um sentido possível de *inventio*) para a composição do paideuma concretista. E o encontraram – a Arnaut – nos *Cantos* de Pound, que,

⁴⁴² CAMPOS, A. *O anticrítico*, p. 9.

⁴⁴³ CAMPOS, A. Arnaut: Provença e proeza, p. 284.

por sua vez, recuperou o enaltecimento que Dante fizera ao trovador provençal. Arnaut é referido nos Cantos IV e VI de Pound. Mas foi no Canto XX que os jovens Augusto, Haroldo e Décio se depararam com “a palavra *noigandres*”:

E fui ver o velho Lévy, lá pelas 6.30
da tarde, e o homem se arrastou por meia Friburgo
antes do jantar, para ver as duas tiras de manuscrito
de Arnaut, settant’uno R superiore (Ambrosiana)
Não que eu pudesse cantar-lhe a música.
E ele disse: “Bem, em que posso servi-lo?”
E eu: “Não sei, meu senhor, isto é,
Sim, Doutor, o que querem dizer com *noigandres*?”
E ele disse: “Noigandres! NOIgandres!
Faz seis meses já
Toda noite, quando fou dormir, digo para mim mesmo:
Noigandres, eh, noigandres
Mas que DIABO querr dizer isto!”⁴⁴⁴

And I went to old Lévy, and it was by then 6.30
in the evening and he trailed half way across Freiburg
before dinner, to see the ten strips of copy,
Arnaut’s, sttant’uno R. superiore (Ambrosiana)
Not that I could sing him the music.
And he said: “Now is there anything I can tell you?”
And I said: “I dunno, sir, or
Yes, Doctor, what do they mean by noigandres?”
And he said: “Noigandres! NOIgandres!
You know for seex mon’s of my life
Effery night when I go to bett, I say to myself:
Noigandres, eh, noigandres
Now what the DEFFIL can that mean!”⁴⁴⁵

Além de Dante, Pound destaca que também Petrarca manifestou devoção a Arnaut.⁴⁴⁶

Augusto cita e traduz a passagem dos *Trionfi*, de Petrarca:

de todos o primeiro, Arnaut Daniel, o
grande mestre de amor que à sua terra
honra com seu dizer estranho e belo⁴⁴⁷

Mas foi a menção no Canto XXVI do *Purgatório*, de Dante, que fixou o epíteto de “melhor artífice” para Arnaut. Na passagem, Guido Guinizelli indica a Dante a presença do trovador. Eis o excerto, na tradução de Augusto:

“Irmão” me disse, “quem ali se interna”,
e apontou uma sombra à sua frente,

⁴⁴⁴ POUND. *Poesia*, p. 181-182.

⁴⁴⁵ POUND. *The Cantos*, p. 89-90.

⁴⁴⁶ Ver POUND. *Il miglior fabro*, p. 25.

⁴⁴⁷ PETRARCA *apud* CAMPOS, A. Noigandres: afugentar o tédio: entrevista a Rodrigo Naves, p. 145. “fra tutti il primo Arnaldo Daniello, / gran maestro d’amor, ch’a la sua terra / ancor fa onor col suo dir strano e bello”.

“foi o artesão maior da voz materna.
(...)”.⁴⁴⁸

Segundo Pound, essa passagem não deixa dúvidas sobre o respeito de Dante por Arnaut, “enquanto o cumprimento mais sutil de todos é aquele prestado no final do Canto XXVI, onde Arnaut Daniel fala não em italiano, mas em sua própria língua; uma honra concedida a ninguém mais na *Commedia*”.⁴⁴⁹ Este é o trecho referido por Pound, na tradução de Augusto:

Ceguei-me ao trovador e suavemente
lhe disse que o seu nome em patamar
muito alto residia em minha mente.

De bom grado ele então pôs-se a falar:
“*Esse doce dizer me agrada tanto
que eu não posso nem devo me ocultar:*

*Eu sou Arnaut, que choro e vou cantando.
Choro a fúria de outrora, sem furor,
e o prazer do porvir sigo esperando.*

*E ora vos rogo, por esse valor
que o mais alto da escada vos ensina,
relembrai para sempre a minha dor!”*

E se apagou no fogo que os refina.

Io me feci al mostrato innanzi un poco,
e dissi che al suo nome il mio disire
apparecchiava grazioso loco.

Ei cominciò liberamente a dire:
“*Tan m’abellis vostre cortès demàn
qu’ieu no me puèsc ni voill a vos cobrire.*

*Ieu sui Arnàut, que plor e vau cantàn ;
consiros vei la passada folor,
e vei jausén lo joi, qu’espér, denàn.*

*Ara vos prec, per aquella valor
que vos guida al som de l’escalina:
sovènha vos a temps de ma dolor!”*

Poi si ascose nel fuoco che li affina.⁴⁵⁰

Tudo o que expusemos até agora, neste capítulo, destaca a importância dada, em momentos diversos, à poesia de Arnaut. Mas é necessário observar como o reconhecimento da excelência dessa obra se dá, muito frequentemente, por uma ênfase no trovador, no nome do trovador, na adjetivação ao trovador e, com certa cautela, poderíamos acrescentar: na

⁴⁴⁸ CAMPOS, A. *Invenção*, p. 254-255. “‘O frate’, disse, ‘questi ch’io ti cerno / col dito’, e additò un spirto innanzi, / ‘fu miglior fabbro del parlar materno’. (...)”.

⁴⁴⁹ POUND. *Il miglior fabbro*, p. 24. “while the subtlest compliment of all, is that paid at the end of Canto 26, where Arnaut Daniel speaks, not in Italian, but in his own tongue; an honor paid to no one else in the *Commedia*”. (tradução nossa)

⁴⁵⁰ CAMPOS, A. *Invenção*, p. 256-257.

subjetividade desse trovador. O epíteto de “miglior fabbro” (Dante) ecoa em Pound e nos textos de Augusto. Mas a cautela é indispensável, dizíamos, por se tratar de um poeta do século XII, ou, como definiu Pound, do “século cujo centro é o ano de 1200”.⁴⁵¹ E, portanto, ao abordar Arnaut, não podemos falar em subjetividade do mesmo modo com que falamos ao tratar de Cummings, de Augusto ou de Pound. A noção de um sujeito forte – e, modernamente, “fraturado” (Costa Lima) ou “em desespero” (Kierkegaard) – que se pode ter em perspectiva para ler as obras de poetas do século XX, seria de existência duvidosa pelo menos até o século XVIII.

Contudo há, sim, ainda que com particularidades, certa subjetividade a ser observada na lírica provençal; a ponto de um romanista como Karl Vossler considerar os trovadores “precursores e escaramuçadores do individualismo moderno”.⁴⁵² É decerto problemático o emprego do termo “precursores”, pois isso daria margem a se cogitar de uma “evolução” linear que levasse até o “individualismo moderno”. Como alerta Luiz Costa Lima, “[a] História não se confunde com uma corrida olímpica, em que cada geração passaria à seguinte o facho que recebera da precedente”.⁴⁵³ Ainda assim, permanece um diagnóstico implícito: há uma subjetividade razoavelmente nítida na lírica provençal. Vossler faz outras afirmações nesse sentido, como a de que o “descobrimento e a emancipação do indivíduo” se dão “com a consciente e aristocrática aparição dos trovadores”.⁴⁵⁴ Também essa conclusão inspira cautela, mas pode, todavia, coadunar-se com outros fatores pertinentes ao momento histórico a que se refere. Vale a pena recordar uma reflexão de Paul Zumthor que trouxemos no capítulo antecedente, segundo a qual, na literatura do medievo, o “eu” que eventualmente aparecesse no poema (sujeito do enunciado) não remetia necessariamente a uma instância extratextual (sujeito da enunciação).⁴⁵⁵ Mas Zumthor também observa que:

a partir do que se chama ‘Renasçença do século XII’, estas relações começam a se modificar: (...) progressivamente se manifesta uma tendência de fazer coincidir o sujeito do enunciado com aquele da enunciação – e, complementarmente, de atribuir a este o que é dito.⁴⁵⁶

⁴⁵¹ POUND. *Il miglior fabbro*, p. 22. “that century whose center is the year 1200”. (tradução nossa)

⁴⁵² VOSSLER. *La poesia de los trovadores y su transcendencia europea*, p. 85. “presursores y escaramuzadores del individualismo moderno”. (tradução nossa)

⁴⁵³ LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 235.

⁴⁵⁴ VOSSLER. *Formas poéticas de los pueblos románicos*, p. 99. “Descubrimiento y emancipación del individuo”; “la consciente y aristocrática aparición de los trovadores”. (tradução nossa)

⁴⁵⁵ Ver ZUMTHOR. *Langue, texte, énigme*, p. 168.

⁴⁵⁶ ZUMTHOR. *Langue, texte, énigme*, p. 125. “A partir de ce qu’on a nommé la ‘Renaissance du XII^e siècle’, ces relations commencent à se modifier (...) progressivement se manifeste une tendance à faire coïncider le sujet de l’énoncé avec celui de l’énonciation – et complémentirement, de retrouver celui-ci dans ce qui est dit”. (tradução nossa)

Costa Lima, remetendo a Howard Bloch, observa que “o movimento de reconhecimento da subjetividade parte do século XII, manifestando-se por um largo espectro”.⁴⁵⁷ Nesse espectro estaria incluída “a valorização do individual dentro do romance cortês e da lírica”.⁴⁵⁸ Bloch também apontaria as alterações, a partir do século XII, no processo judicial, que passa a levar em conta “as intenções ou motivos do ofensor”.⁴⁵⁹ Uma alteração similar recai, nessa mesma época, sobre outra natureza de julgamento: o julgamento após a morte. Jacques Le Goff, também citado por Costa Lima em *O controle do imaginário*, aponta que é “talvez no decênio de 1170-1180, certamente nos últimos dez anos do século, que aparece o Purgatório”.⁴⁶⁰ A novidade desse “lugar de passagem”⁴⁶¹ traz uma consequência fulcral:

Ao contrário do céu e do inferno, o direito ao purgatório implicava a flexibilização da ideia de uma verdade inscrita nas coisas, agora suplementada pela “análise” das intenções do pecador morto e pela interferência, eclesiasticamente mediada, de seus amigos. O individual passava a ser ouvido na própria esfera celeste.⁴⁶²

Nessa transição vê-se a ferida aberta de que fala Witold Gombrowicz, entre subjetividade e objetividade:⁴⁶³ a noção de verdade transita, ainda que parcialmente, de uma esfera, em tese, objetiva – “inscrita nas coisas” – para um domínio subjetivo – “intenções do pecador”; “interferência (...) de seus amigos”; “[o] individual passa a era ouvido”. E o próprio Purgatório, como *locus* dessa geografia espiritual, tem um caráter transitório e condicional: a possibilidade de se purgarem (*expurgare*) as faltas (pecados) depende dos méritos do morto e das preces daqueles que por ele rogam sufrágio.⁴⁶⁴

Não podemos desprezar o fato de que Dante, um poeta italiano do século XIII, tenha situado seu encontro com Arnaut, um trovador provençal do século XII, justamente no Purgatório. Em *O nascimento do purgatório*, obra a que nos referimos há pouco, Le Goff dedica um capítulo ao *Purgatório* de Dante: “O triunfo poético: a Divina comédia”, que se inicia nestes termos: “Um pouco mais de cem anos depois de seu nascimento, o purgatório se beneficia de uma extraordinária oportunidade: o gênio poético de Dante Alighieri, nascido em Florença em 1265, confere-lhe para sempre um lugar especial na memória dos homens”.⁴⁶⁵ Essa frase de

⁴⁵⁷ LIMA. *O controle do imaginário*, p. 27.

⁴⁵⁸ BLOCH *apud* LIMA. *O controle do imaginário*, p. 27.

⁴⁵⁹ LIMA. *O controle do imaginário*, p. 27.

⁴⁶⁰ LE GOFF *apud* LIMA. *O controle do imaginário*, p. 29.

⁴⁶¹ LIMA. *O controle do imaginário*, p. 30.

⁴⁶² LIMA. *O controle do imaginário*, p. 30.

⁴⁶³ Mencionamos essa reflexão de Gombrowicz no item 1.2 do capítulo precedente. Ver GOMBROWICZ. *Journal: 1961-1969*, p. 233.

⁴⁶⁴ Ver LIMA. *O controle do imaginário*, p. 30.

⁴⁶⁵ LE GOFF. *O nascimento do purgatório*, p. 509.

abertura teria mantida sua veracidade ainda que lhe fosse feita uma alteração: a substituição dos termos “o purgatório” pelo nome de Arnaut Daniel.

Pound argumenta que “a opinião [de Dante sobre Arnaut] esteve fora de moda por cerca de quinhentos anos”.⁴⁶⁶ Independentemente da precisão desse argumento, é preciso reconhecer o papel de Pound – e de outros após ele – na recuperação e preservação daquele juízo de Dante, que foi tão importante, parece-nos, para fixar uma imagem de Arnaut. Não somente pelo epíteto, nada ordinário, de “melhor artífice” (*miglior fabbro*), mas também pela passagem no final do Canto XXVI do “Purgatório”, citada acima, em que Arnaut fala no próprio idioma. O diálogo entre Dante e Arnaut é especialmente significativo pois, além de conferir intenso destaque ao trovador, conforma-se como uma síntese lapidar da própria concepção de Purgatório que nasce no século XII e é fixada poeticamente por Dante “pouco mais de cem anos depois”.⁴⁶⁷ Vale a pena voltar a esse diálogo para que observemos, naqueles versos, a consonância com “[a] lógica do purgatório”.⁴⁶⁸ De início, é significativo observar que Dante sublinha o relevo do “nome” de Arnaut: “lhe disse que o seu nome em patamar / muito alto residia em minha mente”.⁴⁶⁹ Conforme vimos, com o advento do purgatório, passa a ser fundamental a individualização do pecador – e suas inerentes intenções – para que ele seja apenado no pós-morte. Vossler chega a associar essa equação de responsabilidade à própria arte dos trovadores: “O verdadeiro trovador canta no fundo somente as comoções de seu próprio eu e é também totalmente consciente de que, como artista, deve responder por si mesmo – *payer de sa personne*”;⁴⁷⁰ e nisso se lê praticamente a norma do *expurgare*. Tanto que, diante da cortesia de Dante, o espírito de Arnaut pontua: “não posso nem devo me ocultar”.⁴⁷¹ E prossegue: “Eu sou Arnaldo, que choro e vou cantando”.⁴⁷² Aqui, além da reafirmação da identidade por meio do nome próprio do trovador, há uma clara referência ao fecho da canção X de Arnaut, especificamente às “três linhas pelas quais Daniel é mais comumente conhecido”.⁴⁷³

Eu sou Arnaut que am(ass)o (l)a(u)r(a),
caço lebre com boi e nado
contra a maré em luta eterna.

⁴⁶⁶ POUND. *Il miglior fabbro*, p. 22. “The opinion has been out of fashion for some five hundred years”. (tradução nossa)

⁴⁶⁷ LE GOFF. *O nascimento do purgatório*, p. 509.

⁴⁶⁸ LE GOFF. *O nascimento do purgatório*, p. 316.

⁴⁶⁹ CAMPOS, A. *Invenção*, p. 256-257. “e dissi che al suo nome il mio disire / apparecchiava grazioso loco”.

⁴⁷⁰ VOSSLER. *La poesia de los trovadores y su transcendencia europea*, p. 68. “El verdadero trovador canta en el fondo solamente las conmociones de su propio yo y es también totalmente consciente de que, como artista, debe responder por sí mismo – *payer de sa personne*”. (tradução nossa)

⁴⁷¹ CAMPOS, A. *Invenção*, p. 256-257. “no me puèsc ni voill a vos cobrire”.

⁴⁷² CAMPOS, A. *Invenção*, p. 256-257. “Ieu sui Arnàut, que plor e vau cantàn”.

⁴⁷³ POUND. *Il miglior fabbro*, p. 36. “the three lines by wich Daniel is most commonly known”. (tradução nossa)

Ieu sui Arnaut qu'amas l'aura
 E chatz le lebre ab lo bou
 E nadi contra suberna.⁴⁷⁴

Dante recupera, depois de mais de um século, a metade de um verso que soa, para quem hoje conhece a poesia de Arnaut, quase como um bordão. Mas é preciso atentar para a diferença que há entre os efeitos de se dizer “Eu sou Arnaut” na época do próprio trovador, na de Dante e no momento presente. E no primeiro caso – entre o tempo de Arnaut e o de Dante – a diferença repousa no que é descrito nos versos seguintes: “que choro e vou cantando. / Choro a fúria de outrora, sem furor, / e o prazer do porvir sigo esperando”.⁴⁷⁵ No tempo do trovador, era possível que um jogral dissesse “Eu sou Arnaut” de modo vicário, como quem incorporasse uma *persona*. Em certa medida, o “outro” Arnaut, que Dante faz surgir, é regido por uma noção de subjetividade que se transformou desde o século XII e, nesse processo, saturou-se de pessoalidade.⁴⁷⁶ Como ressalva Costa Lima, “havia subjetividade em tempos anteriores, apenas submetida a outros indicadores”.⁴⁷⁷ Nesses versos de Dante está descrita a própria dinâmica do purgatório: o trovador se assume como quem é – “Eu sou Arnaut”. Morto, continua sendo quem é, um poeta: “vou cantando”. Mas lamenta os pecados cometidos – “Choro a fúria de outrora” – e aguarda o prazer – ou “alegria”; no texto original, *joi*, palavra cara aos trovadores – da salvação futura (“do porvir”): “e o prazer do porvir sigo esperando”. Como observa Le Goff: “as almas do purgatório estão privadas da verdadeira alegria”.⁴⁷⁸

Os três versos seguintes descrevem, acuradamente, a economia da instância intermediária do purgatório:

*“E ora vos rogo, por esse valor
 que o mais alto da escada vos ensina,
 lembrai para sempre a minha dor!”*⁴⁷⁹

Arnaut roga a Dante que seja para ele um intercessor. Como anota Le Goff, “[d]epende principalmente do auxílio dos vivos a purgação e ascensão para o céu”.⁴⁸⁰ No entanto, apesar de listar pelo menos oito exemplos desse rogo pela intercessão dos vivos na obra de Dante, Le Goff não menciona o caso de Arnaut, relevante para nossas observações acerca do purgatório

⁴⁷⁴ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 98-99.

⁴⁷⁵ CAMPOS, A. *Invenção*, p. 256-257. “Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantàn ; / consiros vei la passada folor, / e vei jausén lo joi, qu’espér, denàn”.

⁴⁷⁶ Ver LIMA. *O controle do imaginário*, p. 30-31. Ver também LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 234.

⁴⁷⁷ LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 235.

⁴⁷⁸ LE GOFF. *O nascimento do purgatório*, p. 536.

⁴⁷⁹ CAMPOS, A. *Invenção*, p. 256-257. “Ara vos prec, per aquella valor / que vos guida al som de l’escalina: / sovènha vos a temps de ma dolor!”.

⁴⁸⁰ LE GOFF. *O nascimento do purgatório*, p. 532.

– e também como mais um índice da condição de Dante como um vivo que peregrina por esse *locus* de transição. O purgatório, por ser intermediário, “é todo voltado para o alto”⁴⁸¹. O périplo através do purgatório é uma subida. Uma ascensão que depende, no entanto, da purificação: “E se apagou no fogo que os refina”.⁴⁸² Esse último verso do excerto que ora comentamos é uma alusão ao que usualmente, mesmo antes de Dante, se teve como a sanção imposta no âmbito do purgatório: o fogo.⁴⁸³ E é através dele que Arnaut se retira da *Divina comédia*.

Apesar da importância monumental da destacada presença, na *Commedia*, que Dante concede a Arnaut, não foi esse o único gesto do poeta italiano em favor do trovador provençal. Como observa Pound, em *De Vulgari Eloquentia* “Dante louva Daniel com uma sutil propriedade”.⁴⁸⁴ Nessa obra, Dante inclui Arnaut dentre os “mais ilustres poetas em vulgar”.⁴⁸⁵ Além disso, no próprio campo da produção poética Dante o prestigiou. Arnaut é reconhecido como o inventor da estrutura denominada “sextina”,⁴⁸⁶ forma composicional adotada por Dante: “A sextina foi logo imitada por vários trovadores, e também por um italiano de nascimento, Bertolome Zorzi. Porém foi Dante o primeiro que pretendeu transplantá-la para a língua italiana, ponto em que se reconhece explicitamente como imitador de Arnaut”.⁴⁸⁷

Augusto explica com poesia – ou “prosa porosa”, como quis denominar – a estrutura da sextina de Arnaut. E o faz naquele mesmo poema do qual transcrevemos antes a primeira parte, “Arnaut: Provença e proeza”. A sextina aparece nas partes quarta e quinta:

finalmente me veio a *sextina*
 invenção de arnaut
 adotada por dante
 (*al poco giorno*, q haroldo traduziu)
 a sextina é composta de 6 estrofes de 6 linhas
 (e uma *coda* de 3)
 cujas 6 palavras terminais
intra-ongla-arma-verga-oncle-cambra
 se alternam
 segundo uma ordem permutativa matemática:
 ao se chegar à 7ª estrofe
 as palavras teriam de suceder-se
 obrigatoriamente na ordem inicial.
 a última palavra da 6ª linha de cada estrofe

⁴⁸¹ LE GOFF. *O nascimento do purgatório*, p. 536.

⁴⁸² CAMPOS, A. *Invenção*, p. 256-257. “*Poi si ascose nel fuoco che li affina*”.

⁴⁸³ Ver LE GOFF. *O nascimento do purgatório*, p. 524.

⁴⁸⁴ POUND. *Il miglior fabbro*, p. 23. “Dante praises Daniel with a subtle adequacy”. (tradução nossa)

⁴⁸⁵ DANTE. *De Vulgari Eloquentia*, p. 146-147. “*illustres viros invenimus vulgariter poetasse*”.

⁴⁸⁶ Ver VOSSLER. *Formas poéticas de los pueblos románicos*, p. 129 e seguintes. Ver também o verbete “sestina” na *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 1296-1297.

⁴⁸⁷ VOSSLER. *Formas poéticas de los pueblos románicos*, p. 134. “La sextina fué luego imitada por vários trovadores, y también por un italiano de nacimiento, Bertolome Zorzi. Pero fue Dante el primero que intentó transplatarla a la lengua italiana, punto en el que se reconoce explícitamente como imitador de Arnaut”. (tradução nossa)

é sempre a 1ª da seguinte
 (*estrofes capfinidas*)
 na *coda* as palavras reaparecem
 duas a duas
 embora não constituam rimas perfeitas
 as palavras-chave se inter-realcionam
 fonicamente
 em especial nos casos da assonância
arma-cambra
 e da paronomásia *ongla-oncle*
 q arnaut sublinha no final

a sextina de arnaut
 me desafiou anos a fio
 (...).⁴⁸⁸

Foi nessa mesma revista – Revista de Letras, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis –, de 1974, que Augusto publicou pela primeira vez a tradução dessa que é a única sextina remanescente de Arnaut, fixada como a Canção XVIII do trovador. Vejamos as duas estrofes iniciais desse poema:

O firme intento que em mim entra
 língua não pode estraçalhar, nem unha
 de falador, que fala e perde a alma;
 e se não lhe sei dar com ramo ou verga,
 lá onde ninguém pode conter meu sonho,
 irei fruí-lo em vergel ou em câmara.

Quando me lembro de sua câmara
 onde eu bem sei que nenhum homem entra,
 por mais que irmão ou tio danem meu sonho,
 eu tremo – membro a membro – até a unha,
 como faz um menino em frente à verga:
 tanto é o temor de que me falte a alma.

Lo ferm voler qu'el cor m'intra
 no•m pot jes becs esoissendre ni on gla
 de lausengier, quei pert per mal dir s'arma;
 e car non l'aus batr'ab ram ni ab verga,
 sivals a frau, lai on non aurai oncle,
 jauzirai joi, en vergier o dinz cambra.

Quan mi soven de la cambra
 on a mon dan sai que nuills hom non intra
 anz me son tuich puls que fraire ni oncle,
 non ai membre no•m fremisca, neis l'olngla,
 aissi cum fai l'efas denant la verga:
 tal paor ai no•l sia tropo de l'arma.⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ CAMPOS, A. Arnaut: Provença e proeza, p. 284-285.

⁴⁸⁹ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 130-131.

O “querer” (“volar”) – ou “intento”, como traduz Augusto – tem uma função central e ambivalente nessa canção. Esse desejo, que é logo apresentado como “firme”, a um só tempo é o que fortalece e também o que fragiliza o “eu” presente no poema. Fortalece, por exemplo, porque é, para esse “eu” que o enuncia, algo que “língua” “nem unha / de falador” pode “estraçalhar”. Mas, por outro lado, a memória da “câmara” da mulher desejada faz com o que o sujeito poético trema “membro a membro”, “tanto é o temor” (“paor”) de perder a alma. Esse medo, entretanto, coaduna-se com a esperança de realização – ou de nova realização – do desejo, pois diz o verso que fecha a primeira estrofe: “irei fruí-lo [o desejo ou intento] em vergel ou em câmara”. A canção se introduz, desse modo, como uma antítese do lema estoico – *nec spe nec metu* –, pois conjuga esperança e medo na vivência do desejo, e não na resistência a ele.

A dimensão dúplice do desejo, nesse poema, não é apenas a que sublinhamos – de concomitantes fortalecimento e fragilização daquele “eu” que deseja, que intenta. A duplicidade também está em que esse desejo tanto é da esfera da idealização quanto da materialização. É inegável que a tópica da elevação da mulher amada seja uma característica basilar da lírica provençal. Vossler destaca como motivos fundamentais da obra dos trovadores a “espiritualização do erótico e [o] culto do eu”.⁴⁹⁰ Ambos nos parecem presentes nessa canção de Arnaut. O culto do eu, pela centralidade do desejo que o enunciador experimenta e confia realizar. A elevação do erótico, pela própria intensidade que o impulso amoroso ostenta, a ponto de retirar “a alma” do maledicente: “que fala e perde a alma”. Contudo, a realização do desejo também se lê na canção. Os primeiros versos da segunda estrofe aludem a uma recordação: “Quando me lembro de sua câmara / onde eu bem sei que nenhum homem entra”. O pronome possessivo, “sua”, está ausente no original (“de la cambra”), mas isso não afeta o que procuramos destacar, isto é, o teor ambíguo dessa lembrança, pois o sujeito poético pode ter se lembrado da existência daquela “câmara” que lhe é vedada tanto quanto a qualquer homem; mas, por outro lado, pode estar se recordando de lá ter entrado, numa visita rara com que a dama lhe distinguiu dos demais homens – “irmão” ou “tio” (“fraire”; “oncle”). O ímpeto de realização efetiva do desejo aparece já no verso final da primeira estrofe, “irei fruí-lo em vergel ou em câmara”. E a terceira estrofe, que não chegamos a transcrever, se inicia assim: “Antes meu

⁴⁹⁰ VOSSLER. *Formas poéticas de los pueblos románicos*, p. 147. “espiritualización de lo erótico y culto del yo”. (tradução nossa)

corpo, e não minha alma, / consentisse acolher em sua câmara!”.⁴⁹¹ Lê-se aqui, ainda que de modo velado, a primazia do carnal sobre o idealizado.

Augusto chega a questionar o caráter absoluto da regra do amor idealizado na lírica provençal. Cita o exemplo Guilherme XI, que seria “o inaugurador da linha realista na poesia trovadoresca, onde vão entroncar as ‘Cantigas d’escarnio e de mal dizer’ dos cancioneiros galego-portugueses dos séculos XIII e XIV”.⁴⁹² Mas também em Arnaut Augusto aponta a Canção I, que veremos mais à frente, como “importante testemunho da liberdade e da crueza a que podia chegar o tratamento dos temas eróticos na poesia provençal”.⁴⁹³ No entanto, para Augusto, “[n]os demais poemas [de Arnaut] prevalecem o *sermo nobilis* e a idealização da mulher, mas perpassados de um profundo alento vital, envoltos numa atmosfera de obsessiva crispação amorosa, que lhes corporifica a alma”.⁴⁹⁴ Parece-nos que a sextina, ou Canção XVIII, que ora comentamos, dá uma ideia muito nítida tanto da “crispação amorosa” quanto da corporificação da alma de que fala Augusto – essa última característica aparece claramente no verso que destacamos há pouco: “Antes meu corpo, e não minha alma”.

Mas é no plano formal que a sextina (Canção XVIII) chama mais a atenção de Augusto: “é o caso único de palavras-rimas (*intra, onglá, arma, verga, oncle, cambra*) reiteradas em ordem permutativa nas estrofes seguintes”.⁴⁹⁵ Conforme já aduzimos, a Canção XVIII é a única experiência de Arnaut, com a forma da sextina, que foi preservada. Sobre as “palavras-rimas” de que fala Augusto, Vossler observa que “foi Arnaut Daniel quem deu um passo a mais e substituiu a rima pela identidade das palavras, repetição com que metodicamente foi criado o modelo da sextina”.⁴⁹⁶ A *coda* final praticamente sintetiza a técnica das “palavras-rimas”, reunindo-as (as seis) ao final de apenas três versos:

Arnaut tramou seu canto de unha e sonho [“unha e tio”, no original]
Só por aquela que lhe verga a alma
De amante que, só mente, em câmara entra.

Arnautz tramet sa chanson d'onlgi d'oncle
A grat de lieis que de sa verg'a l'arma,

⁴⁹¹ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 130-131. “Del cors li fos, non de l’arma, / e cossentis m’a celat dinz sa cambra!”

⁴⁹² CAMPOS, A. Amor & humor nas canções de Guilherme IX, p. 11.

⁴⁹³ CAMPOS, A. *Mais provençais: Raimbaut e Arnaut*, p. 36.

⁴⁹⁴ CAMPOS, A. *Mais provençais: Raimbaut e Arnaut*, p. 36-37.

⁴⁹⁵ CAMPOS, A. *Mais provençais: Raimbaut e Arnaut*, p. 33-34.

⁴⁹⁶ VOSSLER. *Formas poéticas de los pueblos románicos*, p. 129-130. “fué Arnaut Daniel quien dió un paso más y substituyó la rima por la identidad de las palabras, repetición con la que metódicamente quedaba creado el tipo de la sextina”. (tradução nossa)

Son Desirat, cui pretz en cambra intra.⁴⁹⁷

A *coda* expõe, desse modo, “a harmonia escondida” das estrofes antecedentes, no mesmo passo em que salienta o nome do poeta, que “tramou” a canção com “certas ideias fixas, as que sugerem as palavras finais de cada verso”. Essa trama, ou “exemplo de virtuosismo”⁴⁹⁸ seduziu Dante, que se dispôs a adotá-la. Vossler registra um dado importante: que a fama de Arnaut “havia empalidecido com o tempo, de modo que Dante podia gabar-se de havê-lo descoberto novamente e de havê-lo conferido uma nova modernidade”.⁴⁹⁹ Esse gesto, de recuperação da poesia de Arnaut, seria secundado por Pound, para quem, como vimos, a opinião de Dante sobre o trovador “esteve fora de moda por cerca de quinhentos anos”.⁵⁰⁰ Nesse sentido, Augusto afirmou:

Sem desmerecer o trabalho dos filólogos e provençalistas – os Bartsch, os Canello –, que, antes dele [Pound], exumaram e reconstruíram com amor e pertinácia os textos arnaldianos, é preciso proclamar sempre: foi indubitavelmente Pound quem, retomando o esquecido juízo de Dante, recolocou na altura merecida o “artesanato furioso” de Arnaut, contextualizando-o no quadro da linguagem poética moderna.⁵⁰¹

Interessa-nos destacar aqui que esse procedimento de rearranjo das poéticas do passado, ora atribuído a Dante e a Pound em relação a Arnaut, encontra muita similaridade – ou, até mesmo, continuidade – na atividade crítica e tradutória de Augusto e seus pares. As atitudes que Vossler atribui a Dante em relação a Arnaut – redescobrir e conferir uma nova modernidade – compõem, praticamente, uma das bandeiras defendidas pelos poetas do Concretismo. Por exemplo, em 1964, Augusto e Haroldo editam a *Re visão de Sousândrade*, uma antologia da obra desse poeta acompanhada de ensaios críticos. Até essa década (de 1960), a poesia de Sousândrade permanecia esquecida: era parcamente mencionada em antologias, desprezada pela crítica e ignorada pelos editores. Augusto empreendeu esforços equivalentes para recuperar do esquecimento as obras de Pedro Kilkerry e de Ernani Rosas. No plano da tradução, os poetas do grupo *Noigandres* se empenharam em operar a sincronização de uma tradição a que pretendiam filiar-se e expor-se como a ela filiados. A noção de *paideuma*, que lhes veio de Pound, teve nisso um papel fundamental. Como reflete Haroldo, “[o] exemplo mais

⁴⁹⁷ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 132-133.

⁴⁹⁸ VOSSLER. *Formas poéticas de los pueblos románicos*, p. 134-135. “la armonía escondida”; “ciertas ideas fijas, las que sugieren las palabras finales de cada verso”; “ejemplo de virtuosismo”. (tradução nossa)

⁴⁹⁹ VOSSLER. *Formas poéticas de los pueblos románicos*, p. 135. “su fama había palidecido com el tiempo, de modo que Dante podía alabarse de haberlo descubierto nuevamente y de haberle conferido una nueva modernidad”. (tradução nossa)

⁵⁰⁰ POUND. *Il miglior fabbro*, p. 22. “The opinion has been out of fashion for some five hundred years”. (tradução nossa)

⁵⁰¹ CAMPOS, A. *Mais Provençais: Raimbaut e Arnaut*, p. 30.

característico que conheço do exercício de uma poética sincrônica é o livro *Abc of reading* (1934), de Ezra Pound”.⁵⁰² A visão sincrônica da literatura – uma noção ainda mais ampla que a de *paideuma*, mas a ela intimamente ligada – era, de fato, basilar para Pound, que, no prefácio a *The Spirit of Romance*, escreveu:

Todas as épocas são contemporâneas. É A.C., digamos, no Marrocos. As idades médias estão na Rússia. O futuro já se agita nas mentes de poucos. Isso é especialmente verdadeiro na literatura, onde o tempo real é independente do aparente, e onde muitos homens mortos são contemporâneos de nossos netos.⁵⁰³

Augusto endossou o olhar sincrônico de Pound perante a literatura, e enfatizou a atitude de revisão da tradição empreendida pelo poeta e tradutor americano: “Projetou-se no passado, com a disposição de resgatar do olvido uma série de autores ou de tempos artísticos anteriores”.⁵⁰⁴

No âmbito específico da obra tradutória de Augusto, a diretriz da organização de um amplo *paideuma* é bastante nítida; e se alarga ainda mais onde irmanada, de modo explícito, com um trabalho de sincronização da tradição: nas coletâneas de traduções. Arnaut veio a integrar o *corpus* tradutório de Augusto por via das coletâneas. Conforme vimos, a princípio em *Traduzir & trovar*, de 1968, volume feito em conjunto com Haroldo. Depois, em *Verso reverso controverso*, uma coletânea de 1978 que pode ser tida como uma ampliação das traduções de Augusto publicadas em *Traduzir & trovar* (1968), pois são retomadas e acrescidas traduções dos poetas provençais e dos chamados “metafísicos” ingleses, além da inclusão de outros autores traduzidos. Arnaut aparece em *Verso reverso controverso* na seção “Presença de Provença”, juntamente com outros cinco trovadores. As canções de Arnaut incluídas nessa seção são todas enumeradas quatro anos antes, em 1974, no poema “Arnaut: Provença e proeza”, do qual já transcrevemos algumas estrofes. O poema enumera as traduções: a Canção IX (*L’aura amara*); quatro estrofes da Canção XII e a primeira estrofe da Canção XIII (em que aparece a palavra *noigandres*) – essas são as traduções incluídas em *Abc da literatura* (1970). Aparecem, ainda, em “Arnaut: Provença e proeza”: a sextina (Canção XVIII, que abordamos há pouco) e mais duas canções, a X e a XV, mencionadas na terceira parte do poema:

agora
depois de mais alguns anos

⁵⁰² CAMPOS, H. Poética sincrônica, p. 207.

⁵⁰³ POUND. Praefatio ad lectorem electum, p. 8. “All ages are contemporaneous. It is B.C., let us say, in Morocco. The Middle Ages are in Russia. The future stirs already in the minds of the few. This is especially true of literature, where the real time is independent of the apparent, and where many dead men are our grandchildren’s contemporaries”. (tradução nossa)

⁵⁰⁴ CAMPOS, A. Ezra Pound: *nec spe nec metu*, p. 20.

consegui converter
 mais duas canções arnaldianas:
sols sui que sai
 som sutil
 o sobrafã de sobramar
 com suas doces aliterações e assonâncias
 e o enigmático
em cest sonet coind' e leri
 q é também o manifesto poético
 da arte de arnaut
 e q arma
 na seriação final de *impossibilia*
 e no jogo pré-petrarquiano
 entre *laura e l'aura*
 uma equação perfeita
 para o amor inatingível.⁵⁰⁵

Com isso, esse poema elenca exatamente os textos de Arnaut traduzidos e publicados na seção “Presença de Provença” em *Verso reverso controverso* (1978): “L’aura amara” ou Canção IX, Canção XII (quatro estrofes), Canção XIII (uma estrofe), Canção X, Canção XV, e a sextina ou Canção XVIII. Esse *corpus* seria, pouco tempo depois, significativamente expandido. Em 1982, Augusto publica, pela Noa Noa, uma edição artesanal, em formato de álbum, com as folhas soltas, e tiragem de apenas 600 exemplares, *Mais provençais: Arnaut Daniel e Raimbaut D’aurenga*. Além de duas canções de Raimbaut, reuniam-se nesse livro as traduções integrais das dezoito canções de Arnaut, isto é, todo o *corpus* remanescente da obra desse trovador. No texto introdutório a essa edição, Augusto explica:

Quando eu já pensava ter encerrado minhas viagens à *langue d’oc*, reunidas finalmente (“Presença de Provença”) no livro *Verso Reverso Controverso* (1978), alguns fatos novos me fizeram retornar à poesia provençal.⁵⁰⁶

Os “fatos novos” podem ser resumidos sobretudo ao acesso a novas edições críticas e filológicas da obra de Arnaut. Como o álbum teve tiragem muito limitada e se esgotou rapidamente, Augusto reedita *Mais provençais* em 1987, pela Companhia das Letras, para permitir “a um público mais amplo o acesso à poesia dos dois grandes trovadores”.⁵⁰⁷ Augusto informa, nessa ocasião, que, em seu conhecimento, essa era “a única versão poética para qualquer língua de todas as 18 canções de Arnaut”.⁵⁰⁸

É também em 1987 que Augusto publica a coletânea de traduções *Linguaviagem*. Na introdução a esse livro, que inclui também dois estudos, o tradutor pontua: “*Linguaviagem* é um

⁵⁰⁵ CAMPOS, A. Arnaut: Provença e proeza, p. 284.

⁵⁰⁶ CAMPOS, A. Mais Provençais: Raimbaut e Arnaut, p. 25.

⁵⁰⁷ CAMPOS, A. Pré-mais, p. 21.

⁵⁰⁸ CAMPOS, A. Pré-mais, p. 21. Augusto acrescenta que o “próprio Pound não traduziu mais do que 10 canções”.

parente próximo de *Verso reverso controverso*; de *Paul Valéry: a serpente e o pensar*; de *O anticrítico*".⁵⁰⁹ Desses, o conjunto das traduções de Valéry, editado em 1984 pela Brasiliense, é o que, até o momento, mencionamos mais brevemente. Valéry retorna, nesta *Linguaviagem*, em duas associações feitas por Augusto: com o poema "A jovem parca" lido paralelamente a "Herodias", de Stéphane Mallarmé; e na seção "Marginália", ao lado de Aleksandr Blok e de W. B. Yeats. O livro contempla também uma aproximação entre Keats e Yeats. Ainda da mencionada introdução, retomamos: "O projeto supõe percursos de casos e acasos, viagens no tempo-espaço e na língua-linguagem".⁵¹⁰ Entendemos que a conjugação desses "percursos" e "viagens" é que gera o efeito de sincronia; ou que explicita a sincronia possível entre as várias poéticas percorridas. No estudo que introduz o paralelo entre Keats e Yeats, Augusto pontua:

Não será demais advertir o leitor menos afeito às contradições e arbitrariedades da grafia inglesa que Keats e Yeats são nomes só aparentados visualmente. Leem-se "quiits" e "ieits". Perdoem-me, pois, esta enganosa aproximação entre um distante inglês do Romantismo oitocentista (1795-1821) e um irlandês que atravessou o nosso século (1865-1939). Muito mais do que a armadilha do nome têm eles a aproximá-los a circunstância de serem, ambos, grandes poetas. É isso, fundamentalmente, o que os reúne aqui, pois a poesia, de ontem ou de hoje, quando desse porte, *is a joy forever*.⁵¹¹

A ideia de uma poesia "de ontem ou de hoje" ecoa na "Ode a um rouxinol", de Keats: "A voz que ouço cantar nesse momento é igual / À que outrora encantou príncipes e aldeões". E, nessa mesma ode, Keats remete às canções provençais: "Dança e Provença e sol queimando na canção!".⁵¹² Mas é na tradução de "Ravena", de Aleksandr Blok, que a presença de Dante é desenhada como contemporânea em um poema de 1909:

Tudo o que é instante, tudo o que é traço
Sepultaste nos séculos, Ravena.
Como uma criança no regaço
Da eternidade estás, serena.
(...)
À noite, inclinado entre as colinas,
Só, pondo os séculos à prova,
Dante – perfil aquilino –
Canta para mim da Vida Nova.⁵¹³

⁵⁰⁹ CAMPOS, A. Breve introdução, p. 7.

⁵¹⁰ CAMPOS, A. Breve introdução, p. 7.

⁵¹¹ CAMPOS, A. Das odes de Keats à Bizâncio de Yeats, p. 133.

⁵¹² CAMPOS, A. *Linguaviagem*, p. 142-149. "The voice I hear this passing night was heard / In ancient days by emperor and clown"; "Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth!"

⁵¹³ CAMPOS, A. *Linguaviagem*, p. 170-171.

Na noite da cidade em que morreu, Ravena, Dante viaja, “via linguagem”,⁵¹⁴ para cantar em um poema de 1909, de Aleksandr Blok, que Augusto reúne a Yeats, Valéry, Keats e Mallarmé – e também a Jorge Luis Borges, que comparece com um poema em homenagem a John Keats. Esse rol fornece uma clara noção do efeito de sincronização que atribuímos às coletâneas de traduções realizadas por Augusto.

Todavia, se nos concentrarmos, de modo ainda mais específico, na trajetória do tradutor Augusto de Campos, parece-nos que as coletâneas de traduções têm uma função de dupla natureza: sùmula e sincronia. Da sincronia, já iniciamos a abordagem. Falta introduzir a categoria da sùmula. Trata-se de mais uma noção que derivamos de Lawrence Lipking. Ao tratarmos do início da carreira de Augusto como tradutor, adotamos, via Lipking, a ideia de “irrupção” (*breakthrough*). Para compreender melhor o papel das coletâneas de traduções na construção da obra tradutória de Augusto, recorreremos agora à ideia de sùmula ou *summing-up*. Lipking defende que, à medida que o poeta amadurece, ele adquire uma outra lógica de ler o próprio trabalho: “a lógica do todo”. O poeta tenderia, desse modo, a focar menos os poemas isolados do que todos eles, reunidos, sob esse “padrão do todo”.⁵¹⁵ Nesse sentido, Lipking argumenta que cada novo poema produzido altera aquele padrão (do todo) e o significado global da obra é rearranjado.⁵¹⁶ A sùmula, ou *summing-up*, teria esse caráter de um arranjo, autoconsciente, da obra por parte do poeta. Seria, assim, uma espécie de balanço, que pode assumir, “muitas formas diferentes”.⁵¹⁷ Pode se dar, por exemplo, com a produção de um poema épico, no qual sejam empregadas todas as habilidades do poeta. Mas Lipking ressalva que, os livros intitulados “*Poemas reunidos* podem ser considerados, em muitos casos, o equivalente moderno do épico”.⁵¹⁸

Para adotarmos, nesta tese, a noção de sùmula (*summing-up*), é necessária uma adaptação. Isso porque, nos moldes em que é desenvolvida por Lipking, a sùmula teria um viés totalizante e, por vezes, conclusivo da carreira de um poeta.⁵¹⁹ De modo um pouco diverso, entendemos ser possível que, ao longo de uma única carreira, haja livros que se construam com o estatuto de sùmulas parciais, cujos conteúdos remetam a determinados períodos de uma produção poética mais ampla. No caso de Augusto, poeta que tem uma carreira de longa duração, não é difícil constatar o que sugerimos como sùmulas parciais. Depois de estreitar em

⁵¹⁴ CAMPOS, A. *Linguaviagem*, p. 7.

⁵¹⁵ LIPKING. *The life of the poet*, p. 65-66. “the logic of the whole”; “the pattern of the whole”. (tradução nossa)

⁵¹⁶ Ver LIPKING. *The life of the poet*, p. 67.

⁵¹⁷ LIPKING. *The life of the poet*, p. 68. “The summing-up can take many different forms”. (tradução nossa)

⁵¹⁸ LIPKING. *The life of the poet*, p. 70. “Collected Poems may be considered, in many cases, the modern equivalent of the epic”. (tradução nossa)

⁵¹⁹ Ver LIPKING. *The life of the poet*, p. 68. O autor emprega os termos “conclude a career”.

1951, com a publicação independente de *O rei menos o reino*, somente em 1979 Augusto publica *Viva vaia*, seu primeiro livro de poesia por uma editora comercial – a editora Duas Cidades. *Viva vaia* compila trinta anos de poesia, de 1949 a 1979; inclui inéditos, poemas publicados esparsamente e também poemas que integraram os projetos coletivos de que Augusto fez parte: a revista *Noigandres* (de 1952 a 1962) e a revista *Invenção* (de 1962 a 1967). Parece-nos que *Viva vaia* constitui uma súmula parcial no âmbito de toda a carreira de Augusto, mas que, no momento em que é publicado, se refere à lógica de um determinado “todo” (“whole”). Algo similar poderia ser dito das compilações subsequentes que Augusto publica: *Despoesia* (1994), *Não* (2003) e *Outro* (2015).

A ideia de uma súmula (*summing-up*) parcial, como uma espécie de balanço, pode inclusive ocorrer de modo mais concentrado: um único poema pode constituir-se como uma análise crítica, ainda que limitada a um certo período ou a uma dada questão – que pode ter a conformação de um todo. Tomemos como exemplo “pós-soneto”, de 1990-1991:⁵²⁰



É bastante clara, nesse poema, a oposição entre dois momentos: um tempo passado, dado por “quand / o” (primeira e segunda linhas), e um instante presente: “agora” (nona linha). Se levarmos em consideração que há um intervalo de quarenta anos desde o livro de estreia de Augusto, de 1951, até “pós-soneto”, é possível uma leitura que identifique aquele tempo de então – “quando / o” – com o da poesia inicial de Augusto; uma poesia escrita em versos e que

⁵²⁰ CAMPOS, A. *Despoesia*, p. 104-105.

comportava sonetos.⁵²¹ Faria sentido, assim, a ambiguidade proporcionada pela segunda linha do poema, na qual a letra “o” tanto pode completar a palavra “quando” como fazer as vezes de um artigo definido para desencadear “o eu / sabia / fazer / poesia”. Isso porque, no primeiro momento da obra de Augusto, o “eu” destaca-se ainda no enunciado poético. Mas, como ressalva Eduardo Sterzi, “[n]ão que, em algum momento inicial, sua poesia [de Augusto] comportasse um *eu* pleno e plenipotenciário”.⁵²² Conforme nossa leitura do poema “O rei menos o reino”, exposta no capítulo anterior, o que há é um eu em guerra consigo mesmo, como se em conflito com um outro. E há consciência desse conflito. Já no momento em que “pós-soneto” identifica como “agora”, o conflito é já disposto como constitutivo da noção de “eu”. Não só há consciência, mas o conflito é pressuposto. Essa diferença aparece plasmada, no poema, inclusive tipograficamente: pelo contraste entre “o eu”, na segunda linha, e “ueeu”, na décima e na penúltima linha. Essa grafia especular, “ueeu”, mostra, no enunciado, um “eu” que se constitui também do seu oposto, de seu outro, de suas contradições. Mas o sujeito poético contempla esse paradoxo a partir da enunciação. O tempo do “agora” (nona linha) é um tempo em que esse sujeito já não faz a poesia da acepção corrente – “cansei” (décima primeira linha). É o tempo do “pós-soneto”, que está numa seção intitulada “despoemas”, do livro *Despoesia*. Esse poema, ou “despoema”, realiza, então, uma sùmula (*summing-up*) da poesia de Augusto. Um balanço que abrange até mesmo a esfera da recepção crítica: “ninguém me dizia”, por oposição a “dizem”.

No âmbito estrito da tradução também é possível identificar o que vislumbramos como sùmulas parciais. Conforme aduzimos antes, isso se daria com as coletâneas de traduções. Os próprios paratextos que acompanham essas reuniões de poemas traduzidos podem explicitar a dupla função que nelas apontamos: de sincronia e de sùmula. Além disso, no caso particular das traduções de Arnaut Daniel, no poema “Arnaut: Provença e proeza” Augusto realiza praticamente uma sùmula do que havia sido a empreitada de traduzir o poeta provençal até aquele momento. Como já transcrevemos várias estrofes completas desse poema, destacamos agora somente os versos em que desponta esse teor de recapitulação sumular:

levei anos traduzindo
aura amara
 (...)
 depois traduzi quatro estrofes
 de *doutz brais e critz*
 (...)

⁵²¹ Por exemplo, o terceiro segmento de “O rei menos o reino” é um soneto.

⁵²² STERZI. Todos os sons, sem som, p. 105. (grifo do autor)

e as sete linhas de *er vei vermeils*
 (...)
 agora
 depois de mais alguns anos
 consegui converter
 mais duas canções arnaldianas:
 (...)
 finalmente me veio a *sextina*
 invenção de arnaut
 adotada por dante
 (...)
 as exigências rítmicas
 (*trobar ric*)
 e as drásticas elipses
 (*trobar clus*)
 de arnaut
 tornam extremamente difícil
 o trabalho do tradutor
 (...) ⁵²³

De acordo com o que já apontamos, esse poema enumera o *corpus* de traduções de Arnaut que viria a integrar *Verso reverso controverso* (1978). Essa coletânea, que antecede até mesmo a primeira compilação poética de Augusto, *Viva vaia* (1979), constitui, ao lado de *Mais provençais* (1982; 1987) e de *Linguaviagem* (1987), um conjunto de sùmulas parciais de uma obra tradutória que, já por essa época – décadas de 1970 e 1980 –, se mostrava significativamente ampla e capaz de incidir, criticamente, sobre diferentes tradições poéticas. Também dessa época, o volume *O anticrítico* (1986) pode ser visto como uma sùmula (*summing up*) que incide sincronicamente sobre a tradição – contém traduções de Dante, John Donne, Emily Dickinson e outros; mas traz ainda poemas do próprio Augusto e exemplos do que ele chamou de “prosa porosa” que veicula “incursões de poeta-crítico”.⁵²⁴ *O anticrítico* funciona, desse modo, como um índice bastante agudo da coesão entre as várias faces produtivas de Augusto: o poeta, o tradutor, o crítico.

Ainda sobre o tema da sùmula e da sincronia, vejamos este excerto do texto introdutório a *Verso reverso controverso*:

A poesia é uma família dispersa de náufragos bracejando no tempo e no espaço. Tento reunir aqui alguns dos seus raros sobreviventes, dos que me falam mais de perto: os que lutaram sob uma bandeira e um lema radicais – a invenção e o rigor. Os intraduzidos e os intraduzíveis. Os que alargaram o verso e o fizeram controverso, para chegar ao reverso.⁵²⁵

⁵²³ CAMPOS, A. Arnaut: Provença e proeza, p. 283-285.

⁵²⁴ CAMPOS, A. *O anticrítico*, p. 9.

⁵²⁵ CAMPOS, A. *Verso, reverso, controverso*, p. 8.

Augusto emprega aqui uma metafórica fundamental: a da navegação e do naufrágio. Hans Blumenberg, em *Schiffbruch mit Zuschauer (Naufrágio com espectador)*, aborda uma ampla gama de variações e reelaborações dessa metáfora que pressupõe o liame – e o limite – entre os “empreendimentos humanos” e a “esfera da imprevisibilidade, da ausência de lei, da desorientação”.⁵²⁶ O par opositivo presente no título desse livro – naufrágio e espectador – sugere, a princípio, uma configuração “na qual o naufrágio, no mar, é associado ao espectador isento, em terra firme”.⁵²⁷ Blumenberg prossegue:

Essa convergência não podia, como se gostaria de dizer a priori, deixar de ocorrer literariamente; e ela não podia também deixar de incomodar quando ela propiciou que o espectador isento valesse como o tipo que, de forma culturalmente crítica ou até mesmo esteticamente, toma conhecimento de sua distância do inconforme com satisfação ou mesmo com prazer.⁵²⁸

No entanto, a crítica via-tradução exercida por Augusto não se compatibiliza com esse alheamento do “espectador isento”. A própria condição de poeta-crítico advém de uma atividade que “incorpora e reflete as relações cambiáveis entre poesia e crítica”.⁵²⁹ Desse modo, a organização dessas coletâneas de traduções representa já um envolvimento direto do poeta tradutor. Além disso, a tradução criativa, a que se propõe Augusto, posiciona o tradutor não na “terra firme” de uma atividade de juízo isento, mas, ao contrário, lança-o também à “esfera da imprevisibilidade” (Blumenberg), no “empreendimento” de recriação dos poemas a traduzir. E “poesia é risco”, já o disse o próprio Augusto.⁵³⁰ Por isso, a relação de Augusto com a “família dispersa de náufragos” – e com o naufrágio em si – se adequa, com mais exatidão, a uma reelaboração da metáfora do naufrágio que Blumenberg detecta em Friedrich Nietzsche – que, por sua vez, teria partido de Blaise Pascal:

O próprio Nietzsche estendeu ainda o imaginário de navegação e naufrágio em alguns passos. O espanto do náufrago resgatado é a nova experiência da terra firme. (...) O que Nietzsche nomeia sua bem-aventurança se assemelharia à do náufrago, “que chegou à terra e com ambos os pés se coloca sobre o velho

⁵²⁶ BLUMENBERG. *Schiffbruch mit Zuschauer*, p. 10. “menschlicher Unternehmungen”; “Sphäre der Unberechenbarkeit, Gesetzlosigkeit, Orientierungswidrigkeit”. (tradução nossa) Também em *Die Sorge geht über den Fluss (A inquietude que cruza o rio)* Blumenberg trata da metáfora da navegação e do naufrágio.

⁵²⁷ BLUMENBERG. *Schiffbruch mit Zuschauer*, p. 13. “in der dem Schiffbruch auf dem Meere der unbetroffene Zuschauer auf dem festem Lande zugeordnet wird”. (tradução nossa)

⁵²⁸ BLUMENBERG. *Schiffbruch mit Zuschauer*, p. 13. “Diese Konvergenz konnte, so möchte man a priori sagen, literarisch gar nicht verfehlt werden; und sie konnte auch ihr Ärgernis nicht verfehlen, wenn sie den unbetroffenen Zuschauer als den kulturkritisch oder gar ästhetisch seine Distanz zum Ungemäßen befriedigt oder gar genießend zur Kenntnis nehmenden Typus gelten ließ”. (tradução nossa)

⁵²⁹ LIPKING. *Poet-critics*, p. 444. “incorporates and reflects the shifting relations between poetry and criticism”. (tradução nossa)

⁵³⁰ CAMPOS. Entrevista a 34 Letras, p. 28. Augusto encerra assim essa entrevista: “Há um holográfico meu, dos últimos anos, que diz só isto: *POESIA É RISCO*”. Posteriormente, em 1995, o referido holograma deu título e foi capa de um cd em que são registradas oralizações de poemas de Augusto, ou traduzidos por ele, com música ou inserções musicais feitas por Cid Campos.

solo firme – espantando-se, pois ele não balança” [Nietzsche]. A terra firme não é a posição do espectador, é a do naufrago resgatado; sua firmeza é experimentada totalmente a partir da improbabilidade de ser realmente o alcançável.⁵³¹

Se pensarmos nesses termos o resgate empreendido por Augusto com sua obra tradutória, tornam-se indispensáveis duas observações. A primeira, para reconhecer o quão incisiva, sobre a tradição, se mostra tal atividade de tradutor: “Traduzir & trovar são dois aspectos da mesma realidade. Trovar quer dizer achar, quer dizer inventar. Traduzir é reinventar”, escreveram os irmãos Campos na introdução a *Traduzir & trovar*.⁵³² A segunda, para enfatizar o caráter não estanque da tradição poética. A estabilidade da tradição parece ser improvável como a da terra firme é espantosa para o naufrago recém-resgatado. Recordemos o exemplo de Arnaut, cuja fama, segundo Vossler, havia se dissipado até que Dante o recuperou. No entanto, Pound apontou que o juízo de Dante “esteve fora de moda por cerca de quinhentos anos”⁵³³ e se empenhou largamente para difundir a obra do trovador. Também Augusto incide, com um enorme e dilatado gesto, sobre a questão: traduz todas as dezoito canções de Arnaut para o português. Recordemos também o poema de Augusto, trazido no capítulo antecedente, “Canto do homem entre paredes”, no qual, “as paredes”, cuja imagem nossa leitura identificou com a tradição, “caminham”: “As paredes não param. Caminham sobre mim”. E o sujeito do poema não rejeita “as paredes”, mas sonha-se um “caminho” para que elas se movam: “Ao me sonhar caminho vi que elas e não eu, / Que tenho pés, caminham”.⁵³⁴ Propusemo-nos a recordar esses aspectos, dos quais já havíamos tratado, para apontar o teor equivocado de juízos que contrapõem, peremptoriamente, o poeta de vanguarda à ideia de tradição e até mesmo à ampla noção de passado. É o caso, por exemplo, da crítica de arte Rosalind Krauss:

O artista de vanguarda se apresentou sob muitas facetas ao longo dos cem primeiros anos de sua existência: revolucionário, dândi, anarquista, esteta, tecnologista, místico. E também pregou uma variedade de credos. Um aspecto apenas parece permanecer razoavelmente constante no discurso vanguardista: o tema da originalidade. Por originalidade, aqui, eu me refiro a mais do que o tipo de revolta contra a tradição que ecoa no “Faça-o novo!” de Ezra Pound ou na promessa dos futuristas de destruir os museus que cobrem a Itália como

⁵³¹ BLUMENBERG. *Schiffbruch mit Zuschauer*, p. 26-27. “Nietzsche selbst hat die Imagination von Seefahrt und Schiffbruch noch einige Schritte weitergeführt. Das Erstaunen des geretteten Schiffbrüchigen ist die neue Erfahrung des festen Landes. (...) Das, was Nietzsche seine Glückseligkeit nennt, gleiche der des Schiffbrüchigen, *der an’s Land gestiegen ist und mit beiden Füßen sich auf die alte feste Erde stellt – staunend, daß sie nicht schwakt*. Das feste Land ist nicht die Position des Zuschauers, es ist die des geretteten Schiffbrüchigen; seine Festigkeit wird ganz aus der Unwhrscheinlichkeit heraus erfahren, das überhaupt Erreichbare zu sein”. (tradução nossa)

⁵³² CAMPOS, A.; CAMPOS, H. *Traduzir & trovar*, p. 3.

⁵³³ POUND. *Il miglior fabbro*, p. 22. “The opinion has been out of fashion for some five hundred years”. (tradução nossa)

⁵³⁴ CAMPOS, A. *O rei menos o reino*, p. 33. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 16.

“incontáveis cemitérios”. Mais do que uma rejeição ou dissolução do passado, a originalidade da vanguarda é concebida como uma origem literal, um começo a partir do grau zero, um nascimento.⁵³⁵

O espectro da obra tradutória de Augusto, por si só, o absolveria da acusação de pretender quaisquer inícios “a partir do grau zero”. Como observa Costa Lima, o combate do Concretismo “não era à poesia do passado enquanto passado, mas sim à composição da rotina”.⁵³⁶ Augusto se posicionou de modo nítido quanto ao tema:

Nunca compartilhamos da ideologia “futurista” da destruição do passado. Como Pound, entendíamos que o que se fazia necessário era olhar com olhos novos o passado, para reconstituir a sua história segundo parâmetros diversos dos então vigentes – revê-lo, em suma, sob a ótica da invenção.⁵³⁷

Essa reflexão de Augusto também explicita o quão pouco, ou nada, de “revolta contra a tradição” (Krauss) está presente no lema confuciano adotado por Pound – “make it new!” –, pois o propósito de renovação é tão distinto do de destruição quanto o exercício da tradução, mesmo o da tradução criativa, o é da noção de “grau zero”.

Michael Hamburger faz uma crítica muito menos ingênua – que a de Krauss – a Pound. Ao tratar de *Guide to Kulchur*, acusa-o de “supressão da multiplicidade” e conclui: “A tradição não pode ser criada nem imposta, assim como as raízes não podem ser enxertadas”.⁵³⁸ *Guide to Kulchur* não é nosso objeto de discussão, mas a conclusão de Hamburger, se dirigida a Pound, merece reparos por si só. Sem negar a face autoritária de Pound, é preciso reconhecer que sua atuação afetou, sim, a tradição. Pela provocação de rearranjos, de releituras e, parecerá demasiado singelo, pelo interesse. O interesse desse intelectual autoritário por determinadas poéticas sem dúvida as renovou, se não em todos, pelo menos em alguns casos. Raízes podem não ser passíveis de enxerto, mas seria exagerada pretensão imaginarmos que há um conhecimento de todas as formas e, sobretudo, de todas as ramificações e trajetos que elas percorrem tão sub-repticiamente quanto possível – percorrem, dissemos, porque raízes não são estáticas, assim como as paredes que se movem no poema de Augusto. O próprio Pound utilizou

⁵³⁵ KRAUSS. The originality of the avant-garde, p. 157. “The avant-garde artist has worn many guises over the first hundred years of his existence: revolutionary, dandy, anarchist, aesthete, technologist, mystic. He has also preached a variety of creeds. One thing only seems to hold fairly constant in the vanguardist discourse and that is the theme of originality. By originality, here, I mean more than just the kind of revolt against tradition that echoes in Ezra Pound’s ‘Make it new!’ or sounds in the futurists’ promise to destroy the museums that cover Italy as though ‘with countless cemeteries’. More than a rejection or dissolution of the past, avant-garde originality is conceived as a literal origin, a beginning from ground zero, a birth.” (tradução nossa)

⁵³⁶ LIMA. Duas aproximações ao não como sim, p. 117.

⁵³⁷ CAMPOS, A. Questões sobre a tradução de “Elegy: going to bed”: entrevista a Inês Oseki-Depré, p. 286.

⁵³⁸ HAMBURGER. *A verdade da poesia*, 171. “suppression of “Tradition cannot be created or imposed, any more than roots can be grafted on”. HAMBURGER. *The Truth of Poetry*, 119.

uma metáfora menos ortodoxa, ou pretensamente estática, que a de Hamburger, mas ainda assim didática para o tema:

A arte é um fluído movendo-se sobre ou acima dos homens.

(...)

A arte, ou uma arte, não é diferente de um rio no que este é perturbado às vezes pela qualidade do leito, mas é de certo modo independente desse leito. A cor da água depende da substância do leito e das margens imediatas e precedentes. Objetos parados são refletidos, mas a característica da movência é do rio. O cientista se preocupa com todas essas coisas, o artista com aquilo que flui.⁵³⁹

Tanto a metáfora da arte como um rio, que flui, quanto a da tradição como paredes que “não param” – que lemos no poema de Augusto – parecem-nos afins ao propósito de se articular uma visada sincrônica sobre o arcabouço da tradição poética. Como dissemos antes, as coletâneas de traduções organizadas por Augusto cumprem esse intento. Se ultrapassarmos a apressada associação entre vanguarda e iconoclastia insequente que comentamos acima, podemos então descartar a oposição entre a noção de passado e a poética de Augusto, que assinalou a esse respeito: “Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo”.⁵⁴⁰

Contudo, ainda que consideremos que essa é uma “viagem sincrônica”,⁵⁴¹ seria válido indagar a natureza do critério que a norteia, pois essa sincronia pode ter algo de enganosa se o critério basilar nela empregado possuir um viés diacrônico. Para tentar aclarar essa nossa ressalva, vejamos o que diz Augusto em “De Herodias à jovem parca: uma arte de recusas”, texto incluído em *Linguaviagem*:

Resta saber que interesse haveria em traduzir poemas aparentemente tradicionais, depois de Pound, de Joyce, de Cummings – depois do próprio *Un Coup de Dés*.

Reconstruída a fisionomia da evolução de formas, restabelecido o necessário “equilíbrio ecológico” da linguagem poética e instalado definitivamente o Lance de Dados mallarmaico no limiar dessa inelutável progressão, é possível

⁵³⁹ POUND. Praefatio ad lectorem electum, p. 7-8. “Art is a fluid moving above or over the minds of men. (...) Art or an art is not unlike a river, in that it is perturbed at times by the quality of the river bed, but is in a way independent of that bed. The color of the water depends upon the substance of the bed and banks immediate and preceding. Stationary objects are reflected, but the quality of motion is of the river. The scientist is concerned with all of these things, the artist with that which flows”. (tradução nossa)

⁵⁴⁰ CAMPOS, A. Verso, reverso, controverso, p. 7.

⁵⁴¹ CAMPOS, A. Questões sobre a tradução de “Elegy: going to bed”: entrevista a Inês Oseki-Depré, p. 285. Augusto se refere, nesses termos, à coletânea *Verso reverso controverso*, embora fosse válido dizê-lo das demais compilações de traduções.

recorrer o caminho, e até detectar momentos específicos de inovação em outros passos menos aparentes (...).⁵⁴²

Se conjugarmos esse excerto com o da introdução a *Verso reverso controverso*, na qual Augusto fala em reunião dos náufragos, temos que essa “viagem sincrônica” de resgate dos sobreviventes se dá a despeito do que o tradutor chama de “evolução de formas” e de “inelutável progressão”, mas isso porque seria ainda possível “detectar momentos específicos de inovação em outros passos menos aparentes”. Ou, de acordo com a introdução a que aludimos, porque os náufragos sobreviventes que Augusto quer reunir são “raros” e são os que lhe “falam mais de perto: os que lutaram sob uma bandeira e um lema radicais – a invenção e o rigor”.⁵⁴³ É inevitável, portanto, reconhecer o caráter diacrônico do critério que baliza tal resgate, pois esse crivo se guia por normas teleológicas: “inovação”; “invenção”. Desponta, então, alguma “supressão da multiplicidade”, para retomar os termos com que Hamburger criticou Pound. E é também necessário apontar o teor subjetivo desse crivo: é o tradutor que identifica a “inovação”, a “invenção” e também o “rigor”, isto é, identifica os que lhe “falam mais de perto”. Nada do que dissemos tem o intuito de negar a sincronia operada pelas súmulas, isto é, pelas coletâneas de traduções realizadas por Augusto. Nossas ressalvas buscam somente observar que talvez essa sincronia tenha a mesma improbabilidade – não impossibilidade – que a “terra firme” tem para o naufrago resgatado, conforme Blumenberg apontou referindo-se a Nietzsche. No âmbito das traduções de Augusto, notadamente, há um fator que, advindo da sincronização, ameniza o caráter diacrônico e teleológico dos critérios empregados: a subjetividade. Uma poética construtivista pretenderia excluir, teleologicamente, textos em que a subjetividade aflorasse de modo mais destacado. Seria possível argumentar que os poemas selecionados pelo crivo de Augusto não comportam aquela subjetividade de expressão confessional. Mas isso não resolveria toda a questão, pois o propósito de exclusão da subjetividade liga-se, no âmbito do construtivismo, a um outro propósito ainda mais amplo e ambicioso: a própria redenção do tempo. Com a exclusão da subjetividade, o construtivista almeja um último revés teleológico, justamente para impedir o perecimento do objeto artístico. “A lógica da vida não tolera revoluções permanentes”, afirmou Naum Gabo.⁵⁴⁴ Mas mesmo fora do contexto construtivista, a oposição entre o subjetivo e a perenidade é legível: “O *self* não permanece o mesmo”, conclui

⁵⁴² CAMPOS, A. De Herodias à jovem parca: uma arte de recusas, p. 40. Em 1985, quando é publicado *Linguaviagem*, Augusto já havia traduzido James Joyce em conjunto com Haroldo de Campos, trabalho que resultou no *Panorama do Finnegans Wake* (1962). De Mallarmé, Augusto traduzira o conjunto reunido em *Mallarmagem* (1970) e também participou, com Haroldo e Décio, do volume *Mallarmé* (1974).

⁵⁴³ CAMPOS, A. *Verso reverso, controverso*, p. 8.

⁵⁴⁴ GABO. The constructive idea in art, p. 5. “The logic of life does not tolerate permanent revolutions”. (tradução nossa)

Lipking ao comentar Walt Whitman.⁵⁴⁵ Para os critérios de Augusto, a poesia que permanece é a grande poesia, conforme ele escreveu sobre Keats e Yeats: “têm eles a aproximá-los a circunstância de serem, ambos, grandes poetas. É isso, fundamentalmente, o que os reúne aqui, pois a poesia, de ontem ou de hoje, quando desse porte, *is a joy forever*.”⁵⁴⁶ Ao vertê-la para o português – a poesia que “é uma alegria para sempre” –, o tradutor não exclui dela a subjetividade – de Keats, de Yeats e de tantos. Faz “*surgir um outro*”⁵⁴⁷ a partir daquela poesia que, sem necessariamente o pretender, escapa ao critério construtivista. Vale dizer: o parâmetro construtivo não dá conta da subjetividade que vem com essa poesia traduzida – ambas, subjetividade e poesia, de “grandes poetas”. Nesse naufrágio, os poemas não são despojos objetivos. E os naufragos sobreviventes, resgatados na improvável terra firme desse exercício que se quer sincrônico, vêm para o dizer.

⁵⁴⁵ LIPKING. *The life of the poet*, p. 122.

⁵⁴⁶ CAMPOS, A. Das odes de Keats à Bizâncio de Yeats, p. 133.

⁵⁴⁷ LIMA. *A ficção e o poema*, p. 27. (grifos do autor)

2.2 Non serviam

O tédio, meu irmão, tem olhos maiores
que o medo! Quando você está
entediado, só Deus sabe o que é capaz
de inventar!

Witold Gombrowicz, *Cosmos*

Se estivéssemos diante de um retrato dos poetas de *Noigandres* quando jovens, o comentário que faríamos com mais tranquilidade é que esse retrato teria sido, majoritariamente, pintado por eles próprios. Desde o início do grupo, foi bastante nítida a adoção de estratégias de *self-fashioning* ou automodelagem – conforme apontamos no item 1.2 do capítulo anterior. No início da década de 1950, os jovens poetas que criariam a Poesia Concreta conformaram, para si mesmos, uma imagem de vanguardistas, de inovadores, de questionadores e, sobretudo, uma imagem de não adequação automática ao contexto então vigente. Não se trata de uma rebeldia pura e simples. Décio e os irmãos Campos dominavam muito bem o repertório corrente à época. E pesquisaram incansavelmente para ampliar o repertório que manteriam em perspectiva. Não pretendiam, contudo, aderir a posturas que não endossavam, fosse do ponto de vista estético ou político. Como recorda Augusto:

[É] preciso ressaltar que, em termos da realidade nacional, o ambiente àquela altura era dominado pela chamada geração de 45. Ela, na verdade, tem uma contribuição interessante, porque até certo ponto operacionalizou o giro da informação de matriz ou de origem francesa para a informação inglesa. Quer dizer, aqueles poetas, aqueles críticos dos quais logo íamos nos afastar porque realmente nossa ideologia era diversa, de certa forma contribuíram para operar essa espécie de modificação.⁵⁴⁸

A ruptura levada a cabo pelos jovens poetas de *Noigandres* inclui a estratégia para modelar uma autoimagem, mas ultrapassa essa estratégia e ultrapassa, inclusive, a questão específica do repertório. Daí Augusto falar em “ideologia”. E nisso a ruptura dos futuros concretistas se aproximava daquela preconizada pelo personagem de James Joyce, Stephen Dedalus, em *Um retrato do artista quando jovem*: “Não servirei àquilo em que não acredito mais”.⁵⁴⁹ No livro de Joyce essa é a maneira pela qual Stephen adota o lema luciferino do *non serviam* (não servirei). No terceiro capítulo do romance, um pregador explica a um grupo de

⁵⁴⁸ CAMPOS, A. *et al.* Um lance de poesia, p. 319. Também no ensaio “Pound made (new) in Brazil” Augusto faz essa ressalva a favor da Geração de 45: “Por outro lado, reagia-se ao monolitismo da influência francesa, até então dominante em nossa literatura”. CAMPOS. Pound made (new) in Brazil, p. 100.

⁵⁴⁹ JOYCE. *Um retrato do artista quando jovem*, p. 229. “I will not serve that in which I no longer believe”. JOYCE. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 181.

jovens o “pecado” de Lúcifer: “*non serviam*. Não servirei. Esse instante foi sua ruína”.⁵⁵⁰ Evidentemente o movimento da Poesia Concreta implicou, para os seus idealizadores, em muito mais rupturas – e em rupturas mais amplas – do que simplesmente um afastamento da chamada “Geração de 45”, cuja postura, como se lê na recordação de Augusto, admitia até mesmo um certo cosmopolitismo. Os concretos questionaram a própria noção de poesia vigente e colocaram em xeque o verso como unidade e índice do texto poético. E nisso talvez esteja o gesto mais propriamente luciferino que empreenderam.

No âmbito da tradução, Haroldo empregou o lema do *non serviam* para referir-se à “tradução que se recusa a servir submissamente a um conteúdo”.⁵⁵¹ A definição se insere numa sequência de denominações que Haroldo empregou na longa e permanente elaboração de sua concepção de tradução. O próprio autor explica:

Nessas sucessivas abordagens do problema, o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Desde a ideia inicial de *recriação*, até a cunhagem de termos como *transcrição*, *reimaginação* (caso da poesia chinesa), *transtextualização* ou – já com timbre metafóricamente provocativo – *transparadisação* (*transluminação*) e *transluciferação* (...). Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original) – ideia que subjaz a definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais pejorativas (tradução “servil”), da operação tradutora.⁵⁵²

Com a cautela de não simplificar demasiadamente a questão, é possível dizer que o foco central dessa recusa à submissão é uma oposição à noção de tradução que tem por meta a literalidade. Como sintetiza Octavio Paz, “a tradução literal, que em espanhol chamamos significativamente *servil*”.⁵⁵³ Embora Augusto recorra a uma gama mais restrita de denominações para a operação tradutória – emprega com mais frequência “crítica via tradução”, “tradução-arte”, “tradução criativa”, dentre outras –, é bastante seguro apontar sua rejeição a um ideal de tradução literal ou servil. Em 1966, numa série de artigos sobre o *Ulysses*, de Joyce, publicados em jornal e posteriormente reunidos em livro, Augusto afirmou: “A essência revolucionária da obra de Joyce está precisamente na sua insubmissão (‘*non serviam*’) aos cânones linguísticos”.⁵⁵⁴ Aqui vemos uma afirmação do lema *non serviam* fora do âmbito da

⁵⁵⁰ JOYCE. *Um retrato do artista quando jovem*, p. 110. “*non serviam*: I will not serve. This instant was his ruin”. JOYCE. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 83.

⁵⁵¹ CAMPOS, H. *Deus e diabo no Fausto de Goethe*, p. 180.

⁵⁵² CAMPOS, H. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora, p. 78-79. (grifos do autor)

⁵⁵³ PAZ. Literatura e literalidade, p. 150. “la traducción literal que en español llamamos, significativamente, *servil*”. PAZ. Traducción: literatura y literalidad, p. 10. (grifo do autor)

⁵⁵⁴ CAMPOS, A. De *Ulysses* a *Ulisses*, p. 176.

tradução, mas que podemos compreender em sentido amplo para abranger também a concepção de tradução adotada por Augusto, que, tendo Pound por modelo, pretendeu sempre a equiparação entre criação e tradução.⁵⁵⁵ Nesse sentido recordamos, mais uma vez, Octavio Paz: “Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção, e assim constitui um texto único”.⁵⁵⁶ O que não destoa do “Traduzir é reinventar”,⁵⁵⁷ que já trouxemos antes, dos irmãos Campos.

Estando bem assentado que a tradução, tal como exercida pelos irmãos Campos – e especificamente por Augusto, autor que estudamos –, é nitidamente avessa ao padrão da literalidade, proporíamos uma ampliação da questão para abranger o seguinte: a obra tradutória de Augusto opõe o lema do *non serviam* não somente ao ideal de tradução literal (servil), mas também ao dogma da intraduzibilidade. Ou, nos termos de Sérgio Alcides, à “ideia tão longamente estabelecida segundo a qual a poesia é intraduzível”.⁵⁵⁸ E, por parecer-nos que essa ideia se estabeleceu de modo notadamente arraigado, é que chegamos a nomeá-la como dogma. Um dogma que, paradoxalmente, não raro “traduz-se” em poesia. Não nos parece um exagero dizer que é poética a definição de Robert Frost: “[poesia] é o que está perdido na tradução”.⁵⁵⁹ A definição é poética porque “lost in translation” também é uma expressão idiomática, que tem o sentido de “ficar perdido”, como um estrangeiro que não compreende tudo o que os outros dizem. A poesia seria, então, o que se perde na tradução, mas também o que é mal ajustado no mundo e se perde nos contextos de interação ordinária. Já em um filme do diretor Jim Jarmusch, *Paterson* (2016) – referência ao livro homônimo de William Carlos Williams –, o protagonista encontra um poeta japonês que lhe diz: “Minha poesia, apenas em japonês. Sem tradução. Poesia traduzida é como tomar banho com capa de chuva”.⁵⁶⁰ Ainda mais inusitado que o teor poético dessa metáfora é o fato de que o personagem que a enuncia traz consigo uma edição bilíngue (inglês – japonês) do livro *Paterson*. Contudo, o equívoco de um dogma não lhe desnatura a força. Seria possível, portanto, identificar o dogma da intraduzibilidade como uma das incidências do “controle do imaginário”, nos termos em que o pensou Luiz Costa Lima, isto

⁵⁵⁵ Em artigo recente, Kenneth David Jackson busca demonstrar como a poesia de Augusto se insere numa tradição do *non serviam* a partir do manifesto de 1914 do poeta chileno Vicente Huidobro. Ver JACKSON, Kenneth David. O *non serviam* de Augusto. *Revista da Anpoll*. Florianópolis, v. 52. n. 3, p. 11–28, dez.2021. Disponível em < <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v52i3.1668> > Acesso em: 09 set.2022.

⁵⁵⁶ PAZ. Literatura e literalidade, p. 150. “Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único”. PAZ. Traducción: literatura y literalidad, p. 9.

⁵⁵⁷ CAMPOS, A.; CAMPOS, H. *Traduzir & trovar*, p. 3.

⁵⁵⁸ ALCIDES. *Oficina de tradução de poesia*, p. 1.

⁵⁵⁹ FROST *apud* ALCIDES. *Oficina de tradução de poesia*, p. 1.

⁵⁶⁰ PATERSON. Direção: Jim Jarmusch. New York: Amazon Studios, 2016. Filme. Color. 118 min.

é, “um dispositivo moderno (...) por meio do qual a razão ocidental cerceia a ficção e as atividades da imaginação”.⁵⁶¹

É surpreendente a leitura de um dos subcapítulos de *A poesia*, de Benedetto Croce, intitulado “A intraduzibilidade da evocação”. O texto se inicia com dois parágrafos curtos e, no final do segundo deles, há esta conclusão: “A impossibilidade da tradução é a própria realidade da poesia na sua criação e recriação”.⁵⁶² À primeira vista tem-se a impressão de que Croce estaria endossando o dogma da intraduzibilidade. Mas, à medida em que o texto se desenvolve, é perceptível que a tradução da qual Croce exclui a poesia é exatamente aquela cuja operação “consiste em estabelecer a equivalência dos signos para a compreensão e inteligência recíproca – equivalência que se empenha em desfazer os equívocos da variedade”,⁵⁶³ isto é: a tradução literal; ou o que Augusto chamou de “traduções lineares – muitas vezes úteis para entender os textos originais, mas totalmente desprovidas de poeticidade”.⁵⁶⁴ Na verdade, Croce defende algo não muito distante da “tradução-arte” de Augusto:

Bem outra coisa são traduções do segundo tipo, as traduções poéticas, porque estas, tendo como motivo a re-criação da poesia original, lhe acrescentam os outros sentimentos que há na pessoa que a recebe, a qual, devido ao condicionamento histórico diferente, e à diferente personalidade individual, é diferente do autor; e a partir dessa situação sentimental nova, surge aquele assim chamado traduzir que é o poetar de uma alma antiga em uma alma nova.⁵⁶⁵

Para aproximar essas considerações de Croce da concepção de tradução defendida por Augusto, seria necessário fazer uma ressalva quanto à alusão a “sentimentos”. Mas a ênfase na subjetividade do tradutor – “diferente personalidade individual” – poderia ser mantida, pois é a atuação desse tradutor que se equipara à do autor traduzido e, com isso, reinventa obras poéticas “que têm valor artístico por si mesmas”.⁵⁶⁶ Croce arremata a descrição do que considera “traduções poéticas” com o que chama de “imagem graciosa e bastante significativa”: qualifica

⁵⁶¹ ALCIDES. *Oficina de tradução de poesia*, p. 36.

⁵⁶² CROCE. A intraduzibilidade da evocação / L'intraducibilità della rievocazione, p. 206-207. “L'impossibilità della traduzione è la realtà stessa della poesia nella sua creazione e nella sua ricreazione”.

⁵⁶³ CROCE. A intraduzibilidade da evocação / L'intraducibilità della rievocazione, p. 208-209. “consiste nello stabilire l'equivalenza dei segni per la reciproca comprensione e intelligenza; l'equivalenza che si adopera a togliere gli equivoci della varietà”.

⁵⁶⁴ CAMPOS, A. Entrevista a Hans Ulrich Obrist, p. 35-36.

⁵⁶⁵ CROCE. A intraduzibilidade da evocação / L'intraducibilità della rievocazione, p. 210-211. “Tutt'altra cosa sono le traduzioni del secondo genere, le traduzioni poetiche, perché esse, movendo dalla ricreazione della poesia originale, l'accompagnano con gli altri sentimenti che sono in chi la riceve, il quale, per diversa condizionzità, storica e per diversa personalità individuale, è diverso dall'autore; e su questa nuova situazione sentimentale sorge quel cosiddetto tradurre, che è il poetare di un'antica in una nuova anima”.

⁵⁶⁶ CROCE. A intraduzibilidade da evocação / L'intraducibilità della rievocazione, p. 212-213. “aventi valore artistico per sé”.

as traduções que “são meros instrumentos para o aprendizado das obras originais” como ““feias fiéis””; e às traduções poéticas chama ““belas infiéis””.⁵⁶⁷ A associação entre feiura e fidelidade, por um lado, e entre beleza e infidelidade, por outro, vai na contramão do senso comum de valorização da tradução fiel ou literal, já que essa oposição explicita que o teor poético – dado aqui por “belas” ou pela noção de beleza – está em dissonância com o suposto valor da exata transposição semântica. A um tradutor que seja também poeta, talvez pareça explícita a maior dificuldade de uma tradução poética ou criativa em face de uma operação que vise à equivalência de sentido. Paulo Leminski fornece um bom exemplo disso na tradução que realizou de *Pergunte ao pó*, de John Fante. No décimo primeiro capítulo desse livro, a personagem Camila recita, para o protagonista Arturo Bandini, a primeira estrofe do poema “The Singing Woman from the Wood’s Edge”, de Edna St. Vincent Millay. Em uma nota de tradutor Leminski insere uma versão da estrofe, em português, antecedida do seguinte alerta: “Aí vai a tradução literal, que eu tenho mais o que fazer”.⁵⁶⁸ Essa amostra da costumeira ironia de Leminski termina por expor o quão protocolar – e, talvez, tediosa – pode ser a tradução que, em poesia, se pretenda fiel ou literal – e que, diferentemente de uma recriação poética, pode mesmo ser similar a um banho com capa de chuva.

Ainda que por meios diversos da ironia de Leminski, os concretistas sempre deixaram muito claro que o dogma da intraduzibilidade não lhes tolhia a verve tradutória. Augusto manifestou, abertamente, preferência pelos “intraduzidos e os intraduzíveis”.⁵⁶⁹ A contraposição de Augusto, Décio e Haroldo às amarras da intraduzibilidade não se deu somente no âmbito da poesia *stricto sensu*, mas abarcou também a prosa poética e vanguardista:

Em todos esses autores, o meu foco e o dos meus companheiros de movimento poético procurou, na fase ortodoxa, em que sentíamos que era preciso enfatizar a radicalidade, os autores-inventores, e dentro de sua obra preferencialmente as obras mais ousadas e limítrofes, como o *Lance de dados*, de Mallarmé, o *Finnegans Wake*, de Joyce, os *Cantos*, de Pound, os poemas visuais mais extremos de Cummings, a prosa experimental de Gertrude Stein, e os poemas mais “futuristas” de Khlébnikov e Maiakóvski.⁵⁷⁰

Nessa fala de Augusto percebemos o que destacamos antes como *self-fashioning* ou conformação de uma autoimagem: “sentíamos que era preciso enfatizar a radicalidade”. Além disso, os nomes mencionados explicitam que a atividade tradutória extrapolava, desde o início

⁵⁶⁷ CROCE. A intraduzibilidade da evocação / L’intraducibilità della rievocazione, p. 210-213. “graziosa e assai significativa immagine”; “semplici strumenti per l’apprendimento delle opere originali”; “brutte fedeli”; “belle infedeli”.

⁵⁶⁸ FANTE. *Pergunte ao pó*, p. 84, nota do tradutor.

⁵⁶⁹ CAMPOS, A. Verso, reverso, controverso, p. 8.

⁵⁷⁰ CAMPOS, A. Entrevista a Cristina Monteiro de Castro Pereira, p. 16.

do movimento, o âmbito do próprio *paideuma* concretista. Joyce, além de integrar o *paideuma* inicial, forneceu aos jovens poetas o termo “verbivocovisual”,⁵⁷¹ com o qual qualificaram o projeto de poesia que arquitetavam. Já em 1957 Augusto e Haroldo publicam, em jornal, traduções alguns fragmentos de *Finnegans Wake* – ampliados e reunidos em livro, primeiramente em 1962, no volume intitulado *Panorama do Finnegans Wake*.⁵⁷² É significativo que os irmãos Campos optem por traduzir trechos do *Finnegans Wake*, uma obra tida como intraduzível e considerada mais experimental que o próprio *Ulysses*, a essa altura ainda sem tradução em português, já que a primeira edição da versão de Antônio Houaiss sairia apenas em 1965. Desse modo, a escolha do *Finnegans Wake* não somente integra a ênfase na radicalidade – conforme vimos nas considerações de Augusto transcritas acima – mas também se opõe, na prática, ao dogma da intraduzibilidade. O mesmo poderia ser dito da escolha que fazem da palavra *noigandres* como emblema e nome do grupo que se formaliza em 1952.

A palavra *noigandres* – ícone da poesia de Arnaut Daniel, tema do Canto XX de Pound e que aparece no *Finnegans Wake* de modo anagramático, “Noisdanger”⁵⁷³ – constitui-se como um verdadeiro enigma. Não só a tradução desse termo se mostrou controversa, mas a própria existência do vocábulo poderia ter sido ilusória, se decorrente de uma leitura equivocada.⁵⁷⁴ Daí Pound narrar, no Canto XX, que indagou do romanista Emil Lévy o significado de *noigandres*. Pelo poema de Pound, que transcrevemos no item antecedente, o velho lexicógrafo teria se mostrado tão curioso e distante de uma resposta quanto o próprio Pound se retrata no poema. No entanto, como conta Hugh Kenner, Lévy teria encontrado uma solução para o enigma, por meio de uma proposta de correção da grafia da expressão toda no verso da Canção XIII de Arnaut. O verso lido como “E jois lo grans, e l’olors de noigandres” passaria a: “E jois lo grans, e l’olors d’enoi gandres”.⁵⁷⁵ A forma descartada teria desencadeado uma leitura equivocada. Já a forma proposta por Lévy daria à expressão o significado de “aroma que afugenta o tédio”; ou “olor livre de tédio”, como Augusto consigna em nota no seu *Verso reverso controverso*.⁵⁷⁶ Isso porque o lexicógrafo identificou “gandres” como uma variante do verbo “gandir”, que significa “afastar”, “afugentar”, “proteger de”. E, por outro lado, “enoi”

⁵⁷¹ O termo aparece em *Finnegans Wake*, na expressão “an admirable verbivocovisual presentment”. JOYCE. *Finnegans Wake*, p. 341.

⁵⁷² A primeira reunião em livro, de 1962, teve edição não comercial, pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. A partir da segunda edição, em 1971, a publicação se dá pela Perspectiva.

⁵⁷³ JOYCE. *Finnegans Wake*, p. 168.

⁵⁷⁴ Ver HOWER. O mistério da palavra *noigandres* – resolvido?. Ver também KENNER. *The Pound Era*, p. 115-116.

⁵⁷⁵ KENNER. *The Pound Era*, p. 115-116.

⁵⁷⁶ CAMPOS, A. *Verso reverso controverso*, p. 53, nota 1.

teria um sentido equivalente a “ennui” – “tédio”, “tristeza” –, do francês. A resposta de Lévy só foi amplamente veiculada com a primeira publicação de *The Pound Era*, de Hugh Kenner, em 1971 – dezenove anos, portanto, após a criação do grupo *Noigandres*. Em 1974, no poema “Arnaut: Provença e proeza”, Augusto comenta a questão:

a propósito
 hugh kenner revela
 q o velho lévy (canto XX de pound)
 ao cabo dos seis meses
 descobriu o significado
 de *noigandres*
 depois de muito quebrar a cabeça
 sobre a linha
e jois lo grans, e l'olors de noigandres
 ele assim a reconstituiu:
e jois lo grans, e l'olors d'anoi gandres
 a segunda parte da palavra seria derivada
 do verbo *gandir* (proteger)
anoi seria forma cognata
 do francês *ennui*
 um olor *d'anoi gandres*
 que protege do tédio
 antídoto do tédio:
 o grão só de alegria e o olor contra o tédio
 é o q quer dizer
 NOIGANDRES
 (ainda bem)⁵⁷⁷

É bastante compreensível a reação de Augusto na última linha: “(ainda bem)”. A solução proposta pelo “velho Lévy” ofereceu uma coerência ímpar – e retroativa – para o nome do grupo. É difícil imaginar um lema mais adequado a um grupo de vanguarda – cujo grande inspirador era Pound, proclamador do “Make it new!” – do que a proteção contra o tédio. Mas até mesmo a aura de indefinição, que torna incerta a própria existência do vocábulo, é compatível com o grupo *Noigandres*, cujos propósitos se mostravam afins à liberdade de imaginação e, para empregar um termo que lhes era caro, de invenção. Também a Pound a solução de Lévy agradaria – ou agradou. No “Praefatio ad lectorem electum”, de *The Spirit of Romance*, o poeta escreveu:

Boa arte nunca entedia. Com isso eu quero dizer que é trabalho do artista prevenir o tédio; na arte literária, aliviar, restaurar, reavivar a mente do leitor – em intervalos razoáveis – com alguma forma de êxtase, por algum esplendor de pensamento, alguma apresentação de pura beleza, algum luminoso modo

⁵⁷⁷ CAMPOS, A. Arnaut: Provença e proeza, p. 283-284. (grifos do autor)

de dizer – riso não significa êxtase. Boa arte começa com uma fuga do enfado.⁵⁷⁸

Alfred Hower cita esse mesmo excerto de Pound no artigo “O mistério da palavra *noigandres* – resolvido?” (1978). Hower aponta que, a julgar pelo que é narrado nos *Cantos*, haveria algumas incongruências cronológicas no esclarecimento sobre o enigmático termo. A solução proposta por Emil Lévy dataria pelo menos de 1904, pois desde então consta ao final do verbete “gandir” no léxico organizado pelo especialista: *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch und Ergänzungen zu Raynouards Lexique Roman*. O texto de Pound citado acima – que não menciona a palavra *noigandres*, mas fala em “prevenir o tédio” (“to prevent ennui”) – é transcrito de *The Spirit of Romance*, livro de 1910. No entanto, a visita que Pound relata no Canto XX teria ocorrido em 1911 e o próprio Canto XX, redigido por volta de 1924, só foi publicado em 1930. Hower cogita então que Pound teria aceito a leitura de Levy até a década de 1920 e, no Canto XX, ressuscitado a palavra *noigandres*, que teria adquirido, com isso, um novo peso no âmbito literário.⁵⁷⁹

As incongruências cronológicas não nos parecem de fato tão relevantes, tendo em vista que a narrativa do encontro entre Pound e Levy pode ser, total ou parcialmente, ficcional. E o Canto XX pode conter, assim, “a representação da perplexidade de Levy descrita por Pound”,⁵⁸⁰ ainda que este soubesse, há anos, da solução engendrada pelo lexicógrafo. Por outro lado, Hower propõe uma hipótese de leitura para o poema de Arnaut, e para o termo *noigandres*, que enriquece, potencialmente, a Canção XIII. Sem descartar a solução oferecida por Levy, Hower conjuga a leitura de U. A. Canello com as definições de alguns glossários. Daí resulta que seriam possíveis as grafias *de noigandres*, *de noi gandres* e *de notz gandres* com o significado “de noz moscada”.⁵⁸¹ Augusto chegou a manifestar discordância em relação a essa tradução para os termos em provençal, por considerar que “olor de noz moscada” seria “incongruente no contexto do poema”.⁵⁸² Hower, porém, defende justamente que o contexto da canção autorizaria essa tradução. Retomemos ao menos a primeira estrofe:

Vermelho e verde e branco e blau,
vergel, vau, monte e vale eu vejo,
a voz das aves voa e soa

⁵⁷⁸ POUND. Praefatio ad lectorem electum, p. 8. “Good art never bores one. By that I mean that it is the business of the artist to prevent ennui; in the literary art, to relieve, refresh, revive the mind of the reader – at reasonable intervals – with some form of ecstasy, by some splendor of thought, some presentation of sheer beauty, some lightning turn of phrase – laughter is no mean ecstasy. Good art begins with an escape from dullness”.

⁵⁷⁹ Ver HOWER. O mistério da palavra *noigandres* – resolvido?, p. 161-163.

⁵⁸⁰ HOWER. O mistério da palavra *noigandres* – resolvido?, p. 163.

⁵⁸¹ Ver HOWER. O mistério da palavra *noigandres* – resolvido?, p. 163-164.

⁵⁸² CAMPOS, A. Noigandres: afugentar o tédio – entrevista a Rodrigo Naves, p. 156, nota 1.

em doce acordo, dia e tarde;
então meu ser quer que eu colora o canto
de uma flor cujo fruto seja amor,
grão, alegria, o olor de noigandres.⁵⁸³

Nos dois últimos versos é caracterizada a flor com a qual o sujeito, que observa uma paisagem de cores, deseja colorir o próprio canto (“mon chan”). A sequência de palavras que descrevem essa flor é dada por: fruto de amor, grão de alegria e olor de noigandres. “Livre de tédio” é uma tradução que estabelece um paralelismo, pois teríamos uma tríade de sentimentos: amor, alegria e ausência de tédio. Esse paralelismo pareceria prejudicado pela opção que traduz “de noigandres” por “de noz moscada”. Contudo, Hower argumenta em sentido contrário; alega que a noz moscada é um afrodisíaco, cujo aroma, portanto, “teria algum sentido aceitável na canção de amor oferecida à sua dama por Arnaut Daniel”.⁵⁸⁴ O professor busca fortalecer essa hipótese salientando o caráter sensual da poesia de Arnaut em geral e, particularmente, da Canção XIII. Cita, por exemplo, estes versos da segunda estrofe:

D’amor me per penssan lo fuocs
el desiriers doutz e coraus;

Amor me leva em sua nau
e põe seu fogo em meu desejo,⁵⁸⁵

Segundo Hower, essa possibilidade de leitura não descartaria aquela formulada por Levy, pois o aroma de um afrodisíaco, como a noz moscada, também valeria como prevenção do tédio ou da tristeza. A dupla acepção, segundo ele, seria compatível com o conhecido gosto de Arnaut por jogos de palavras e expressões de duplo sentido. Como as expressões “de noz moscada” e “livre de tédio” teriam, à época de Arnaut e na língua provençal, a mesma pronúncia – isto é, fosse a grafia *de noigandres* ou *d’enoï gandres* –, Hower alega que Arnaut poderia ter pretendido produzir um teor ambíguo, portador de dois sentidos adequados ao contexto da canção. De qualquer maneira, ainda que o enigma sobre a palavra *noigandres* não tenha uma solução definitiva – “resolvido?”, indaga o professor Hower no título desse artigo de 1978 –, a variedade de possibilidades tradutórias e o desenvolvimento de hipóteses filológicas parecem-nos, a um só tempo, distantes do dogma da intraduzibilidade e mais próximos da poesia como arte da linguagem, talvez tão avessa ao estabelecimento de verdades perenes quanto ao próprio tédio.

⁵⁸³ CAMPOS. *Mais provençais* (1987), p. 111. “Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs / vergiers, plans, plais, tertres e vaus, / e il votz dels auzels sona e tint / ab doutz acort maitin e tart. / So•m met en cor qu’ieu colore mon chan / d’un’aital flor don lo fruitz sia amors, / e jois lo grans, e l’olors d’enoï gandres”.

⁵⁸⁴ HOWER. O mistério da palavra *noigandres* – resolvido?, p. 166.

⁵⁸⁵ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 110-111.

Sobre o tema das verdades perenes e estabelecidas, vale lembrar um artigo de Costa Lima publicado na *Folha de S. Paulo* em dezembro de 1986: “A releitura do passado”. Embora o enfoque do texto seja a atividade tradutória empreendida pelos poetas concretos, o autor parte da oposição entre dogma e mito. Recorrendo a Gershom Scholem e a Hans Blumenberg, Costa Lima expõe que a abstração do dogma associou a divindade monoteísta cristã à pureza dos conceitos, à determinação unívoca; e, por outro lado, associou ao “estatuto do demônio”, “à encarnação do supremo mal, a fluidez e ambiguidade afins à mobilidade da linguagem”. O mito, por sua vez, subverteria a disciplina do dogma, pois o relato mítico, metamórfico, se dá na “movência da linguagem”.⁵⁸⁶ Se reinvocarmos o lema luciferino – demoníaco, portanto – do *non serviam*, fica bastante nítida a ruptura com a noção de uma verdade única. Nos termos do personagem joyceano, Stephen Dedalus: “Não servirei àquilo em que não acredito mais”.⁵⁸⁷ O dogma da intraduzibilidade, tanto quanto o dogma da tradução supostamente fiel, parece requerer uma espécie de servidão a um sentido unívoco, supostamente “verdadeiro”. Daí concluir Costa Lima:

A tradução como versão supõe a fidelidade semântica a uma origem. Supõe portanto internalizada a repressão em nome da verdade, que, no caso, se confunde com a verdade semântica do original. Neste sentido, a transtradução – ou, como bem diz Haroldo de Campos, a transficção – está do lado do mito e contra o dogma, do lado da concreção polimorfa e contra a abstração do conceito.⁵⁸⁸

A “concreção polimorfa”, por oposição a uma verdade única e abstrata, parece, aliás, muito mais coerente com a condição do sujeito moderno, que é passível de suas próprias contradições, é presa de suas lacunas e está distante de certezas unívocas. Recordemos, aliás, que o termo empregado por Kierkegaard para designar o desespero, *Fortvivlelse*, contém em si a palavra “dúvida”: *Tvivl*.

Vale reler uma reflexão de Blumenberg: “A pobreza de nossa relação com a realidade (em meio à riqueza de nossa relação com a possibilidade) não é só da ordem do conhecimento, da verdade, da teoria, mas também da linguagem”.⁵⁸⁹ A verdade dogmática só tem a empobrecer a riqueza da possibilidade. E a pobreza de nossa relação com a linguagem garante que os sentidos (semânticos) não são saturáveis. A poesia, e a tradução de poesia, talvez se nutram também disso – dessa movência da linguagem. Daí Croce condenar a tradução de poesia “que

⁵⁸⁶ LIMA. A releitura do passado, p. 8.

⁵⁸⁷ JOYCE. *Um retrato do artista quando jovem*, p. 229. “I will not serve that in which I no longer believe”. JOYCE. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 181.

⁵⁸⁸ LIMA. A releitura do passado, p. 9.

⁵⁸⁹ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 145.

se empenha em desfazer os equívocos da variedade”.⁵⁹⁰ Como também Haroldo, em 1962, ao definir o trabalho de traduzir Joyce: “Algo que nunca assume o aparato estático do definitivo, mas que permanece em movimento”.⁵⁹¹

Octavio Paz afirmou, sobre a ideia da intraduzibilidade: “Confesso que essa ideia me repugna, não só porque se opõe à imagem que me fiz da universalidade da poesia como porque se baseia numa concepção errônea do que é a tradução”.⁵⁹² Já Pound advertiu, em *Abc da literatura*, que “[a] soma da sabedoria humana não está contida em nenhuma linguagem e nenhuma linguagem em particular é CAPAZ de exprimir todas as formas e graus da compreensão humana”.⁵⁹³ E no Canto LXXXVI se lê: “Não pode estar tudo numa linguagem”.⁵⁹⁴ Além disso, a própria noção de *paideuma*, como desenvolvida por Pound, é afim à de universalidade e torna patente a indispensabilidade da tradução.

O empenho tradutório de Pound é, em si mesmo, uma potente resposta ao dogma da intraduzibilidade. Isso sem contar que o “grand translateur”⁵⁹⁵ desafiou ao extremo a noção de fidelidade tradutória: por exemplo, traduziu poesia de línguas das quais não tinha grande domínio – caso do chinês – e introduziu gírias – “slangs” – do inglês na tradução das *Trachiniae*, de Sófocles. Nessa tradução, Pound introduz expressões como: “All started when he let a lech for the girl” e “But God’s bitch never put one like this over on me”.⁵⁹⁶ Pound teria vislumbrado uma possibilidade de aproximação entre essa peça de Sófocles e o teatro Nô, e por isso teria “cortado e condensado tudo o que considerou ser meramente retórico nas *Thrachiniae* e modelado sua versão com a economia do Nô”.⁵⁹⁷ No entanto, mesmo um crítico como H. A. Mason, a quem desagradaram essas particularidades da tradução de Pound – os cortes e as inserções de gírias –, reconhece a importância de *Women of Trachis*: “Pound proveu a unidade

⁵⁹⁰ CROCE. A intraduzibilidade da evocação / L’intraducibilità della rievocazione, p. 208-209. “che se adopera a togliere gli equivoci della varietà”.

⁵⁹¹ CAMPOS, H. Panaroma em português, 7. Na edição pela Perspectiva: CAMPOS, H. Panaroma em português, p. 27.

⁵⁹² PAZ. Literatura e literalidade, p. 151. “Confieso que esta idea me repugna, no sólo porque se opone a la imagen que yo me he hecho de la universalidad de la poesía, sino porque se funda en una concepción errónea de lo que es la traducción”. PAZ. *Traducción: literatura y literalidad*, p. 11.

⁵⁹³ POUND. *Abc da literatura*, p. 38. “The sum of human wisdom is not contained in any one language, and no single language is CAPABLE of expressing all forms and degrees of human comprehension”. POUND. *Abc of Reading*, p. 34. (grifo do autor)

⁵⁹⁴ POUND. *Os cantos*, p. 613. “It can’t be all in one language”. POUND. *The Cantos*, p. 583.

⁵⁹⁵ Augusto emprega essa expressão para referir-se a Pound e explica que: Pound a utilizou para saudar o poeta Geoffrey Chaucer, a quem Eustace Dechamps elogiou com essa alcunha em um poema. Ver CAMPOS, A. Entrevista a Hans Ulrich Obrist, p. 35. Para o emprego que Pound faz desses termos, ver Pound. *Abc da literatura*, p. 91 ou Pound. *Abc of Reading*, p. 101.

⁵⁹⁶ POUND. *Women of Trachis*, p. 36 e 62. No primeiro caso, “lech”, assim como a variante “lech”, é uma gíria que tem o sentido de “desejo lascivo”. No segundo caso, o exemplo é o termo “bitch” (puta).

⁵⁹⁷ XIE. Pound as translator, p. 214. “He cut out and condensed whatever he considered to be merely rhetorical in the *Thrachiniae* and modeled his version on the economy of the Noh”. (tradução nossa)

essencial da peça”. E ainda: “mas não foi senão até que eu lesse a versão de Pound (...) que senti a grandeza da concepção trágica de Sófocles”.⁵⁹⁸ Essa não foi a única peça de Sófocles traduzida por Pound. Em 1951, pouco antes de traduzir as *Thrachiniae*, o poeta traduziu, com a colaboração do classicista Rud Flemmning, a peça *Elektra*. Conforme a diretora artística Carey Perloff, que montou a peça em 1987, Pound nunca procurou publicar essa tradução. Ainda segundo a diretora, a versão apresentava uma “notável fidelidade ao grego”; mas explica: “‘fidelidade’ para Pound não tinha nada a ver com sentido semântico literal; Pound *soou* grego para mim”.⁵⁹⁹ Pound e Flemming teriam dado especial atenção aos componentes rítmicos da peça – utilizando inclusive um metrônomo para realizar a tradução. E na específica questão do vocabulário, Pound introduziu gírias, letras de canções e coloquialismos em geral nas falas do Coro e das personagens. Chegou mesmo a conferir um “linguajar de caubói americano” a Orestes.⁶⁰⁰ Todos esses expedientes, empregados na técnica tradutória de Pound, não apenas tornam criativas as traduções que realiza, mas também renovam os textos do passado que o poeta elege para traduzir – expõem a atemporalidade desses textos – e, sobretudo, promovem uma aproximação do público leitor a obras que, de outra forma, dele permaneceriam distantes. E a concepção poundiana de *paideuma*, sobretudo de um *paideuma* universal, é o pano de fundo de toda essa atividade de tradução.

Também a obra tradutória de Augusto, seja pela extensão ou pela rica variedade, é um questionamento contundente do dogma da intraduzibilidade. Mas Augusto vai além e chega a subverter esse dispositivo de controle do imaginário – a noção de intraduzibilidade – a favor da poética tradutória que ele constrói. Além de explicitar preferência pelos “intraduzidos e os intraduzíveis”,⁶⁰¹ Augusto criou uma denominação para modalidades muito especiais de “tradução” que passou a realizar a partir da década de 1970: as chamadas “intraduções”. Essas experiências aparecem nos livros de Augusto em seções distintas das que trazem traduções propriamente ditas e também das que trazem a poesia do próprio autor. Como ele mesmo explica:

Entendi que elas [as intraduções] se diferenciavam de outros trabalhos meus ligados à ideia de tradução criativa. As “intraduções” caracterizariam um determinado tipo de abordagem a partir de um texto ao qual aplico recursos não verbais, gráficos, visuais, conferindo um *layout* específico ao poema, com

⁵⁹⁸ MASON. *The Women of Trachis* and Creative Translation, p. 292-293. “Pound provided of the essential unity of the play. (...) but I was not until I read Pound’s version (...) that I felt the grandeur of Sophocles’ tragic conception”. (tradução nossa)

⁵⁹⁹ PERLOFF, C. Introduction, x. “remarkable fidelity to the Greek”; “‘fidelity’ for Pound had nothing to do with literal semantic sense; Pound *sounded* Greek to me”. (grifo da autora) (tradução nossa)

⁶⁰⁰ Ver PERLOFF, C. Introduction, xv-xviii.

⁶⁰¹ CAMPOS, A. Verso, reverso, controverso, p. 8.

vistas a uma iconização do texto. O nome sugere “não tradução” e “intradução”, no sentido de uma tradução livre e de um diálogo pessoal entre poetas.⁶⁰²

O repertório das intraduições é tão amplo quanto o das traduções *stricto sensu* feitas por Augusto: vai da lírica provençal, com Bernart de Ventadorn, passando por Matsuo Bashô à poesia moderna, com Vladmir Maiakóvski, Wallace Stevens e cummings, por exemplo. Por incidir sobre aspectos “não verbais”, como transcrito acima, os resultados são às vezes muito distintos entre si sob o aspecto visual. Mesmo com os poucos exemplos que citamos, é possível perceber que as intraduições abarcam autores estranhos ao *corpus* tradutório de Augusto, como Bashô, e também sobre poetas largamente traduzidos por ele, como é o caso de cummings. A intradução que Augusto realizou a partir de cummings é de 1984 e estampa a capa de *40 poem(a)s* (1986). Já em 1994 aparece em *Despoesia*, na seção “intraduções”, referida como “so l(a)”:⁶⁰³

so	l(a
(l	le
f	af
o	fa
l)	ll
(ha	s)
e	one
ai)	l
itude	iness

O livro *40 poem(a)s* inclui um texto de Augusto – reproduzido nas edições subsequentes de *Poem(a)s* – intitulado “Intradução de cummings”. O poema original é exatamente como está na segunda coluna, acima, porém sem as cores e em tipografia comum. Segundo Augusto, este “é, talvez, o seu [de cummings] mais perfeito poema”. “Um poema feito de apenas uma palavra e uma frase: *loneliness* (solidão) e *a leaf fallls* (uma folha cai)”. Os dois tons de verde empregados por Augusto delimitam essas duas faces do poema, que o tradutor toma como “conceito subjetivo” (a solidão) e “imagem objetiva” (uma folha cai). Mas a relação entre essas

⁶⁰² CAMPOS, A. Entrevista a Cristina Monteiro de Castro Pereira, p. 14.

⁶⁰³ CAMPOS, A. *Despoesia*, p. 46-47. Essa versão em cores não é incluída na primeira edição de *Poem(a)s* (Francisco Alves, 1999), que traz apenas a versão em preto e branco em um dos textos introdutórios. Nas edições de *Poem(a)s* que saem pela Editora da Unicamp (2011 e 2012), a versão colorida estampa a contracapa do volume e a versão em preto e branco é incluída dentre as demais traduções feitas a partir do livro *95 poems*, de cummings. Ver CUMMINGS. *Poem(a)s* (2011), p. 140-141.

partes, como o próprio Augusto parece concluir, resulta em “uma das mais densas imagens de solidão que se conhecem”.⁶⁰⁴ Nesse texto, que ora citamos, Augusto analisa a estrutura formal do poema de cummings bem como a intradução que realizou. E por isso remetemos a essa fonte em lugar de simplesmente transcrever aqui a análise lá exposta. No entanto, aproveitamos a imagem da folha em queda para trazer outro poema do *corpus* tradutório de Augusto. Nesse caso, não uma intradução, mas a tradução da Canção III de Arnaut:

Que a folha caia
dos galhos lá de cima
e o frio contraia
o vime e o vento oprima
e a doce rima
dos pássaros retraia:
só vejo a prima-
vera de amor que raia.

Tudo regela,
só eu me sinto arder,
que o olhar da bela
me faz reverdecer;
como tremer
se Amor me aquece e vela
e me faz crer
que por mim se desvela?⁶⁰⁵

Essas são as duas estrofes iniciais da canção III. O que pretendemos apontar nesses versos é a presença de um aparente paradoxo: há um cenário que, potencialmente, evocaria a tristeza, a melancolia e até o sentimento de solidão. Mas o sujeito poético afirma-se contrário à atmosfera que ele observa: “Que a folha caia” ou, literalmente: “Quando a folha cai”.⁶⁰⁶ Daí em diante tudo o que é exterior a esse sujeito poderia conduzi-lo a “tremer” (“fremir”), mas o “Amor” que ele traz interiormente o leva a um estado de ânimo que não condiz com o que observa no exterior a si mesmo. Embora sejam poemas muito diferentes entre si, essa canção de Arnaut e o sintético poema de cummings, que trouxemos acima, têm em comum a dicotomia apontada por Augusto ao comentar a intradução: a dicotomia entre imagem objetiva e conceito subjetivo. No poema de cummings, o conceito subjetivo da solidão se irmana com a imagem objetiva da folha que cai – visualmente se entrelaçam, apesar de graficamente isolados pelos parênteses e pela diferença entre os tons de verde –, e isso gera no poema o que Augusto chamou

⁶⁰⁴ CAMPOS, A. Intradução de cummings, p. 25.

⁶⁰⁵ CAMPOS, A. *Mais provençais*, p. 62-63. “Can chai la fueilla / dels aussors entresims, / e•l freg s’ergueilla / don seca•l vais e•l vims / dels dous refrims / au sordezir la brueilla, / mas ieu soi prims / d’amor, qui que s’en tueilla. / Tot quant es gela, / mas ieu non puese frezir, / qu’Amors mi cuebr’e•m cela / e•m fai tenir / ma valor e•m capdela.”

⁶⁰⁶ Essa é a opção de Pound ao traduzir essa mesma canção: “When sere leaf falleth”. POUND. *Instigations*, p. 297. Nesse verso Pound acrescenta um adjetivo que qualifica a folha: “sere” (“seca”).

de “uma das mais densas imagens de solidão que se conhecem”.⁶⁰⁷ Já na Canção III de Arnaut a dicotomia se acentua, pois ali o conceito subjetivo (“Amor”) se aparta da imagem objetiva de frialdade que é descrita, a partir da queda da folha, nas demais imagens – de frio, de interrupção do canto dos pássaros. Nos dois casos, fica patente o destaque da dimensão subjetiva no poema, mesmo quando concentrada em uma única palavra: “solitude” (“loneliness”). Particularmente no poema de cummings, corrobora-se a recorrência, que já apontamos na obra desse poeta, de uma subjetividade que observa – lê – o mundo e é afetada pelo que vê.

Um outro modo de observação do mundo pode ser apontado na intradução feita por Augusto a partir de um poema de Alfred de Musset, “Balada para a lua” – “lunograma (musset)”:⁶⁰⁸



Essa intradução é incluída em *Despoesia* (1994), mas havia sido publicada anteriormente em *Pré-lua e pós-lua* (1991), uma edição de apenas 301 exemplares pela Editora Arte Pau-Brasil. Nesse pequeno volume, Augusto apresenta também a tradução da mesma “Balada para a lua”, de Musset. A intradução, concebida em 1972, teve essa versão finalizada em 1991 com a colaboração de Arnaldo Antunes. No texto que introduz a tradução, Augusto parece prever algum espanto por parte do leitor com a inclusão de Musset em seu *corpus* tradutório:

Musset? Sim, Alfred de Musset, o “menino-prodígio do Romantismo” francês. A poesia tem contradições e iluminações inesperadas. Foi ele quem

⁶⁰⁷ CAMPOS, A. Intradução de cummings, p. 25.

⁶⁰⁸ CAMPOS, A. *Despoesia*, p. 56-57. Anteriormente publicado em CAMPOS, A. *Pré-lua e pós-lua*, contracapa.

escreveu (aos 19 anos!) o poema pré-simbolista (ramal coloquial-irônico) e pré-concreto “Balada para a lua” (1829). Por um lado, substantiva a linguagem e desafina o “sérieux” numa montagem de imagens grotescas, quase “nonsense”, de tão agressivas. Por outro iconiza e pictografa a lua, a ponto de desmontá-la e dessacralizá-la num simples grafema (“um ponto sobre um i”). Ironiza e iconiza.⁶⁰⁹

A primeira estrofe da “Balada” é a que Augusto inscreve – excluídos os sinais de pontuação – na parte superior da intradução, isto é, no círculo que iconiza a lua:

Era, na noite nua,
Só sobre a torre, ali,
A lua,
Um ponto sobre um i.

C’était, dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni,
La lune,
Comme un point sur un i.⁶¹⁰

A “Balada para a lua” é um poema longo, de 25 estrofes. Mas vale a pena transcrever ao menos um exemplo do que Augusto chamou de “imagens grotescas”:

É um verme que te come
Quando teu disco enorme
Já some
Em crescente disforme?

Est-ce un ver qui te ronge,
Quand ton disque noirci
S’allonge
En croissant rétreci?⁶¹¹

Se Augusto, ao tratar da “Balada”, fala em montagem, é possível inferir que a intradução capta um dos planos desse encadeamento. Não um plano secundário, mas um plano que sintetiza o poema todo, sobretudo porque retorna, quase idêntico, na estrofe final:

Vendo, na noite nua,
Só, sobre a torre, ali,
A lua
Um ponto sobre um i.

Je viens voir à la brune,
Sur le clocher jauni,
La lune

⁶⁰⁹ CAMPOS, A. *Pré-lua e pós-lua*, s.p.

⁶¹⁰ CAMPOS, A. *Pré-lua e pós-lua*, s.p.

⁶¹¹ CAMPOS, A. *Pré-lua e pós-lua*, s.p.

Comme un point sur un i.⁶¹²

O plano que a intradução consolida, e que sintetiza o poema, é o de uma imagem dada pela conformação da distância entre sujeito poético, torre e lua. Algo similar ao que ocorre quando, diante da tela de cinema, “interpretamos a ampliação ou a redução das dimensões de um objeto no écran (devido às mudanças de plano) como um aumento ou diminuição da *distância* do objeto ao observador, isto é, ao espectador”.⁶¹³ No contexto do poema, é possível deduzir que o sujeito poético está posicionado de modo que, pela sua perspectiva, a torre e a lua lhe assemelhem com as dimensões proporcionais entre a letra “i” e o respectivo sinal de “ponto” sobre ela. É essa a perspectiva – a perspectiva do sujeito – que a intradução iconiza. Mas é fundamental observar também que esse sujeito poético converte o que vê nesse plano do mundo – isto é, a torre e a lua – em signos materiais. Por isso Augusto chega a qualificar o poema de Musset como “pré-concreto”. Por isso e pela substantivação da linguagem. Para tomarmos como exemplo apenas a estrofe que aparece na intradução: a lua não é qualificada com adjetivos, mas convertida num significante material. Ao traduzir, Augusto chega a aprimorar essa conversão, excluindo o teor de comparação dado por “comme” (“Comme un point sur un i”) e, com isso, dando estatuto de apostrofo ao verso final da estrofe. Desse modo, “A lua / [é] Um ponto sobre um i.”

Trata-se, portanto, de uma tradução que sintetiza icônica e graficamente, um longo poema, mas que capta, por meio do crivo do tradutor-crítico, a materialidade da “Balada” de Musset. Há, contudo, na obra de Augusto, intraduições mais extensivas. É o caso, por exemplo, da intradução de “The Tyger”, de William Blake:⁶¹⁴

⁶¹² CAMPOS, A. *Pré-lua e pós-lua*, s.p. Na primeira estrofe, Augusto emprega “noite nua” para equivaler a “nuit brune”, literalmente “noite escura”, mas essa opção tem a possibilidade semântica de uma noite despida de luminosidades que lhe esmaeceriam a escuridão. Na estrofe final, Musset se vale da polissemia do termo “brune” e emprega-o como substantivo, com o sentido de “treva, escuridão”. Com isso não repete a palavra “nuit” (noite) que, na tradução, precisa ser retomada.

⁶¹³ LOTMAN. *Estética e semiótica do cinema*, p. 53. (grifo do autor)

⁶¹⁴ CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 221-229.



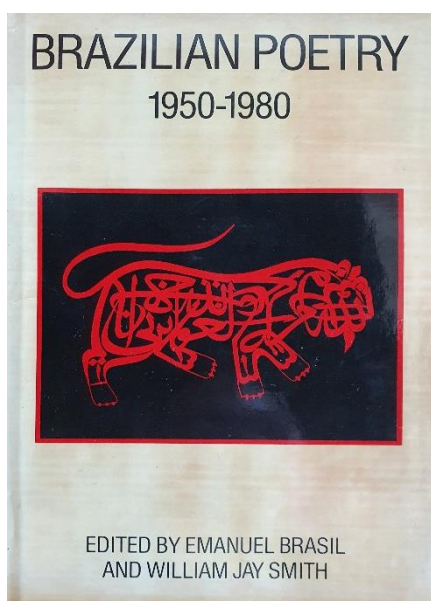
Essa é a primeira parte, de quatro partes, da intradução. É uma disposição que ocupa duas páginas opostas em *Viva vaia*. Todo o poema é traduzido também textualmente. Nesse caso, portanto, a intradução não só insere elementos visuais e tipográficos, mas também engloba a tradução propriamente dita – como no caso da intradução feita a partir do poema de cummings, ainda que Augusto opere sempre com a liberdade do que denomina “tradução-arte”. Mas é imprescindível observar que somente a primeira e a última estrofes são dispostas também na versão em inglês, de modo que o original e a tradução fiquem espelhados, em páginas opostas. Essa diferença adquire especial relevo pelo fato de serem essas as estrofes em que aparece a palavra “symmetry”, traduzida por Augusto com a grafia “symmetrya”. Gonzalo Aguilar informa que a imagem do tigre foi extraída de um mural dervixe do século XIX; e que nas letras internas ao corpo do animal “lê-se uma inscrição maometana que diz: ‘Em nome do leão de Deus, do rosto de Deus, do vitorioso Ali, filho de Ebu Talet’”.⁶¹⁵ O autor cita ainda uma explicação, sobre essa intradução, oferecida pelo próprio Augusto:

[E]scolhi uma *letra-set* especial da marca francesa “mecanorama”, denominada “spring”, que me pareceu rimar com as letras persas do corpo do tigre, e que insinuava as garras: em “symmetrya” mantive a simetria “ymmy” e substituí os “mm” pelos “ww” invertidos da família tipográfica,

⁶¹⁵ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 280-281.

acrescentando, além disso, alguns signos tigrescos (garras, olhos, focinhos, máscaras?) no corpo do texto.⁶¹⁶

Essa imagem do tigre, componente da intradução “O Tygre” (1977), ganhou importância na iconografia da obra de Augusto. Em 1983, foi estampada na capa da coletânea *Brazilian Poetry: 1950-1980*, editada nos Estados Unidos por Emanuel Brasil e William Jay Smith (Wesleyan University Press). Já em 1986 o ícone compôs a capa da primeira edição de *O anticrítico*:



A intradução “O Tygre” está entre os trabalhos com os quais Augusto participa da coletânea *Brazilian Poetry*. Chama a atenção que não haja, no livro, indicações que diferenciem a modalidade “intradução” dos demais trabalhos de Augusto. De certa forma, isso corrobora tanto a importância das intraduições quanto a indissociabilidade entre a obra poética e o *corpus* tradutório de Augusto. Como observa Júlio Castañon Guimarães acerca das intraduições, por meio delas “poemas de outros autores são incorporados à obra do poeta-tradutor, num verdadeiro intercâmbio de sujeitos”.⁶¹⁷

Os poucos exemplos que trouxemos, das intraduições, mostram significativa diversidade de procedimentos e de efeitos. E as várias intraduições que não chegamos a comentar contêm ainda muita variedade de experimentações e emprego de recursos extratextuais, o que demonstra a afinidade dessa modalidade atípica de tradução com o próprio projeto dos

⁶¹⁶ CAMPOS, A. *apud* AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 282, nota 19.

⁶¹⁷ GUIMARÃES. *Alguns lances de escrita*, p. 85.

concretistas, o projeto verbivocovisual – “que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra”.⁶¹⁸

Ainda no âmbito da junção entre as “virtualidades da palavra” e o “não-verbal”, Augusto criou uma nova denominação para designar trabalhos específicos: as outraduações publicadas a partir do livro *Outro*, de 2015. Nas intraduações, que já abordamos, o texto original é traduzido no todo – ex. cummings e Blake – ou em parte – caso da intraduação de Musset. Com isso nos referimos à tradução textual, já que a operação tradutória, nesses casos, dá-se também por via de recursos extratextuais. Já nas outraduações, Augusto delimita: “apenas reorganizo graficamente certos textos alheios”.⁶¹⁹ E ainda: “outraduações (remixes visuais)”.⁶²⁰ A alusão a “remixes” está provavelmente ligada à maneira como Augusto descobriu o termo “Outro”, isto é, em inglês e no campo da linguagem musical:

Achei curioso e ao mesmo tempo estranho o uso dessa palavra em discos americanos e custei a me dar conta de que se tratava de um termo musical, uma palavra-valise que sai do “in” para o “out”, revertendo o sentido de INTRO. E que indica a diferente performance de uma faixa anterior ou algum outro bônus – um “extro”. Outro outro. Outraduação, extraduação?⁶²¹

O exemplo de outraduação que trazemos é “nude soul”, de 2010 e incluído em *Outro* (2015). E é possível dizer que se trata duplamente de um “outro” – no sentido oposto a “intro”, de que fala Augusto. Primeiramente, é um “outro” por ser uma “diferente performance” que Augusto realiza de um texto alheio: o excerto de um texto da cantora e compositora Erykah Badu. E na própria obra de Erykah Badu o texto “outraduzido” por Augusto é já um “outro”, na acepção de um “bônus”. Em 2010, Badu lançou o álbum *New Amerykah Part Two: Returno of The Ankh*. Dentre as músicas desse álbum, está “Window Seat”, cujo *video clip* mostra, resumidamente, o seguinte: a cantora caminha em Dallas, paralelamente ao local em que foi assassinado, em 1963, o então presidente John F. Kennedy. À medida em que passa pelos transeuntes, a cantora se despe. Ao final, ouve-se um estampido e, após retirar a última peça de roupa, Badu simula, com um movimento brusco do pescoço, ter sido atingida na cabeça e cai, como se houvesse sido baleada. Um efeito gráfico faz brotar da cabeça da cantora um simulacro de líquido que inscreve na calçada a palavra “groupthink”. Nesse ponto, com a música já totalmente finalizada, quem assiste ao *video clip* ouve a voz de Erykah Badu dizer o seguinte:

⁶¹⁸ CAMPOS, A. *et al.* Plano-piloto para poesia concreta, p. 216.

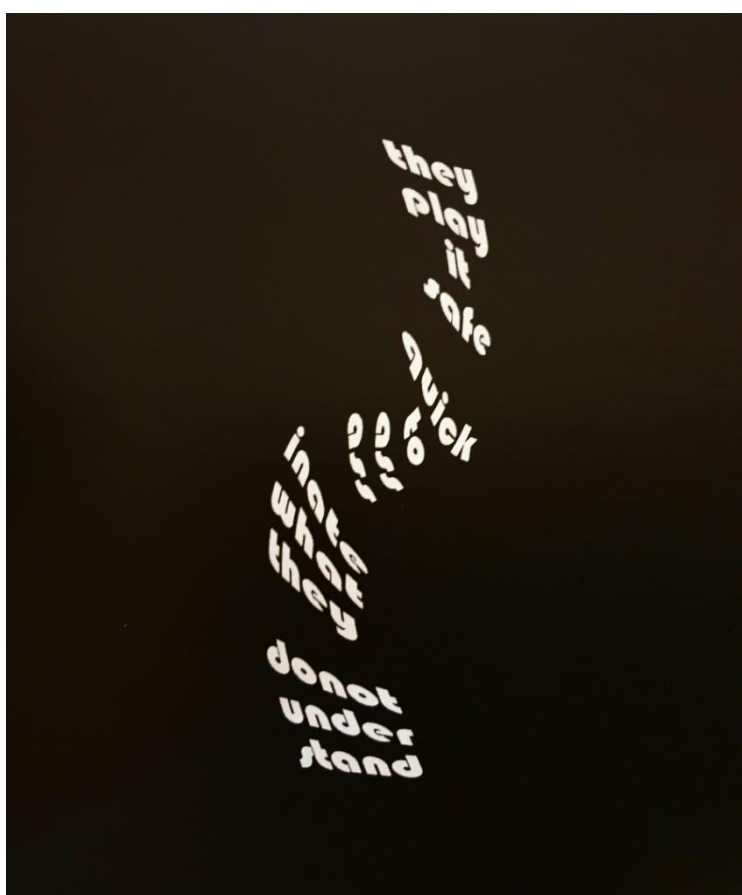
⁶¹⁹ CAMPOS, A. Sem média, sem mídia, sem medo: entrevista a Cláudio Daniel, p. 53. Posteriormente essa entrevista foi incluída no volume *Augusto de Campos: três entrevistas + um ensaio*, plaquete de Cláudio Daniel publicada pela Galileu Edições em 2021.

⁶²⁰ CAMPOS, A. *Outro*, p. 11.

⁶²¹ CAMPOS, A. *Outro*, p. 11. (grifo do autor)

They play it safe, are quick to assassinate what they do not understand. They move in packs ingesting more and more fear with every act of hate on one another. They feel most comfortable in groups, less guilt to swallow. They are us. This is what we have become. Afraid to respect the individual. A single person within a circumstance can move one to change. To love herself. To evolve.⁶²²

Esse texto não faz parte da letra da música, tal como se ouve no cd de áudio, e não aparece sequer no encarte do álbum *New Amerykah: part two*. O próprio site a partir do qual o citamos, o domínio <genius.com>, rotula esse excerto como um “outro” da música *Window Seat*. E é a partir da primeira frase desse texto “bônus” que Augusto constrói a outra tradução “nude soul”:⁶²³



O título da outra tradução, “nude soul”, nos permite cogitar algumas referências. A palavra “nude” (“nu” ou “nua”) remete ao enredo do *video clip* que descrevemos. Já “soul”, além de significar “alma”, é também um estilo musical ao qual Erykah Badu se filia – dentre outros.

⁶²² BADU. *Window Seat*. Disponível em <<https://genius.com/Erykah-badu-window-seat-lyrics>> Acesso em 06.set.2022. Deixamos de traduzir esse texto por entendermos que é necessário observar o teor original em cotejo com a outra tradução de Augusto. Mais à frente, ao comentá-lo, traduziremos as frases isoladas que destacamos.

⁶²³ CAMPOS, A. *Outro*, p. 100-101.

Mas, considerada literalmente, a expressão “nude soul” (“alma nua”) pode dar o sentido de uma nudez que transcende a nudez meramente corporal e que, poderia assim, dar acesso a um nível mais intenso de sinceridade. Augusto mantém quase integralmente a frase que seleciona para o rearranjo “outradutório”: “They play it safe, are quick to assassinate what they do not understand”; retira apenas a forma verbal “are”, o que não chega a modificar o sentido geral da afirmação: “Eles jogam com segurança, são rápidos em assassinar o que eles não compreendem”. Essa sentença está intimamente ligada à palavra que brota em azul da cabeça da cantora no *video clip*, “groupthink”. O termo, presente em *1984*, de George Orwell, foi derivado, por William H. Whyte, para o campo sociológico em 1952. Mas quem desenvolveu o termo como conceito teórico foi Irving Janis, em um artigo de 1971:

Eu uso o termo “groupthink” com um meio rápido e fácil de me referir ao modo de pensar que as pessoas adotam quando a *busca por concordância* se torna tão dominante em um agrupamento coeso que ela tende a suplantam a apreciação realista de linhas alternativas de ação.⁶²⁴

O “pensamento de grupo”, ou “groupthink”, seria, portanto, refratário ao pensamento discordante, minoritário ou individual. Como no texto que Badu acrescentou à canção: “Temerosos de respeitar o indivíduo” (“Afraid to respect the individual”).

Trouxemos essas referências porque elas explicam a base de origem da frase destacada por Augusto para construir a outradução de que nos ocupamos. Mas vale também lançar um olhar específico sobre essa outradução, em si mesma, e considerar os aspectos visuais nela presentes. As palavras, na cor branca, estão inscritas em um fundo preto homogêneo. Pela disposição do texto, a forma que se delineia é sinuosa, como a de duas curvas sucessivas. É possível pensar em uma pista de asfalto em que estão inscritos avisos de segurança para motoristas; em inglês, os “safety warning signs”, expressão que ecoa na primeira parte da outração: “they / play / it / safe”. No bloco seguinte, a segmentação, feita por Augusto, da palavra “assassinate” gera uma irônica repetição da palavra “ass” (bunda). Por outro lado, a forma sinuosa do texto também remete à estrutura rítmica e à plasticidade da música pop-soul de Erykah Badu, uma música que, ao ser trilha sonora para dança, inspira movimentos corporais sinuosos. Especialmente sobre o tema da plasticidade em música, vale recuperar algumas considerações do compositor György Ligeti: “A conversão involuntária de sensações óticas e

⁶²⁴ JANIS. Groupthink. Disponível em <<https://web.archive.org/web/20100401033524/http://apps.olin.wustl.edu/faculty/macdonald/GroupThink.pdf>> Acesso em: 07 set.2022. “I use the term ‘groupthink’ as quick and easy way to refer to the mode of thinking that persons engage in when *concurrency-seeking* becomes so dominant in a cohesive ingroup that it tends to override realistic appraisal of alternatives courses of action”. (grifos do autor) (tradução nossa)

táteis em sensações acústicas é habitual em mim: eu quase sempre associo sons com cor, forma e textura; e forma, cor e qualidade material com toda sensação acústica”.⁶²⁵ Parece-nos que uma associação similar à descrita por Ligeti ocorre em “nude soul”. Augusto consegue plasmar em uma imagem, organizada graficamente, tanto a “textura” da música de Badu quanto o alerta que a cantora acresceu à letra original da música ao mostrá-la em vídeo. Se para Pound “a técnica é o teste da sinceridade”,⁶²⁶ como Augusto citou fartamente, a sinceridade da “alma nua” de Erykah Badu encontrou, na técnica do poeta brasileiro, um “outro” concreto.

A técnica de Augusto, na poesia e na tradução, nunca sofreu interrupção em seu aprimoramento e em seus desdobramentos. No prefácio do livro *Outro* (2015), que citamos acima, Augusto fala em “outradução” e em “extradução”. Mas o *corpus* do livro traz somente a denominação “outraduções” – que vêm na seção intitulada “Extro”. O termo “extradução” viria a designar trabalhos que Augusto publica em uma longa série de plaquetes iniciada em 2018, com edição artesanal da Galileu, de Londrina. O subtítulo “extraduções” aparece pela primeira vez na quarta plaquete, de 2019, dedicada a Rimbaud.⁶²⁷ E é retomada nas plaquetes *Esses russos* (2019), *Latinogramas* (2019), *Dessurrealistas franceses* (2020), *Loja do livro italiano: poesia da resistência* (2020), *Franceses: de Nerval a Roussel* (2020), *Poetas bizarros na internet* (2020), *Irmãos hispanos: de Becquer a Lorca* (2020), *Irmãos humanos: de Machaut a Villon* (2020), *A aura barroca* (2021) e *Entreshakespeares: Boyd a Wylcott* (2021).

Augusto não define as extraduções sob o ponto de vista formal, como fez com as intraduições e as outraduções. Em uma resenha do volume *Latinogramas* (2019), o jornalista Carlos Adriano, cita uma explicação que lhe teria dado o tradutor:

[Extraduções] é o título de um futuro livro com traduções esparsas, recentes como as de Catulo, e inéditas, como as de Kamiênski e Iliazd. (...) Graças a um convite do editor independente Jardel Dias Cavalcanti [Galileu Edições], pus-me a organizar miniantologias.⁶²⁸

Os volumes de extraduções seriam, desse modo, traduções variadas, independentemente da data de realização, cujas reuniões são organizadas predominantemente pela afinidade de estilo e, sobretudo, pelo idioma e nacionalidade de origem, conforme é possível depreender de

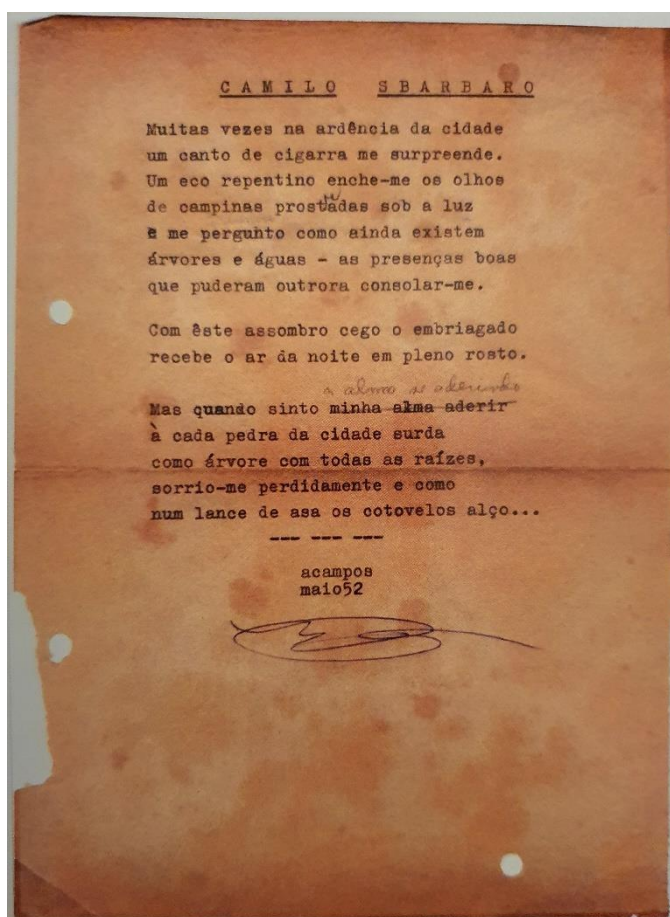
⁶²⁵ LIGETI. *States, events, transformations*, p. 165. “The involuntary conversion of optical and tactile into acoustic sensations is habitual with me: I almost always associate sounds with color, form, and texture; and form, color, and material quality with every acoustic sensation”. (tradução nossa)

⁶²⁶ Ver, por exemplo: CAMPOS. Entrevista a 34 Letras, p. 20.

⁶²⁷ As três primeiras plaquetes, dedicadas respectivamente a Sylvia Plath (2018), Charles Baudelaire (2018) e Marianne Moore (2019), não trazem ainda a nomenclatura “extraduções”.

⁶²⁸ CAMPOS, A. *apud* ADRIANO. Augusto de Campos dá vida ao latim em traduções inéditas. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/02/augusto-de-campos-da-vida-ao-latim-em-traducoes-ineditas.html>> Acesso em 08 set.2022

alguns dos próprios títulos das plaquetes. Há, por exemplo, em *Loja do livro italiano: poesia da resistência* (2020), a reprodução de datiloscritos de traduções feitas por Augusto em fins da década de 1940 e início da década de 1950, como este, de Camilo Sbarbaro, que data de maio de 1952:



Por outro lado, há exemplos, dentre as extraduações, de trabalhos realizados mais recentemente, como a extradução do poema “51”⁶²⁹ de Catulo, cuja versão resultante tem as características de uma intradução, sobretudo pela incorporação de recursos visuais:

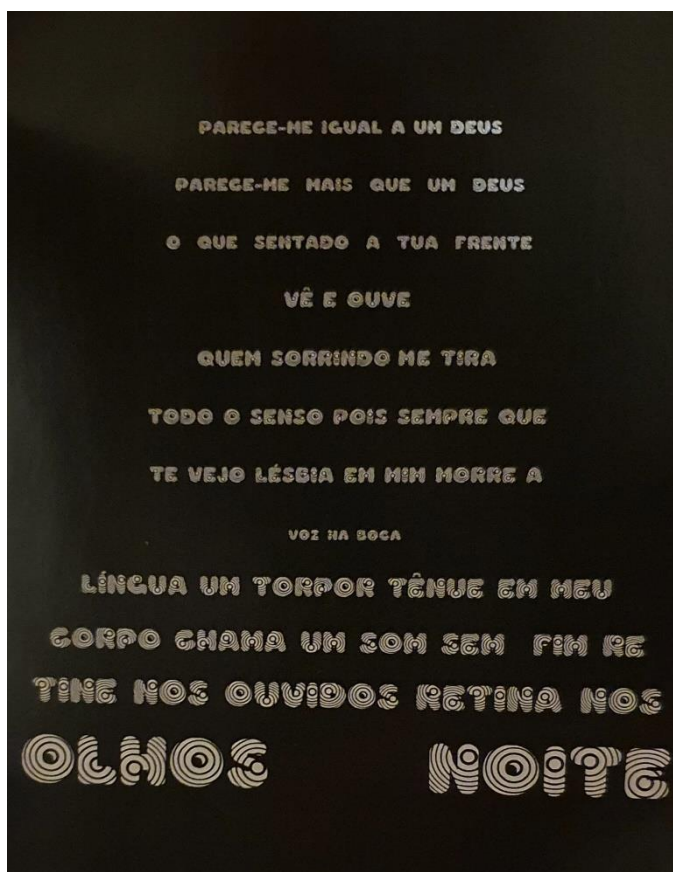
Ile mi par esse deo uidetur,
ille, si fas est, superare diuos,
qui sedens aduersus identidem te
spectat et autit

dulce ridenem, misero quod omnis
eripit sensus mihi: nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi

⁶²⁹ CAMPOS, A. *Latinogramas*, p. 4-5. Augusto já havia publicado uma tradução – apenas textual, sem acréscimo de recursos visuais – desses versos de Catulo em 1981, no quinto número da revista *Código*. As diferenças, no texto tradutório, são mínimas. A versão de 1981 vem com o título “Catulo da paixão veronense”. Além disso, a quinta linha se encerra com a palavra “mísero”, entre travessões, e a nona linha é iniciada com uma conjunção “e”. Ver *Código* 5, s.p.

vocis in ore,

lingua sed torpet, tenuis sub artus
 flamma demanat, sonitu suoapte
 tintinant aures, gemina et teguntur
 lumina nocte.



O texto de que parte Augusto não é a íntegra do poema de Catulo, o que é recorrente na elaboração das intraduzções. A estrofe que encerra o poema é a seguinte:

otium, Catulle, tibium molestum est:
 otio exsultas nimiunquē gestis:
 otium et regis prius et beatas
 perditit urbes.⁶³⁰

Curiosamente, o texto de Catulo é já uma tradução, bastante livre, de um poema de Safo. Peter Green, tradutor da edição de onde citamos essa estrofe final, anota, à margem do texto original, a referência a Safo.⁶³¹ Essa tradução feita por Catulo, no entanto, incorporou-se à sua obra, de modo similar ao que ocorre na coesão entre a obra tradutória e a poesia de Augusto.

⁶³⁰ CATULLUS. *The poems of Catullus*, p. 99.

⁶³¹ Para o texto original de Safo, bem como de sua tradução, por Anne Carson, para o inglês, ver SAPHO. *If not, Winter*, p. 62-63.

Os exemplos que vimos no presente item dão mostra de uma diversidade de investidas tradutórias que parece desafiar inúmeros obstáculos. Ao publicar, Augusto não se deixa intimidar por dogmas, que também são eficazes em “assassinar o que não compreendem” – e aqui empregamos o verbo “compreender” sobretudo no sentido de “abranger”. Em uma mesma época de sua “vida de poeta” e tradutor, Augusto “outraduz” uma música de pop soul (Erykah Badu), recupera traduções datiloscritas feitas entre as décadas de 1940 e 1950 e “intraduz” Catulo, do latim. No prefácio a *Outro* (2015), Augusto reflete: “Faço poesia porque não sei fazer outra coisa. Preferi sempre a dos outros, além de outras artes”.⁶³² Nessa reflexão, lê-se mobilidade – ou a “movência” do *non serviam*, de que tratamos inicialmente: no caso, da própria poesia para a poesia dos outros e daí para outras artes. “Seja o que for, gostei da palavra ambígua”,⁶³³ conclui Augusto sobre o termo musical, em inglês, *outro*. Ambiguidade e, portanto, novamente movência. Mas toda mobilidade e toda inventividade são bem-vindas quando se trata de escapar ao dogma. Ou ao tédio.

⁶³² CAMPOS, A. *Outro*, p. 11.

⁶³³ CAMPOS, A. *Outro*, p. 11.

2.3 Não que eu pudesse cantar-lhe a música

Then she opened up a book of poems
And handed it to me
Written by an Italian poet
From the thirteenth century

Bob Dylan, *Tangled Up in Blue*

A ambiguidade do termo *outro*, na língua inglesa, agradou a Augusto, como vimos no final do item antecedente: “Seja o que for, gostei da palavra ambígua”.⁶³⁴ E agora retomamos uma ambiguidade empregada por ele, propositalmente ou não, ao escrever sobre Arnaut Daniel em 1967: “a invenção de Arnaut”. Esse foi o subtítulo do artigo “Presença de Provença”, publicado então no *Correio da Manhã*. Por essa época, Augusto escreveu cinco artigos com o título “Presença de Provença” e, em cada um deles, tratou de um trovador provençal. Arnaut foi abordado no último desses textos, em 28 de maio de 1967. Apontamos ambiguidade naquele subtítulo porque, ali, Arnaut tanto pode ser o sujeito, que efetiva uma “invenção”, quanto o objeto de uma “invenção”. Como já abordamos a relação de Augusto, e também de Pound, com o trovador, a opção entre os dois sentidos pode parecer óbvia: uma “invenção” seria atribuída a Arnaut, como aparece, por exemplo no poema “Arnaut: Provença e proeza”: “finalmente me veio a sextina / invenção de arnaut”.⁶³⁵ Mas há, no início do artigo, uma passagem que autoriza uma ampliação dessa leitura:

É claro que Provença sempre existiu para os provençalistas, como o pterodáctilo para os paleontólogos, mas a sua projeção no mundo efetivo e atuante da criação é outra coisa. Só começou a existir, propriamente, a partir dos estudos, traduções e recriações de Ezra Pound, na primeira década deste século [século XX].⁶³⁶

O sentido de que Arnaut resultaria de uma invenção é dado por “Só começou a existir, propriamente (...)”. Claro que a frase anterior trata da poesia provençal de modo amplo, mas é preciso atentar que o nome de Arnaut é ostentado no subtítulo do artigo. No entanto, o significado outro, isto é, o de Arnaut como sujeito de uma invenção aparece também no texto de Augusto. E de forma ainda mais explícita:

Pound fez justiça àquele que é, nesse sentido, o maior dos poetas provençais: Arnaut Daniel (1189-1210 ?), *il miglior fabbro del parlar materno* (o melhor artífice da língua materna), segundo o juízo até então esquecido de Dante

⁶³⁴ CAMPOS, A. *Outro*, p. 11.

⁶³⁵ CAMPOS, A. Arnaut: Provença e proeza, p. 284.

⁶³⁶ CAMPOS, A. Presença de Provença: a invenção de Arnaut, p. 4.

Alighieri. Colocou-o exemplarmente entre os “inventores” – o mais alto posto da sua classificação dos escritores.⁶³⁷

Augusto e Haroldo recordam, no texto introdutório de *Traduzir & trovar* (1968),⁶³⁸ a coincidência semântica entre os termos “trovar”, “achar” e “inventar”. Nesse livro, aliás, há um segundo texto de Augusto sobre Arnaut Daniel, intitulado “Arnaud Daniel: um inventor”. Aqui não há a ambiguidade que lemos no subtítulo do artigo de 1967, pois o sentido é o que coloca Arnaut como um sujeito de invenções. Os dois textos têm uma relação de complementaridade, com poucas informações reiteradas. O ensaio que retoma e amplia o artigo “Presença de Provença: a invenção de Arnaut” (1967) aparece mais tarde, em 1978, no livro *Verso reverso controverso*. Nesse volume, “Presença de Provença” é o título de uma seção que aborda seis trovadores, dentre eles, Arnaut, ao qual é dedicado o texto “Arnaud Daniel, o inventor”. O título é quase o mesmo do ensaio de 1968, com a diferença de que é trocado o artigo indefinido “um” pelo artigo definido “o”. Essa alteração confere importância ainda maior a Arnaut, e também marca uma diferença entre ele e os demais trovadores da coletânea, isto é, o artigo definido dá o sentido de que, dentre os trovadores ali traduzidos, Arnaut é “o inventor”. Para além disso, interessa-nos retomar a sequência dos títulos que Augusto dá aos textos em que trata desse trovador provençal: “a invenção de Arnaut” (subtítulo); “Arnaud Daniel: um inventor”; “Arnaud Daniel, o inventor”. Essa sequência, parece-nos, sintetiza um processo de construção da subjetividade de um poeta do século XII, um momento em que, conforme vimos no item inicial deste capítulo – **2.1 Família de naufragos** –, as noções de subjetividade e autoria eram muito vagas se comparadas às que passam a vigorar a partir do século XVIII. Nossa hipótese é que há um processo de construção de uma subjetividade para Arnaut Daniel, ainda que essa subjetividade seja limitada pelas possibilidades históricas do momento em que o trovador viveu. Esse processo partiria de Petrarca e Dante – que reconheceram e citaram o engenho de Arnaut –, contaria com o labor de uma ampla gama de provençalistas e, em última instância, com o empenho de tradutores como Ezra Pound e Augusto de Campos. É como se houvesse a modelagem de um personagem “Arnaud” para preencher o lugar do sujeito como autor. Por isso, assim como nos títulos dos textos de Augusto que destacamos acima, entendemos que há uma gradual definição da subjetividade arnaldiana – evidentemente, com a ressalva, que já fizemos, à historicidade da concepção de sujeito. Nesse sentido, Arnaut seria também uma invenção, um achado, para a poética do tradutor Augusto de Campos. No mesmo passo, a obra tradutória de Augusto salienta Arnaut como um inventor ou um sujeito de invenções ou achados. Se nossa

⁶³⁷ CAMPOS, A. Presença de Provença: a invenção de Arnaut, p. 4.

⁶³⁸ Ver CAMPOS, A.; CAMPOS, H. Traduzir & trovar, p. 3.

hipótese estiver correta, é possível concluir que a própria poesia de Arnaut enseja e estimula a construção dessa subjetividade, num processo que estabelece liames entre enunciação e enunciado na poética do trovador.

Para tentar organizar a questão, retomemos a já citada estrofe final da Canção X:

Eu sou Arnaut que am(ass)o (l)a(u)r(a),
 caço lebre com boi e nado
 contra a maré em luta eterna.

Ieu sui Arnaut qu'amas l'aura
 E chatz le lebre ab lo bou
 E nadi contra suberna.⁶³⁹

Eduardo Sterzi aponta que tal estrofe

é emblemática dessa autoafirmação irresoluta, dessa exposição de uma identidade flutuante: a plenitude existencial sugerida pelo “eu sou” e pelo nome próprio (que é também o próprio nome) tensiona-se e abeira-se ao colapso com a enumeração de feitos incríveis. As *impossibilia* se tornam como que nomes impróprios do *eu* que se diz no poema, e entre “eu sou” e “Arnaut”, retrospectivamente, como que se interpõe um virtual ponto de interrogação.⁶⁴⁰

Embora separado de Arnaut por oito séculos, cummings parece sintetizar esse mesmo paradoxo:

– como pode um louco que a si próprio se chama “Eu” supor
 que entende um não numerável quem?⁶⁴¹

_ how should a fool that calls him “I” presume
 to comprehend not numerable whom?⁶⁴²

A diferença fundamental é que cummings escreve após a solaridade do sujeito e até do “cansaço” “com a solaridade do sujeito imperial”.⁶⁴³ Mas cummings, ao escrever, tampouco prescinde da subjetividade e pode reverter as *impossibilia* (“um não numerável quem”), das quais é consciente, em mote. Por exemplo, em 1933 cummings publicou um diário de viagem intitulado *Eimi*. No prefácio – um prefácio em forma de esboço – à reedição de *Eimi* em 1958, o autor explica o título: “a palavra eimi, pronunciada ‘a-ME’, equivale à palavra grega εἰμι =sou. Aos devotos do Velho Testamento, isso pode sugerir Exodus III, 14–‘EU SOU O QUE SOU’”.⁶⁴⁴

⁶³⁹ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 98-99.

⁶⁴⁰ STERZI. Todos os sons, sem som, p. 95. (grifos do autor)

⁶⁴¹ CUMMINGS. *Eu: seis conferências*, p. 28. O poema é do livro *XAIPE* (1950). Citamos, parcialmente, a tradução constante da edição portuguesa de *ix*: six nonlectures, já que abordamos anteriormente as conferências e o poema é mencionado na primeira delas.

⁶⁴² CUMMINGS. *XAIPE*, p. 609.

⁶⁴³ LIMA. *Mimesis: desafio ao pensamento*, p. 99.

⁶⁴⁴ CUMMINGS. *Eimi*, xv. “the word eimi, pronounced ‘a-ME’, stands for the Greek word εἰμι =am. To devotees of the Old Testament, this may suggest Exodus III, 14–‘I AM THAT I AM’”.

A definição possível para o sujeito moderno aparece como uma tautologia: é o que é; e acrescentaríamos: com suas arestas, fraturas, dúvidas (*Tvivlen*) e desespero (*Fortvivlelse*).

Novamente cummings:

Há certas coisas nas quais se é incapaz de acreditar pela simples razão de que nunca se deixa de as sentir. Coisas desta espécie—coisas que estão sempre dentro de nós e que de fato são nós e que conseqüentemente não se deixarão empurrar nem rechaçar para onde possamos começar a pensar nelas —já não coisas;elas,e o nós que elas são,equivalem a UM Verbo;um É.⁶⁴⁵

Como observa Sterzi, na passagem transcrita acima, os “feitos incríveis” dão a medida da impossibilidade de definição da “identidade flutuante” de Arnaut. Por outro lado, a identidade possível de Arnaut foi definida a partir da própria obra: o melhor artífice (*il miglior fabro*) e “o” inventor, por exemplo, são epítetos que remetem, desde já, ao que o sujeito fez ou inventou. Na *razo* que escreveu para Arnaut, e que antecede as traduções que fez das canções do trovador, Pound assinala:

En Ar. Daniel era de Ribérac em Périgord, abaixo de Lemosi, próximo de Hautefort, e ele era o melhor modelador de canções no provençal, como Dante diz dele em seu *Purgatorio* (XXVI, 142) e Tasso diz que foi ele quem escreveu *Lancillotto*, mas isso não é conhecido com certeza, mas Dante diz apenas “proze di romanzi”. Tampouco se sabe se Benvenuto da Imola fala ao certo quando ele diz que En Arnaut foi com sua idade para um monastério e enviou um poema à princesa, nem se ele escreveu uma sátira sobre Boniface Castillane; mas aqui estão algumas de suas canções, as melhores que ele nos deixou.⁶⁴⁶

Pound traduziu dez das canções de Arnaut e redigiu textos críticos que divulgaram e recuperaram a poesia do trovador. Augusto traduziu todas as dezoito canções remanescentes de Arnaut. Isso se deu gradualmente, ao longo de duas décadas, e constituiu a participação do tradutor no processo que chamamos de construção de uma subjetividade arnaldiana. A essas traduções se somam, é claro, os paratextos que Augusto escreveu sobre o trovador e a própria escolha da palavra *noigandres* para nomear o grupo fundado com Haroldo e Décio. As reedições e ampliações dos conjuntos tradutórios também têm significativa importância, pois renovam o acesso à poesia de Arnaut e colocam-na como tema de discussão sucessivamente.

⁶⁴⁵ CUMMINGS. *eu*: seis inconferências, p. 95-96. “There are certain things in which one is unable to believe for the simple reason that he never ceases to feel them. Things of this sort— things which are always inside of us and in fact are us and which consequently will not be pushed off or away where we can begin thinking about them—are no longer things;they,and the us which they are,equal A Verb;an IS”. *i*:six nonlectures, p. 63.

⁶⁴⁶ POUND. Arnaut Daniel, p. 109. “En Ar. Daniel was of Ribeyrac in Périgord, under Lemosi, near to Hautefort, and he was the best fashioner of songs in the Provençal, as Dante has said of him in his *Purgatorio* (XXVI, 142) and Tasso says it was he who wrote *Lancillotto*, but this is not known for certain, but Dante says only ‘proze di romanzi’. Nor is it known if Benvenuto de Imola speaks for certain when he says En Arnaut went in his age to a monastery and sent a poem to the princes, nor if he wrote a satire on Boniface Castillane; but here are some of his canzos, the best that are left us”. (tradução nossa)

Em livro, as traduções de Arnaut começam em *Traduzir & trovar* (1968), são ampliadas em *Verso reverso controverso* (1978; 1988, reimpressa em 2009) e chegam às dezoito canções em *Mais provençais* (1982; 1987). O volume *Invenção* (2003; 2021; 2022), atualmente na terceira edição, retoma as dezoito traduções. O poema “Arnaut: Provença e proeza”, de 1974, dá a ver o caráter paulatino da construção do *corpus* arnaldiano pelo tradutor Augusto de Campos: “levei anos traduzindo / *aura amara* / (...) / depois traduzi quatro estrofes / de *doutz brais e critz* / (...) / e as sete linhas de *er vei vermeils* (...)”.⁶⁴⁷ Chama a atenção o caráter fragmentário que se lê na descrição desse trabalho de tradução: um poema, quatro estrofes, sete versos. Augusto não é um tradutor de “obras completas”, mas esse avanço de pouco a pouco, com a publicação de estrofes, é atípico em sua atividade. Tanto que o próprio Augusto conclui, em *Mais provençais*: “Disposto a traduzir o que fosse possível, cheguei, inesperadamente, ao número dezoito”.⁶⁴⁸ O conjunto dessas dezoito canções é, sem dúvida, um grande desafio para qualquer tradutor. Pela dificuldade e pela “virtuosidade inexcedível dos textos arnaldianos”,⁶⁴⁹ como pontua Augusto. Contudo, as dezoito canções de Arnaut também expõem variedade de recursos e de tratamento dos temas recorrentes na lírica provençal. Augusto destaca o exemplo da Canção I, em que Arnaut louva a recusa de um cavaleiro, Bernart, ao convite de uma dama, Dona Aima, para a prática de “cornar corno”⁶⁵⁰ – uma alusão a sexo oral anal:

A recusa, enfim, perfilho
em nome do pai, do filho
e de todos mais de Cornilho;
antes partir de vez pro exílio
do que a cornar pelo fundilho
entre a espinha e o pentenilho,
tendo ferrugem de rastilho;
que em tal cornar perdem o brilho
barba bigode e supercílio.⁶⁵¹

À parte esse exemplo, as demais canções conhecidas de Arnaut são, como observa Augusto, “poemas de amor em que ele postula a afeição da sua amada contra tudo o que se lhe antepõe”.⁶⁵² Há, portanto, recorrência de uma equação: entre amor e obstáculos a esse amor ou à fruição desse amor. Quanto a essa oposição, um ponto que merece destaque é o seguinte: não é raro, em tais canções, que a possibilidade de superação daqueles obstáculos (“tudo o que se

⁶⁴⁷ CAMPOS, A. Arnaut: Provença e proeza, p. 283.

⁶⁴⁸ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 26.

⁶⁴⁹ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 26.

⁶⁵⁰ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 56-57. “corn cornar”

⁶⁵¹ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 56-57. “Bem es strotz de perill / que retraich for’a son fill / e a totz aicels de Cornill; / mieills li fora fos en issill / que•l la cornes em l’efonill / entre l’eschin’ e•l penchenill / lai on se sangna de rovil; / já non saubra tant de gandill / no•il compisses lo groing e•cill”.

⁶⁵² CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 36.

lhe antepõe”) seja tributada à perícia do sujeito poético, como se o deslinde do impasse presente no poema dependesse da habilidade poética daquele que enuncia. Vejamos, por exemplo, as estrofes iniciais da Canção XI:

Em breve briga o tempo bravo
e a brisa buzina nos bancos
de neve onde se entrevam, brutos,
os galhos glabros e sem folha.
Mas se não pia ave nem pula,
Amor requer de mim que eu cante um canto
que dentre todos seja o que mais perto
logre adoçar coração agre.

Amor me aguarda como um favo
ou planta rara entre os barrancos,
da qual nascem só belos frutos
para quem lealmente os colha.
Nuvem nem gelo não anula
ao fruto que provém de um tronco santo,
porém se o fere a mão de um vil esperto,
perece até que alguém o sagre.⁶⁵³

A primeira estrofe, especialmente nos quatro primeiros versos, conforma um cenário inóspito, de frialdade e desolação – e que é acentuado pela aspereza das aliterações em “br” e “tr”: “breve”, “brisa”, “bravo”, “entrevam”, “brutos”, “glabros”. O quinto verso – “Mas se não pia ave nem pula,” – introduz uma reflexão conclusiva: a de que, diante de tal estado de coisas, o Amor atribui ao sujeito poético a tarefa de cantar – “Amor requer de mim que eu cante um canto” –, para que se apazigue (“logre adoçar”) o “coração” que esteja ácido, “agre”. A estrofe seguinte, embora cambie do tom melancólico para uma dicção mais positiva, reitera a posição especial do sujeito poético, pois é a ele que o “Amor” “aguarda” – “me aguarda como um favo / ou planta rara” –, e não à “mão de um vil esperto”. O sujeito poético ocupa a posição de “quem lealmente” colhe os “belos frutos” do Amor. Fruto que, proveniente “de um tronco santo”, “a mão de um vil esperto” faria perecer: “perece até que alguém o sagre”.

A Canção XVI, de Arnaut, reitera essa equação, mas com algumas peculiaridades:

Antes que o sol caia e em brancas
as verdes folhas transmude,
farei, que Amor me comanda,
canção breve em longo alento,
pois me ensinou a arte e sua escola,

⁶⁵³ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 100-101. “En breu brisara•l temps braus, / e•ill bisa busina els brancs / qui s’entreseignon trastuich / de sobreclaus rams de fuoilla ; / car no•i chanta auzels ni piula / m’enseign’ Amors qu’ieu fassa adonc / chan que non er segons ni tertz / ans prims d’afrancar cor agre. / Amors es de pretz a claus / e de proesa us estancs / don naisson tuich li bom fruich / s’es qui leialmen los cuoilla; / qu’um non delis gel ni niula / mentre que•s noiris el bom tronc; / mas si•l romp trefans ni culvertz / peris tro leials lo sagre.

que eu corto o curso da maré superna
e faço boi correr mais do que lebre.

Com razões boas e francas
determinou que eu não mude
nem outra sirva, mais branda,
por mais que me açule o vento,
e que eu não seja flor que se estiola
e muda tanto que nunca se inverna,
mas sempre viva ou laura que não quebre.⁶⁵⁴

Essas são as estrofes que abrem a canção. Na primeira, lemos a iminência de um cenário equivalente ao da Canção XI, em que o sol irá se retirar e a neve tornará “brancas / as verdes folhas”. A perspectiva dessa mudança implica em que o sujeito cumpra a tarefa de fazer uma “canção breve”, pois o Amor assim o “comanda”, como, de modo similar, ocorre na Canção XI: “Amor requer de mim que eu cante um canto”. Nos três últimos versos da primeira estrofe, é introduzida uma variável: as *impossibilia*, ecoando a Canção X: “que eu corto o curso da maré superna / e faço boi correr mais do que lebre”. E o sujeito poético teria a habilidade para supostamente realizar essas façanhas ilógicas por tê-la apreendido da “arte” e da “escola” do Amor. A segunda estrofe introduz uma variável: o Amor teria determinado que o apaixonado não desista de sua amada, ainda que seja necessário enfrentar dificuldades, isto é, que o “açule o vento”. Diante dessa adversidade, o sujeito deve ter a flexibilidade das plantas “sempreviva” e “laura”,⁶⁵⁵ que não quebram. Mas há nessa estrofe uma diferença sutil, entre original e tradução, que vale a pena destacar. No texto de Arnaut, o Amor manda que o sujeito “a outra [dama] não sirva nem abrande” – no sentido de “acalmar” (“ni outra•n serva ni•n blanda”). Já na tradução, Augusto faz constar que o Amor “determinou” ao sujeito que não sirva a outra [dama] “mais branda”: “determinou que eu não mude / nem outra sirva, mais branda”. A opção de Augusto pode ter visado à exatidão da rima – com “comanda”, na primeira estrofe –, mas não é nosso objetivo investigar a “intenção do tradutor”. Interessa-nos a coincidência do sentido resultante dessa opção tradutória com um valor da poética de Augusto: o valor do difícil. Aliás, não apenas Augusto, mas os poetas do grupo *Noigandres* praticavam, como afirmou Aurora

⁶⁵⁴ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 122-123. “Ans que•l cim reston de branchas / sec, ni despoillat de fuoilla, / farai, c’Amors m’o comanda, / breu chansson de razon loigna, / que gen m’a duoich de las artz de s’escola ; / tant sai que•l cors fatz restar de suberna / e mo bous es pro plus correns que lebres. / Ab razos coindas e franchas / m’a mandat qu’ieu no m’en tuoilla / ni outra•n serva ni•n blanda / puois tant fai c’ab si m’acoigna; / e•m di que flors no•il semble de viola, / qui•s camja leu, sitot nonca s’inverna, / anz per s’amor sai laurs o genebres”.

⁶⁵⁵ Augusto explica em nota que “laura” teria o significado de “louro ou loureiro”, mas que opta por manter *laura* para preservar o trocadilho com o nome feminino, tal como nas canções IX e X. Ver CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 123.

Bernadini sobre Haroldo, “o culto das coisas difíceis”.⁶⁵⁶ Em Augusto talvez seja possível associar esse vínculo com “o difícil” a Paul Valéry. No ensaio “De Herodias à jovem parca: uma arte de recusas”, Augusto cita a “Carta sobre Mallarmé”, na qual Valéry menciona a “resistência ao fácil”.⁶⁵⁷ Também em *Paul Valéry: a serpente e o pensar* Augusto seleciona, dos *Cahiers*, fragmentos que abordam a dicotomia entre o fácil e o difícil: “Meu fácil me enfada. Meu difícil me guia”. E ainda: “O que é difícil é sempre novo”.⁶⁵⁸

Para trazer mais um exemplo dessa equação entre amor, sujeito e perícia, vejamos algumas passagens da Canção XV:

Somente eu sei sentir o sobrafã que sente
o coração de amor sofrente a sobramar,
pois meu desejo é tão sincero e tão certo
que nela se fixou e não se vai embora
desde a primeira vez que a vi com esta vista;
de longe a sei chamar com frases sensuais,
mas perto, é tanto o amor, que eu perco a voz e a vez.

Surdo e cego às demais, eu vivo aqui, somente
para ouvir sua voz e olhar seu olhar;
dela não falo bem para ser lisonjeiro,
que à fala falta cor e o som se descolora
sem conseguir louvar o que a paixão avista:
montes, vales ou rios, nada me satisfaz,
pois nela a perfeição de tudo se perfez.⁶⁵⁹

Nessa canção o sujeito poético também é dotado de uma capacidade ímpar. Mas, enquanto nas canções que vimos há pouco essa capacidade era a perícia para o canto, aqui, na Canção XV, o pendor desse sujeito é para o sentimento: “Somente eu sei sentir o sobrafã que sente”. Outra diferença, em relação aos poemas que vimos anteriormente, é que, tomado por essa emoção singular, ele alega não a disposição para o canto, mas para o silêncio: “eu perco a voz e a vez”; “à fala falta cor e o som se descolora / sem conseguir louvar o que a paixão avista:”. No penúltimo verso da segunda estrofe, a menção a “montes, vales ou rios” ecoa o verso “vergel, vau, monte e vale eu vejo”⁶⁶⁰ da Canção XIII. Mas aqui, ao contrário do que ocorre na canção que contém a palavra *noigandres*, a visão dessa paisagem não estimula o

⁶⁵⁶ BERNADINI. O culto das coisas difíceis, p. 178.

⁶⁵⁷ VALÉRY *apud* CAMPOS, A. De Herodias à jovem parca: uma arte de recusas, p. 15.

⁶⁵⁸ CAMPOS, A. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*, p. 72 e 76.

⁶⁵⁹ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 118-119. “Sols sui quei sai lo sobrafan que•m sortz / al cor, d’amor sofren per sobramar, / car mos volers es tant fermes et entiers / c’anc no s’esduis de celliei ni s’estors / cui encubic al prim vezer e puois; / c’ades ses lieis dic a lieis cochos motz, / puois quan la vei non sai, tant l’ai, que dire. / D’autres vezer sui secs e d’auzir sortz, / qu’em sola lieis vei et aug et esgar; / e jes d’aisso no•ill sui fals plazentiers / que mais la vol non ditz la boca•l cors; / qu’ieu no vau tant chams, vautz ni plans ni puois / qu’en un sol cors trob aissi bos aips totz: / qu’em lieis los volc Dieus triar et assire”.

⁶⁶⁰ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 110-111. “[Er vei (...)] vergiers, plans, plais, tertres e vaus”.

sujeito ao canto. Ao traduzir, Augusto reforça esse desalento e também a referência à Canção XIII: “à fala falta cor e o som se descolora”.

A penúltima estrofe da Canção XV reitera essa renúncia ao canto frente ao sentimento que o sujeito poético nutre pela dama:

Nenhum jogo ou prazer meu corpo se consente,
nenhum torneio, esporte ou arte posso amar
se a ela não tenho, mas não há no mundo inteiro
quem tenha esse tesouro que eu possuo agora.
Falei demais? Por Deus, não quero ser artista,
quero perder a fala e a voz nem quero mais,
Bela, se o meu cantar vos ofendeu talvez.

Após essa estrofe, a canção se encerra com estes três versos:

Que esta canção de amor por vós seja benquista,
pois se a palavra e o som não me desaprovais,
pouco interessa a Arnaut se apraz a dois ou três.

O fecho estabelece uma ressalva ao silêncio: a canção se legitima se a dama, única e verdadeira destinatária do poema, aprovar a palavra e o som – “lo son e•ls motz – conjugados pelo trovador. Essa conjugação era, para Pound, um componente fundamental da técnica poética dos trovadores. Como expõe Augusto, “[o]s provençais desenvolveram, como disse Ezra Pound, ‘uma arte entre a literatura e a música’, uma técnica de alta precisão no ajuste de *motz e•l son* (palavra ao som)”.⁶⁶¹ É necessário ressaltar que a música das canções dos trovadores se perdeu.⁶⁶² Augusto informa que “[d]o acervo de 2542 canções trovadorescas conservaram-se apenas 256 melodias, encontradas nos textos de alguns manuscritos, em notação incompleta, que só permite identificar a linha melódica”. E conclui: “Posso apenas conjecturar o que seria a melodia de *L’aura amara*, a poesia-música em que se faz ouvir ‘o irado chilrear dos pássaros no outono’ (Ezra Pound)”.⁶⁶³

O caráter musical da lírica dos trovadores provençais nos remete a um texto crítico de Ana Cristina César, o ensaio “Bastidores da tradução”, do livro *Escritos da Inglaterra* (1988) e posteriormente incorporado ao volume *Crítica e tradução* (1999).⁶⁶⁴ Nesse texto, Ana Cristina se propôs a abordar duas coletâneas de traduções: *Poemas traduzidos*, de Manuel Bandeira; e

⁶⁶¹ CAMPOS, A. Arnaut Daniel, o inventor, p. 40. Pound menciona esse “ajustamento de *motz el son*”, por exemplo, em *Abc da literatura*. Ver POUND. *Abc da literatura*, p. 57. “that fitting *motz el son*”. POUND. *Abc of Reading*, p. 56.

⁶⁶² Ver POUND. *Abc da literatura*, p. 54. POUND. *Abc of Reading*, p. 54.

⁶⁶³ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 35.

⁶⁶⁴ Os textos reunidos em *Escritos da Inglaterra*, consoante a apresentação do livro, são “estudos e reflexões de Ana C. sobre poesia e prosa moderna traduzidas, apresentadas em seminários de classe, no decorrer do Curso de Literatura – Teoria e Prática da Tradução Literária, realizado na Universidade de Essex, Inglaterra (1979-1981)”.

Verso reverso controverso, de Augusto de Campos. Ao abordar o livro de Augusto, a ensaísta cita a estrofe final da Canção X, que já citamos e repetimos, mas que, pela relevância, vale recuperar novamente:

Eu sou Arnaut que am(ass)o (l)a(u)r(a),
 caço lebre com boi e nado
 contra a maré em luta eterna.

Ieu sui Arnaut qu'amas l'aura
 E chatz le lebre ab lo bou
 E nadi contra suberna.⁶⁶⁵

Uma das críticas feitas por Ana Cristina, que cita apenas essa estrofe de todo o repertório trovadoresco contido em *Verso reverso controverso*, é a de que “o resultado não é fluente – é demasiado intelectual, pois contradiz a fluência musical dos trovadores”.⁶⁶⁶ Primeiramente, é preciso reconhecer a dificuldade de se intuir uma “fluência musical” que seria intrínseca à lírica provençal. Não só porque, como destacado acima, a música que acompanhava esse arcabouço poético não foi preservada, mas também porque a própria combinação de palavra e som realizada pelos trovadores não buscava necessariamente a eufonia ou a fluência. Como define Augusto: “Arte complexa, que não visava apenas a encantar com agradáveis efeitos melopaicos mas, muitas vezes, a instigar e provocar o ouvido com dissonâncias, com entrechoques das palavras, do som e da linguagem”.⁶⁶⁷ Em segundo lugar, parece-nos apressado negar o mérito intelectual aos trovadores. Por tudo o que Arnaut representa, inclusive para um poeta da dimensão de Dante, é um equívoco qualificar de “demasiado intelectual” o resultado da tradução, pela simples razão de que o mérito intelectual está presente no verso original. O tradutor, Augusto, é quem teve que se articular para tentar fazer justiça à riqueza de sentidos da construção arnaldiana. E o recurso empregado não foi o “maneirismo formal” ou “o uso concretista dos parênteses”,⁶⁶⁸ mas a *tmese* ou “corte”, presente em poéticas muito anteriores ao Concretismo. Felizmente a fluência dos equívocos nesse texto de Ana Cristina é, vez ou outra, interrompida por algum “parêntese” contra-argumentativo, em que a autora reconhece a qualidade e a “alta contribuição criativa dos poetas concretistas” no campo da tradução.⁶⁶⁹

⁶⁶⁵ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 98-99.

⁶⁶⁶ CESAR. Bastidores da tradução, p.147.

⁶⁶⁷ CAMPOS, A. Arnaut Daniel, o inventor, p. 40.

⁶⁶⁸ CESAR. Bastidores da tradução, p.147.

⁶⁶⁹ CESAR. Bastidores da tradução, p.147.

A repercussão desse ensaio de Ana Cristina não chegou a estabelecer propriamente uma polêmica com Augusto, mas, eventualmente indagado, o poeta se pronunciou. Por exemplo, em entrevista de 1989:

De modo geral, ela foi muito simpática na sua apreciação. (...) Fica evidente que Ana Cristina vinculava minha atividade de tradutor muito estritamente ao *projeto concretista*, com o qual ela não tinha nem afinidade nem intimidade, e isso por certo condicionou a sua análise, levando-a a acentuar o aspecto intelectual ou cerebral de um livro (*Verso reverso controverso*) que contém poemas tão patéticos como os de Marcabru ou de Corbière, tão jocosos como os de Guilhem de Peitieu, tão líricos como os de Bernart de Ventadorn e tão irônicos como os de Donne ou de Laforgue”.⁶⁷⁰

A falta de afinidade e de intimidade com o projeto concretista que Augusto aponta em Ana Cristina talvez seja comum a grande parte de uma dada geração de poetas brasileiros. Autores que por vezes são referidos como da “poesia marginal” ou “poesia de mimeógrafo”, em parte coincidentes com a coletânea *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda em 1976. Essa geração – que também não corresponderia ao rótulo de “rock’n’roll da poesia”, mas que está bem mais próxima disso do que a Poesia Concreta – parece ter se imbuído de uma obrigação de ruptura com a ideia de vanguarda. Não só com a neovanguarda concretista, mas com ampla noção de vanguarda. Em uma fotobiografia de Ana Cristina, organizada por Eucanaã Ferraz em 2016, há a reprodução parcial de um debate promovido pela revista *IstoÉ* em 9 de junho de 1982 e que deu origem à matéria “Muito riso, muito sisó”. O debate reuniu Ana Cristina César, Cacaso, Paulo Leminski, Ícaro Martins, dentre outros. A apresentação da revista se iniciava nestes termos:

Eles bocejam quando alguém os chama, inadvertidamente, de vanguarda – mas não negam que se consideram a ponta avançada da criação cultural brasileira. Abominam qualquer movimento cultural (argh!) organizado, mas cada um é fissurado no trabalho do outro, e alguns estão cogitando, ou conspirando, fazer trabalhos em comum.⁶⁷¹

A descrição talvez seja demasiadamente caricata para que se possa aplicar a qualquer dos participantes do debate, mas, no caso de Leminski, chega a ser antagônica, já que esse poeta foi, desde muito jovem, próximo aos que adotavam o lema da vanguarda e, especificamente, dos poetas concretos.⁶⁷² Em geral, no entanto, o diagnóstico de rejeição à ideia de vanguarda está correto. Tanto que a matéria destaca, por exemplo, esta paradoxal reflexão de Ícaro

⁶⁷⁰ CAMPOS, A. Entrevista a 34 Letras, p. 21. (grifos do autor)

⁶⁷¹ FERRAZ. *Inconfissões*, p. 31.

⁶⁷² Por exemplo, em 1963, às vésperas de completar 19 anos, Leminski participou, ao lado de Augusto, Décio, Haroldo, dentre outros, da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizada no mês de agosto, em Belo Horizonte.

Martins: “Vanguarda é uma coisa meio antiquada. É o futuro, e eu prefiro o presente”.⁶⁷³ Esse tipo de afirmação reflete uma postura, compartilhada por muitos poetas e inclusive por Ana Cristina, de rejeição a movimentos que estão na base da conquista de liberdades das quais essa geração da década de 1970 usufruiu. Sem as rupturas empreendidas pelas vanguardas, em sentido lato, talvez a “marginalidade” poética dessa geração que aponta “a agressividade política dos manifestos concretos”⁶⁷⁴ não pudesse ser tão excêntrica quanto pretendeu. Antonio Cicero observa que os poetas vanguardistas – em sentido amplo – “mostram, de uma vez por todas, o caráter acidental” dos meios e formas de se produzir poesia. E conclui:

Todas as possibilidades formais descobertas continuam disponíveis e são empregadas em algum momento ou lugar. O verdadeiro sentido da vanguarda não foi a renúncia, mas a desprovincianização e a cosmopolitização da poesia. Ao mostrar novas possibilidades, o que a vanguarda fez foi relativizar as possibilidades antigas; mas relativizar uma coisa não é destruí-la.⁶⁷⁵

Por ter mostrado o caráter relativo de modos e meios de produção artística, as vanguardas – compreendidas no seu conjunto, pois são muitas e são diversas – foram importantes para que, no contexto dos anos 1970 e 1980, por exemplo, a poesia se tornasse “artigo do dia”,⁶⁷⁶ como viu Heloísa Buarque de Hollanda. Ou até algo mais digno do que “artigo do dia”. O termo “vanguarda”, afinal, é uma metáfora. Blumenberg aponta uma “coragem da metáfora, que sempre representa uma parte da audácia quanto à suposta natureza da realidade”.⁶⁷⁷ Não nos parece que essa audácia, que, no fim das contas, se reflete em liberdade, seja desprezível. Por outro lado, é justo ressaltar que a rejeição, por parte da geração da “poesia marginal”, tinha uma especificidade direcionada às tendências artísticas de feição construtivista, muito marcantes no Brasil das décadas de 1950 e 1960. Em alguma medida, para essa geração das décadas subsequentes, 1970 e 1980, “vanguarda” tornou-se quase um sinônimo de construtivismo.

A fotobiografia *Inconfissões*, após documentar o debate promovido pela revista *IstoÉ*, traz um manuscrito de Ana Cristina intitulado “Ressaca”, que se inicia assim: “Fiquei perturbadíssima com uma tola matéria publicada na *IstoÉ* sob o título “Muito siso muito riso” [a poeta inverte os termos do título]. Minha perturbação superlativa se deve, é claro, ao fato de ter sido eu uma das participantes, mas há mais nessa perturbação do que narciso ferido”.⁶⁷⁸ A

⁶⁷³ FERRAZ. *Inconfissões*, p. 30.

⁶⁷⁴ CESAR. Bastidores da tradução, p. 146.

⁶⁷⁵ CICERO. Poesia e paisagens urbanas, p. 23.

⁶⁷⁶ HOLLANDA. *26 poetas hoje*, p. 9.

⁶⁷⁷ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 147.

⁶⁷⁸ FERRAZ. *Inconfissões*, p. 32-33.

perturbação talvez não tenha atingido tamanha intensidade, porque Ana Cristina, em “Bastidores da tradução”, sente-se à vontade para insistir em militância por parte de Augusto e, ao comentar o que ela mesma considera “achados” do tradutor, arremata: “Estou certa de que este jogo é um passatempo favorito dos concretistas”.⁶⁷⁹ Pois estamos certos de que a vida de poeta de Augusto não comportou passatempos – termo que, ademais, remete à ideia de tédio. E comportou, sim, a pesquisa, o estudo e muito empenho. Na década de 1980, Augusto se dedicava a estudar programação para realizar seus projetos de aplicar aos poemas recursos de computação. Sobre sua relação com a tecnologia, Augusto costuma repetir: “Cheguei tarde demais a um mundo muito novo”.⁶⁸⁰ Não houve muito tempo a fazer “passar”, portanto.

Ao discutir o ensaio de Ana Cristina, e tentar compreender as bases do pensamento que o motiva, não pretendemos estabelecer uma oposição entre ela e Augusto; nem do ponto de vista pessoal, nem do ponto de vista literário. São poetas muito distintos, mas sem antagonismos. Por exemplo, em um artigo de 1976, “Quatro posições para ler”, Ana Cristina critica um romance (*Monsenhor*, de Antônio Carlos Villaça) por ser “muito pouco ‘literatura’ (reinvenção, construção) e muito ‘confissão’”.⁶⁸¹ Essa sintética definição de literatura como “reinvenção, construção” não espantaria ao leitor mais familiarizado com o Concretismo se fosse inserida em um texto de Augusto, Haroldo ou Décio. E, como advertimos, não houve propriamente uma polêmica entre Ana Cristina e Augusto. No livro *Invenção*, editado pela primeira vez em 2003 (ARX), Augusto inclui um texto, sob o título “Nota final”, no qual faz um desagravo a um artigo de Yara Frateschi Vieira: a professora teria atacado, equivocadamente, a tradução da Canção IX de Arnaut, incluída em *Verso reverso controverso*. A “Nota final” de Augusto responde ao artigo de Frateschi Vieira. Contudo, na reedição do livro *Invenção*, em 2021 e em 2022 (ambas pela editora Laranja Original), Augusto acrescenta a esse mesmo texto, agora intitulado “Nota complementar”, um tópico em que se compraz com um texto de Ana Cristina intitulado “Bonito Demais”, no qual a poeta enaltece o volume *Mais provençais*, de 1982 – que denomina “um livro precioso”. No artigo, que Augusto reproduz integralmente nessas edições recentes de *Invenção* (2021; 2022), Ana Cristina destaca as “soluções impecáveis” do tradutor.⁶⁸² A nosso ver, muitas das soluções de Augusto são de fato

⁶⁷⁹ CESAR. Bastidores da tradução, p. 149.

⁶⁸⁰ CAMPOS, A. Entrevista a Hans Ulrich Obrist, p. 42.

⁶⁸¹ CESAR. Quatro posições para ler, p. 158.

⁶⁸² CESAR *apud* CAMPOS, A. *Invenção* (2021), p. 176-177. O mesmo artigo também é incluído em CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999. p. 254-255. É preciso ter em mente, no entanto, que para Ana Cristina o termo “impecável” pode conter também alguma ironia e corresponder àquilo que é “careta” ou “correto demais”.

impecáveis, porque reproduzem, como Efim Etkind estabelece para uma tradução adequada, “cada um dos conjuntos conflituais existentes [em um texto poético]”.⁶⁸³ Como apontamos acima, nas canções de Arnaut recorre um conflito que envolve o amor, o ímpeto ao amor e os empecilhos ao gozo desse amor. E pontuamos também que, não raro, a perícia poética do trovador é destacada como meio de solução desse impasse. As traduções de Augusto não apenas reproduzem esse conflito, mas também explicitam a habilidade (perícia) com que se arquitetaram as canções e, nesse passo, cumprem a adequação de que trata Etkind. Foi esse também o caso da tradução da Canção X:

Neste poema agora quero
palavras polidas com plaina
e ele será veraz e certo
quando eu tiver passado a lima;
que o Amor me doura o verso e instaura
o meu cantar, que é amparado
por quem me inspira e me governa.

Todo dia me apuro e esmero
para servir com fúria e faina
à dama que me tem desperto
da ponta dos pés até em cima,
e quando sopra a fria aura
o amor chovendo em meu telhado
me faz quente onde mais inverna.

Ouço mil missas e venero
com vela e lume à Santa Mãe na
esperança de ver se acerto
a minha mão nessa obra-prima:
que ao remirar-lhe a trança laura,
o corpo belo e bem formado,
a amo mais do que a Lucerna.

E tanto a amo e tanto a espero
que se o tormento não amaina
sou capaz de a roubar, de incerto,
a mim mesmo, antes que a suprima
outro amor de mim e me exaura;
mas se me amar, pago dobrado:
dou taverneiro e dou taverna.

Não quero Roma, não impero
nem com anel nem com sotaina,
pois isso não me põe mais perto
da que tem toda a minha estima.
Ou ela em suma me restaura
num longo beijo ao meu estado

⁶⁸³ ETKIND. *Un art en crise*, p. 13. “Une traduction adéquate suppose la reproduction fidèle de chacun des ensembles conflictuels donnés”. (tradução nossa)

ou me mata enfim e se inferna.

De amar, porém, não desespero,
que o sofrimento já se aplaina:
embora eu viva num deserto,
é a paixão que me arruma a rima.
Tão grande amor não há quem haura
nem jamais assim tem amado
o Senhor de Moneli a Audierna.

Eu sou Arnaut que am(ass)o (l)a(u)r(a),
caço lebre com boi e nado
contra a maré em luta eterna.⁶⁸⁴

A primeira estrofe traz o ideal de rigor e exatidão. Por exemplo, em “palavras polidas com plaina”; “veraz e certo”. Esse ideal será alcançado por ação do sujeito poético: “quando eu tiver passado a lima”. Mas, tal como vimos nas Canções XI e XVI, a fonte primeira desse canto, e do rigor que o molda, é o Amor. Por exemplo, na Canção XI: “Amor requer de mim que eu cante um canto / que dentre todos seja o que mais perto / logre adoçar coração agre”. E na Canção XVI: “farei, que o Amor me comanda, canção breve em longo alento, / pois me ensinou a arte e sua escola,”. E na Canção X, que nos ocupa agora: “que o Amor me doura o verso e instaura / o meu cantar”. Desse modo, reitera-se a equação na qual o sujeito poético detém a perícia – que lhe permite resolver impasses e lapidar seu canto. Mas essa perícia lhe é concedida pelo próprio sentimento, o Amor, que o leva a cantar, a criar a canção.

Também na segunda estrofe há recorrência de uma dicotomia presente em outras canções. Na Canção XI, que acabamos de recordar, é a atmosfera do “tempo bravo”, em que “a brisa buzina nos bancos”, que requer do sujeito poético o canto. Já na Canção III, que abordamos no item anterior – **2.2 Non serviam** –, há um contexto inóspito do qual o sujeito poético se preserva graças ao Amor: “Tudo regela, / só eu me sinto arder / (...) como tremer /

⁶⁸⁴ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 96-99. “En cest sonet coind’e leri / fauc motz e capuig e doli, / e serant verai e cert / quan n’aurai passat la lima; / qu’Amors marves plan’e daura / mon chantar, que de liei mou / qui pretz manten e governa. / Tot jorn meillur et esmeri / car la gensor serv e coli / el mon, so•us dic en apert. / Sieus sui del pe tro qu’em cima, / e si tot venta•ill freid’aura, / l’amors qu’inz el cor mi plou / mi ten chaut on plus iverna. / Mil messas n’aug e•n proferi / e•n art lum de cera e d’oli / que Dieus m’en don bon issert / de lieis on no•m val escrima; / e quan remir as crin saura / e•l cors qu’es grailet e nou / mais l’am que qui•m des Lucerna. / Tant l’am de cor e la queri / c’ab trop voler cug la•m toli / s’om ren per ben amar pert. / Qu’el sieus cor sobretracima / lo mieu tot e non s’eisaura; / tant a de ver fait renou / c’obrador n’a e taverna. / No vuoill de Roma l’emperi / ni c’om m’en fassa apostoli, / qu’en lieis non aia revert / per cui m’art lo cors e•m rima; / e si•l maltraich no•m restaura / ab um baisar anz d’annou / mi auci e si enferna. / Ges pel maltraich qu’ieu soferi / de ben amar no•m destoli, / si tot me ten en desert, / c’aissi•n fatz los motz em rima. / Pieitz trac aman c’om que laura, / c’anc plus non amet un ou / cel de Moncli n’Audierna. / leu sui Arnautz qu’amas l’aura, / e chatz la lebre ab lo bou / e nadi contra suberna”.

se o Amor me aquece e vela [?]”.⁶⁸⁵ E na Canção X a segunda estrofe conclui: “e quando sopra a fria aura / o amor chovendo em meu telhado / me faz quente onde mais inverna”.

A terceira estrofe expõe que o desejo desse sujeito de realizar uma canção plena de rigor é tão intenso que ele recorre à fé espiritual: “Ouço mil missas e venero / com vela e lume à Santa Mãe na / esperança de ver se acerto / a minha mão nessa obra-prima”. Já a quarta estrofe traz uma variável que vale a pena destacar. Nessa estrofe é descrita a ânsia com que o sujeito poético ama aquela que lhe inspira o canto. Uma ânsia tal que se faz “tormento” (segundo verso). Diante disso, o sujeito cogita desdobrar-se em rival de si mesmo: “sou capaz de a roubar, de incerto, / a mim mesmo, antes que a suprima / outro amor de mim e me exaura”. Por conta da incerteza, que converte a espera em tormento, o sujeito cogita agir contra – e a favor – de si mesmo, roubando – a si, mas para si – a dama que tanto deseja. Esse desdobramento do sujeito nos recorda uma estrofe de cummings:

tantos seres(tantos demônios e deuses
cada qual mais ganancioso do que todos)é um homem
(tão facilmente um em outro se esconde;
e não pode o homem,sendo todos,fugir a nenhum)⁶⁸⁶

so many selves(so many fiends and gods
each greedier than every)is a man
(so easily one in another hisdes;
yet man can,being all,escape from none)⁶⁸⁷

O que agora denominamos desdobramento do sujeito poético se apresenta com nuances próprias conforme leiamos a tradução ou a versão original, especificamente nos primeiros versos da quarta estrofe. Vejamos em destaque essa passagem, na tradução de Augusto, no original e também na tradução de Ugo Canello, que realiza uma paráfrase da canção:

E tanto a amo e tanto a espero
que se o tormento não amaina
sou capaz de a roubar, de incerto,
a mim mesmo, (...). (tradução de Augusto de Campos)

Tant l'am de cor e la queri
c'ab trop voler cug la•m toli
s'om ren per ben amar pert. (Arnaut Daniel)

Tanto l'amo di cuore e la bramo,
che per troppo amarla temo di perderla,

⁶⁸⁵ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 62-63. “Tot quant es gela, / mas ieu no puese frezir, / (...) non dei fremir / qu'Amors mi cuebr'e•m cela [?]”.

⁶⁸⁶ CUMMINGS. *Eu: seis inconferências*, p. 28. O poema é do livro *XAIPE* (1950). Citamos, parcialmente, a tradução constante da edição portuguesa de *i:six nonlectures*, já que abordamos anteriormente as conferências e o poema é mencionado na primeira delas.

⁶⁸⁷ CUMMINGS. *XAIPE*, p. 609.

se nulla per ben amare si perde.⁶⁸⁸ (tradução de Ugo Canello)

Nossa hipótese de tradução literal para esses versos seria a seguinte:

Tanto a amo de coração e a quero
que com tanto desejar cuido que a tolho de mim
se nada por bem amar se perde.

Na tradução de Augusto, o sentido dos três versos de Arnaut extrapola um pouco para o quarto verso, mas isso se deve à reorganização do esquema de rimas. Quanto ao primeiro verso, não há variação significativa a comentar: é enunciado um sentimento intenso por parte do sujeito poético. Nosso cotejo recai, assim, nos versos seguintes do excerto transcrito. Tendo em vista as dificuldades inerentes ao provençal, nossa leitura se constrói como hipótese adicional. Para o segundo verso, Canello propõe o sentido “che per troppo amarla temo di perderla”. Se traduzirmos do italiano para o português, teríamos: “que por muito amá-la temo perdê-la”. A forma verbal “cug”, no original, a princípio, não corresponderia a “temo”. Emil Levy remete de “cug” ao verbete “cuit”, o qual traduz predominantemente por “pensar” ou “refletir”, mas também por “preocupar-se”⁶⁸⁹ – que poderia, por extensão, abarcar o verbo “temer”, da opção de Canello. A tradução de Augusto aparentemente se desviaria desses significados, mas, na verdade, o sentido geral se mantém relativamente próximo, pois em “sou capaz de [a roubar]”, a expressão “sou capaz” termina por equivaler a um sentido próximo de “penso em” [roubá-la] ou “cogito” [roubá-la]. Já quanto ao objeto dessa cogitação – ou temor, no caso da versão de Canello –, é necessário observar as possibilidades de sentido para a forma verbal “toli”. Para esse termo, propusemos, em nossa hipótese, a tradução por “tolho”: “cuido que a tolho de mim”. A conjugação em primeira pessoa é atestada por Canello, que traduz o mesmo vocábulo por “temo”. Augusto, ao traduzir, decompõe a ação do sujeito, mas a mantém em primeira pessoa: “sou capaz de a roubar”. Formalmente, o paralelismo com a forma verbal “queri”, do verso antecedente, também reforça a hipótese de que “toli”, com a mesma terminação em “i”, esteja conjugada em primeira pessoa: “a tolho de mim”. Para “toli”, Levy remete ao verbo “tolre”, que traduz por: “cortar”, “tirar”, “arrancar”, “retirar”, “afastar”.⁶⁹⁰ Esses significados têm consonância com o que propusemos, “tolher”, e, de certa forma, também com “perder” – opção de Canello. Porém, em outro dicionário, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, de Walther von Wartburg, encontramos, para “tolre” e suas variações, também o sentido de

⁶⁸⁸ CANELLO. *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, p. 129. Como faz uma paráfrase, Canello não adota a disposição paratática, mas optamos por dispor assim o excerto que transcrevemos, apenas para facilitar a visualização da correspondência das frases a cada verso de Arnaut.

⁶⁸⁹ Ver LEVY. *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch* (v.I), p. 427-428.

⁶⁹⁰ Ver LEVY. *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch* (v. VIII), p. 258-262.

“roubar”,⁶⁹¹ que corresponderia à tradução de Augusto. A nosso ver, a expressão “de mim” seria dada por “•m”. Já o pronome “a” como tradução de “la”, para remeter à amada, pode ser inferido também por paralelismo com o primeiro verso, no qual se lê: “la queri”.

O sentido do terceiro verso, no original, “s’om ren per ben amar pert” – que Canello traduz como “se nulla per ben amare si perde” – não aparece na versão de Augusto, que inscreve, na posição do segundo verso o seguinte: “que se o tormento não amaina”. Tanto na canção original quanto na leitura de Canello, o início do verso em questão tem uma conotação adversativa, isto é: o “s” – contraído com o pronome “om” – (Arnaut) ou o “se” (Canello) têm um sentido próximo de “ainda que” ou “mesmo que”. Já no verso inserido por Augusto, “que se o tormento não amaina”, a conotação é a de condicionalidade. Essa nuance conforma uma diferença importante entre o texto original e a tradução de Augusto. Há na canção – seja na versão original, seja na tradução de Augusto – um sujeito poético que toma distância de si mesmo e observa a situação que protagoniza. No texto de Arnaut, o sujeito enuncia um amor intenso por uma dama, cogita tolhê-la de si mesmo (nossa leitura) ou teme perdê-la (na paráfrase de Canello), mas afirma, com base no sentimento amoroso, que não acredita nessa perda: “se nada por bem amar se perde”. O sujeito, portanto, racionaliza ao cogitar a perda, mas confia que o sentimento a impeça. Na tradução de Augusto, há o mesmo sentimento intenso. Porém, a atitude do sujeito, que reflete sobre sua própria situação, é a seguinte: diante da permanência do sofrimento passional – “que se o tormento não amaina” –, ele se sente impelido (“sou capaz de”) a uma ação: “a roubar, de incerto, a mim mesmo”. Não há, na versão de Augusto, aquela confiança na eficácia do “bem amar” – índice de lirismo –, que o texto de Arnaut coloca em paralelo à racionalidade da auto-observação empreendida pelo sujeito poético. Nessa tradução, a racionalidade incide sobre a questão sentimental: a perdurar o sofrimento (“tormento”), o sujeito pretende agir (“sou capaz de roubar”). A versão de Augusto ameniza o lirismo presente na questão central da canção, no mesmo passo em que fortalece a concretude lógica da posição daquele sujeito. Com isso, Augusto torna a canção mais coerente com a subjetividade que ele ajuda a construir para Arnaut, isto é, a subjetividade do *miglior fabbro*, do inventor, cuja perícia resolve os impasses da equação entre amor, sujeito e óbices ao amor.

Pelas imagens que contém, a canção de Arnaut nos remete também ao poema “O rei menos o reino”, de Augusto. Especificamente ao último verso da terceira estrofe: “Comigo e

⁶⁹¹ A tradução dada é o verbo alemão “wegnehmen” (“roubar”; “tirar”). Ver WARTBURG. *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, p. 18-20. Disponível em < <https://lecteur-few.atilf.fr/lire/132/1> > Acesso em: 29 set.2022.

contra mim e entre os meus dedos”.⁶⁹² Paradoxalmente, o que está “entre” os dedos pode estar muito bem seguro, mas pode também escapar “por entre” esses dedos. E, na canção de Arnaut, o sujeito poético chega a antecipar uma ação consigo e contra si mesmo: “roubar [a amada], / de incerto, / a mim mesmo”. A penúltima estrofe da Canção X também enseja um cotejo com versos do poema “O rei menos o reino”. Nos versos de Arnaut, o sujeito ressalva: “embora eu viva num deserto, / é a paixão que me arruma a rima”. No poema de Augusto, o sujeito também se localiza em um deserto: “Onde a Angústia roendo um não de pedra / Digere sem saber o braço esquerdo, / Me situo lavrando este deserto”.⁶⁹³ Em ambos, há uma emoção que envolve sofrimento – “paixão”; “Angústia”. E esse sentimento, embora penoso, é o que impele também ao canto, ao poema: em Arnaut, é dito: “é a paixão que me arruma a rima”; em Augusto, a “Angústia” rói “o não de pedra”, o que implica em corroer a si própria – “digere sem saber o braço esquerdo”. E essa ação paradoxal da Angústia está intimamente ligada ao trabalho – “lavrando” – do sujeito poético, que ali se posiciona: “Onde a Angústia... / (...) / Me situo (...)”.

Por fim, sobre a última estrofe, já citada e comentada, vale acrescentar algumas reflexões:

Eu sou Arnaut que am(ass)o (l)a(u)r(a),
 caço lebre com boi e nado
 contra a maré em luta eterna.

Ieu sui Arnaut qu’amas l’aura
 E chatz le lebre ab lo bou
 E nadi contra suberna.⁶⁹⁴

Sem o recurso da *tmese*, seria impossível reproduzir, em português, o jogo polissêmico de Arnaut. Não nos parece que isso leve a um sacrifício da “fluência musical dos trovadores”,⁶⁹⁵ como viu Ana Cristina, já que a música dos trovadores não foi preservada, as notações remanescentes são incompletas e as canções talvez nem sempre fossem tão fluentes assim.⁶⁹⁶ Parece-nos, ao contrário, que com esse expediente Augusto “reconfirma a extraordinária modernidade de seus [dos trovadores provençais] versos”, para retomar uma afirmação de Ana Cristina em outro texto, o artigo “Bonito demais”.⁶⁹⁷ Augusto realiza o resgate possível da poética, extremamente complexa, de Arnaut. Na solução que adota, Augusto faz com que sua

⁶⁹² CAMPOS, A. *O rei menos o reino*, p. 13. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 9.

⁶⁹³ CAMPOS, A. *O rei menos o reino*, p. 13. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 9.

⁶⁹⁴ CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 98-99.

⁶⁹⁵ CESAR. *Bastidores da tradução*, p.147.

⁶⁹⁶ Ver CAMPOS, A. *Mais provençais* (1987), p. 34-35. Ver também CAMPOS, A. *Aranut Daniel, o inventor*, p. 40.

⁶⁹⁷ CESAR. *Bonito demais*, p. 254.

subjetividade de tradutor de cummings se insinue, pela trama formal da tradução, no poema de Arnaut. Isso porque a poesia de cummings faz um amplo uso da *metonymy*, o que se comprova mesmo se observado apenas o *corpus* traduzido por Augusto. No início deste item, citamos uma análise de Sterzi, para quem a “autoafirmação irresoluta” presente em “Eu sou Arnaut” “tensiona-se” ao contrastar com os “feitos incríveis”, as *impossibilia*.⁶⁹⁸ Na tradução de Augusto, a irresoluta afirmação contrasta também com duas improbabilidades – não impossíveis de todo: a sincronização entre Arnaut e cummings; a construção de uma subjetividade para Arnaut. Mas, ainda que a subjetividade de Arnaut, pela sua própria contextualização histórica, esteja próxima de um

branc
(mistéri
o)o⁶⁹⁹

, sem essa reiteração que vem desde Dante e Petrarca, passa por Pound e chega a Augusto, Arnaut poderia ser tido, genericamente, por um poeta provençal do século XII. De certa forma, “o melhor modelador [*fashioner*] de canções no provençal”⁷⁰⁰ foi também modelado (*fashioned*) pelos poetas, críticos e tradutores – e sobretudo pelos poetas-críticos tradutores – que se interessaram por sua lírica. Ao insistir em ambas as improbabilidades – a sincronização e a construção de uma subjetividade arnaldiana –, Augusto demonstra, a um só tempo, a potência de sua poética tradutória e a exatidão de sua definição para a poesia: “uma família dispersa de náufragos”.⁷⁰¹

⁶⁹⁸ Ver STERZI. Todos os sons, sem som, p. 95.

⁶⁹⁹ CUMMINGS. *Poem(a)s* (2012), p. 120-121. “(...) whi / (misterious / ly)te”

⁷⁰⁰ POUND. Arnaut Daniel, p. 109. “the best fashioner of songs in the Provençal”. (tradução nossa)

⁷⁰¹ CAMPOS, A. Verso, reverso, controverso, p. 8.

CAPÍTULO 3: Um irmão germano

3.1 Laboratório interior

I don't feel like writing an article about Rilke. I don't feel like talking about him, thereby removing and estranging him, making him a third person, a thing one talks about, outside of me.

Marina Tsvietáieva, “A Few of Rainer Maria Rilke’s Letters”

Augusto de Campos completou noventa anos de idade em fevereiro de 2021. A data deu ensejo a encontros virtuais que trataram da obra do poeta, como os promovidos pela Casa das Rosas, e a publicações comemorativas, como um número especial da Revista Bunker (Galileu Edições) e o catálogo *Poéticas da quarentena 6: Augusto de Campos 90*.⁷⁰² O “sempre moço agosto”,⁷⁰³ como o descreveu o poeta Affonso Ávila, é um poeta maduro. Mas já em 2009, doze anos antes portanto, Augusto abordava o tema da longevidade na introdução ao volume *Byron e Keats: entreversos*. Dizia ali o tradutor:

Uma das poucas vantagens da longevidade é a de poder reconfigurar conceitos e preconceitos, uma disposição que me fez reconciliar-me com poetas aparentemente tão distantes dos meus projetos juvenis de poesia como Rilke e Byron, por exemplo. Considero um privilégio ter sobrevivido para reavaliá-los e valorizá-los como merecem, e dedicar-me, apaixonadamente, a verter exemplos de suas obras mais inventivas para nossa língua sob a perspectiva da crítica criativa, da crítica-via-tradução.⁷⁰⁴

A vantagem que Augusto detecta talvez não seja tão inerente ao avanço da idade, mas possível em autores que mantenham o exercício da flexibilidade de pensamento, contra o enrijecimento e o reacionarismo. A rejeição a Rilke – “um nome impensável na época do deslanche da poesia concreta”⁷⁰⁵ – fez parte, segundo o tradutor, de uma “radicalização necessária”.⁷⁰⁶ Uma estratégia que é indissociável da autoimagem que os jovens poetas concretos buscaram construir para si mesmos e da oposição que eles empreenderam ao que viam então como conservadorismo, em grande parte identificado com a chamada Geração de

⁷⁰² Disponível em <www.erratica.com.br/ac90>.

⁷⁰³ ÁVILA, A. *Cantigas do falso Alfonso el sábio*, p. 87.

⁷⁰⁴ CAMPOS, A. Introdução, p. 9.

⁷⁰⁵ CAMPOS, A. Entrevista a Frederico Barbosa e Manoel da Costa Pinto, p. 24.

⁷⁰⁶ CAMPOS, A. Introdução, p. 11.

45. “A nossa luta não era contra o misticismo de Rilke mas contra a mistificação de seu misticismo”, afirma Augusto em entrevista de 2012.⁷⁰⁷ Contudo, a alusão de Augusto à própria longevidade nos leva, inevitavelmente, a considerar que esse é o contexto de uma fase avançada de sua vida de poeta. À parte a satisfação que experimentamos com a impressionante vitalidade do poeta, objetivamente é correto delimitar que nessa fase será concluída a obra de Augusto. No estudo que realiza sobre carreiras poéticas, Lawrence Lipking aborda essa etapa, de conclusão das trajetórias, no capítulo “Ending”. Principia pelo caso de John Keats que, conforme o autor, “não finalizou sua carreira”. Segundo Lipking, “o posto reservado para o último poema de Keats foi ocupado por algo muito mais estranho e muito problemático, um pequeno fragmento sem um título”:⁷⁰⁸

Esta mão viva, agora quente e pronta
 Para um sincero aperto, se estivesse fria
 E no silêncio gélido da tumba,
 Viria de tal forma te obsedar os dias
 E esfriar-te as noites sonhadoras
 Que quererias esgotar o sangue de teu coração
 Para que em minhas veias
 Pudesse inda uma vez correr a vida rubra
 E tranquila tivesses a consciência:
 -- Vê-a, aqui está, estendo-a para ti.⁷⁰⁹

This living hand, now warm and capable
 Of earnest grasping, would if it were cold
 And in the icy silence of the tomb,
 So haunt thy days and chill thy dreaming nights
 That thou would wish thine own heart dry of blood
 So in my veins red life might stream again,
 And thou be conscience-calm'd – see here it is –
 I hold it towards you.

Lipking aponta esse fragmento como um exemplo de “radical ambiguidade”, com o qual Keats teria optado por “investir sua esperança na consciência do leitor, não em seu próprio trabalho imperecível”.⁷¹⁰ Cita, como alusão a essa perenidade, os versos de Horácio traduzidos por Ezra Pound:

This monument will outlast metal and I made it

⁷⁰⁷ CAMPOS, A. Entrevista a Rainer Domschke, p. 117. No texto “I like rilke”, que introduz o volume *Rilke: poesia-coisa*, Augusto fala de um “rilkeanismo” que teria prevalecido em Portugal e também no Brasil, no pós-guerra, e que, por aqui, teria grande apoio da chamada Geração de 45. Ver CAMPOS, A. I like Rilke, p. 9-10.

⁷⁰⁸ LIPKING. *The Life of the Poet*, p. 180. “Keats did not finish his career”; “the place reserved for Keat’s last poem has been occupied by something much stranger and more problematical, a little fragment without a name”. (tradução nossa)

⁷⁰⁹ KEATS. *Poemas de John Keats*, p. 100-101. Essa tradução é de Péricles Eugênio da Silva Ramos, poeta da Geração de 45.

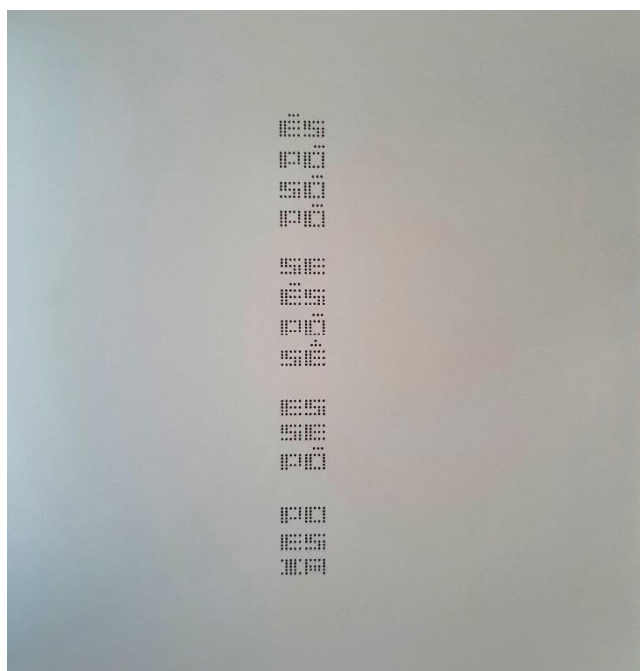
⁷¹⁰ LIPKING. *The Life of the Poet*, p. 181-183. “radical ambiguity”; “investing his hope in the reader’s conscience, not in his own imperishable work”. (tradução nossa)

More durable than the king's seat, higher than pyramids⁷¹¹

Augusto segue ativo, publica poemas inéditos, além de pequenos conjuntos de traduções. Mas no prefácio ao livro *Outro*, de 2015, chega a tocar no tema da conclusão ou arremate de sua obra. Depois de explicar as conotações do termo *outro* em inglês, especialmente a conotação de “bônus”, afirma:

E é com este *Outro*, que pode ser também o último bônus de meu trabalho poético, que ousou ex-pôr estes novos poemas. Sobrevivente, para o bem ou para o mal, não posso deixar de completar o que comecei, o quanto me for possível.⁷¹²

Nesse, como nos demais livros de Augusto, prevalecem o rigor e a exatidão que lhe são característicos. E há, em *Outro*, poemas que parecem relativizar o caráter supostamente imperecível da poesia ou da própria ideia de poeta. Como “pós”.⁷¹³



Aqui a perenidade possível para o poeta é a da poesia, mas a permanência da poesia é a do pó. No poema, as letras são formadas pela disposição de pequenos pontos que têm a visualidade similar à de pequenos grânulos de pó, como se o poema pudesse ser desfeito com um sopro ou uma rajada de ar. Além disso, a forma vertical, pictográfica, do poema sugere, pela direção que impõe à leitura, um movimento linear descendente, iconizando, na página, a

⁷¹¹ POUND *apud* LIPKING. *The Life of the Poet*, p. 183. O poema completo está incluído na reunião de traduções de Pound: POUND. *The Translations of Ezra Pound*, p. 407. Literalmente o sentido seria: “Este monumento vai sobreviver ao metal a eu o fiz / mais durável que o assento do rei, mais alto que as pirâmides”.

⁷¹² CAMPOS, A. *Outro*, p. 11.

⁷¹³ CAMPOS, A. *Outro*, p. 54-55.

precipitação da poeira. Trata-se, portanto, de uma permanência muito aquém da que teria um monumento, ou o assento real, as pirâmides, o metal – imagens dos versos horacianos traduzidos por Pound. A própria metáfora da permanência da poesia como a permanência do metal é posta em xeque em “cansaço dos metais”.⁷¹⁴



O limite da exatidão – “menos ou mais” – é fragilizado. Há uma transição árdua entre pensamento – “pensando / o poema / per / feito” – e efetiva realização. Por isso “o olhar” rigoroso ou construtivo também se contrafaz: “o olhar / rola / contra / feito”. Ao fim e ao cabo, resta ao sujeito moderno, despojado da ataraxia solar, somente um “cans / aço / dos / metais”. Esse sujeito, e também seu próprio cansaço, se integram do “caos” – palavra formada com as letras “c”, “a”, “o” e “s”, graficamente destacadas nas linhas finais do poema.

Contudo, se examinarmos a cronologia da obra tradutória de Augusto, veremos que Rilke, um poeta a princípio vetado, integra esse *corpus* desde 1992, vinte e três anos antes do livro *Outro* e dezessete anos antes da coletânea *Byron e Keats: entreversos*. A ampliação do repertório, inicialmente mais atrelado aos “projetos juvenis de poesia”, foi constante na vida do tradutor Augusto de Campos. Rilke vem a esse repertório por meio da coletânea *Irmãos germanos* (1992), editada pela Noa Noa. A expressão “irmãos germanos” era comum na linguagem jurídica, aparecia no *Código Civil Brasileiro* de 1916 e ainda consta no *Código Civil* de 2002 (vigente). Com aqueles termos, designam-se os irmãos bilaterais, isto é, que

⁷¹⁴ CAMPOS, A. *Outro*, p. 22-23.

compartilham ambos os pais. Além disso, no vernáculo o termo “germano” é empregado para o referente à Alemanha. Na coletânea *Irmãos Germanos* Augusto reúne traduções de nove poetas de língua alemã. Além de Rilke, Paul Fleming, Angelus Silesius, Hölderlin, Arno Holz, Hugo von Hoffmanstahl, Christian Morgenstern, August Stramm e Kurt Schwitters. Na introdução ao volume, Augusto afirma que “[o] telegráfico Stramm e o sintético Schwitters são tão evidentes [como escolhas a traduzir] que não precisam de justificativa”. E prossegue:

O leitor atento encontrará em todos a concisão e a precisão que eu admiro na poesia, e o mais avisado há de perceber que o *meu* Rilke é o dos *Dinggedichte*, o dos poemas-coisa, não menos metafísicos, porém mais substantivos e mais voltados à concretude da linguagem – um Rilke para o qual a própria morte se concreta.⁷¹⁵

Dos nove poetas, apenas Rilke e Stramm tiveram, posteriormente, volumes exclusivamente dedicados às traduções de seus poemas. No caso de Stramm, *August Stramm: poemas estalactites* (2009). Desse autor, um único poema aparece já em *Irmãos germanos*, “Desesperado” (“Verzweifelt”):⁷¹⁶

No alto ressoa um seixo agudo
A noite verte vidro
O tempo estaca
Eu
Cascalho.
Tu
Te
Vidras!

Droben schmettert ein greller Stein
Nach grant Glas
Die Zeiten stehn
Ich
Steine.
Weit
Glast
Du!

O título original desse poema, “Verzweifelt”, nos serve para retomar uma observação, feita no primeiro capítulo desta tese – item **1.2 O concreto é o outro** –, sobre o vocábulo alemão *Verzweiflung* (desespero). Também o termo *verzweifelt* (desesperado) contém as palavras

⁷¹⁵ CAMPOS, A. *Irmãos germanos*, p. 9-10. (grifo do autor)

⁷¹⁶ CAMPOS, A. *Irmãos germanos*, p. 43. Consignamos também a referência desse poema em *Poemas estalactites*, por se tratar de edição comercial, de maior circulação: CAMPOS, A. *August Stramm: poemas estalactites*, p. 34-35. Nessa edição o poema “Desesperado” é estampado também na contracapa do volume.

“dois” (*zwei*) e “dúvida” (*Zweifel*), relação que expõe uma complexidade do sintético poema, no qual desponta certa dualidade entre um “eu” (*Ich*) e um “tu” (*Du*).

Se a Stramm veio a ser dedicado aquele volume dos “poemas estalactites” em 2009, a relação entre Augusto e Rilke se prolongou por mais etapas e com maior extensão. Myriam Ávila diagnosticou, em *Irmãos germanos*, “quantitativamente uma preferência por Rainer Maria Rilke: 13 [na verdade, são dez] poemas traduzidos, contra no máximo quatro dos demais”.⁷¹⁷ Essa predileção é inegável, sobretudo se considerarmos que, dois anos depois de *Irmãos germanos* (1992), Augusto publica *Rilke: poesia-coisa* (1994), com 20 poemas. Em 2001, a primeira edição de *Coisas e anjos de Rilke* eleva esse número para 60 e, a segunda edição, de 2013, traz nada menos que 130 poemas. No entanto, desde *Irmãos germanos*, a preferência de Augusto por Rilke é acompanhada de um certo teor de justificativa ou ressalva, como se lê no excerto que transcrevemos acima, do texto introdutório a essa coletânea. Em “I like Rilke”, apresentação de *Rilke: poesia-coisa*, também fica nítido que Augusto quer subsumir um dado conjunto de poemas rilkeanos a uma busca, por parte desse poeta, da “introjeção nas coisas e do seu correspondente desgarramento do mundo subjetivo”.⁷¹⁸ Nesse mesmo texto, Augusto cita um poema de João Cabral que delinearía um recorte similar da obra de Rilke:

Preferir a pantera ao anjo,
condensar o vago em preciso:
nesse livro se inconfessou:
ainda se disse, mas sem vício.
Nele, dizendo-se de viés,
disse-se sempre, porém limpo,
incapaz de não se gozar,
disse-se, mas sem onanismo.⁷¹⁹

Esse poema tem o título “Rilke nos *Novos poemas*”. Com esse limite, o recorte que João Cabral estabelece para Rilke seria até mais restrito do que as escolhas tradutórias de Augusto, que contemplam também poemas alheios a esse conjunto dos *Novos poemas*. No fundo, a questão poderia ser resumida da seguinte forma: Augusto e João Cabral são dois poetas-críticos rigorosos. Reconhecem a grandeza de um poeta como Rilke, e dirigem-se à obra deste com um crivo que é conformado pelas balizas de suas respectivas poéticas. O resultado prático é similar: Rilke é um poeta que integra o repertório de ambos e o *corpus* tradutório de Augusto. Com isso

⁷¹⁷ ÁVILA, M. Traduzir, conduzir, reduzir, p. 296.

⁷¹⁸ CAMPOS, A. I like Rilke, p. 14. O título é possivelmente uma alusão ao *slogan* da campanha presidencial de Eisenhower, cujo apelido era Ike. Esse *slogan* é um dos exemplos dados por Roman Jakobson ao tratar da função poética da linguagem. Ver JAKOBSON. *Linguística e comunicação*, p. 128. Nas posteriores reuniões das traduções de Rilke, primeira e segunda edições de *Coisas e anjos de Rilke*, Augusto reproduz esse texto com o título “Rilke: poesia-coisa”.

⁷¹⁹ MELO NETO. *Museu de tudo*, p. 55.

não negamos que haja fases e inflexões na obra de inúmeros poetas, e também na de Rilke. Nossa abordagem da poética de Augusto, seja a própria ou a tradutória, busca atentar para essas variações. Augusto cita uma observação de Ursula Emde que toca na “conversão de Rilke ao objetivo e ao concreto, sua passagem do mundo dos estados de alma, sentimentos e impressões ao mundo das coisas”.⁷²⁰ E Lipking emprega esse mesmo termo, “conversão”, para tratar de Rilke:

A conversão começa, é claro, com autotransformação. No grande “Torso arcaico de Apolo”, o poema que ele escolheu para introduzir a segunda parte de seus *Novos poemas* (1908) e nova carreira poética, Rilke declara os termos explícitos de sua barganha com o invisível: “Você deve mudar sua vida” (*Du musst dein Leben ändern*). Mais precisamente, é o torso mesmo que faz essa demanda; uma distinção necessária, já que a nova fé do poeta requer dele que sacrifique sua própria individualidade em favor de auxiliar seus assuntos – a pantera, as rosas, a estátua – a falarem por eles mesmos.⁷²¹

Seria preciso cautela, no entanto, quanto a apontar, na poesia de Rilke, “o radicalismo de sua despersonalização e objetividade”.⁷²² É inegável que, a partir da inflexão apontada por Augusto e João Cabral – corroborada pelos excertos de Emde e Lipking – haja, na poesia de Rilke um propósito ou impulso de objetivação. No entanto, Michael Hamburger, ao tratar do que denomina “caráter de intercâmbio de sujeito e objeto em grande parte da poesia moderna”, considera que “[a] assim chamada ‘poesia-coisa’ de Rilke em seu *Neue Gedichte* [*Novos poemas*]” é um “exemplo notável” disso.⁷²³ Nessa poesia-coisa (*Dinggedichte*), em lugar de “o poeta tentar projetar a pura interioridade exteriormente – como Rilke fez algumas vezes –”, o procedimento é o de “perder-se e achar-se nos animais, nas plantas e nas coisas inanimadas”.⁷²⁴ Hamburger cita o poema “A pantera” (“Der Panther”) como “um triunfo aparente da objetividade poética nessa coletânea [*Novos poemas*]”:⁷²⁵

De tanto olhar as grades seu olhar
esmoreceu e nada mais aferra.

⁷²⁰ EMDE *apud* CAMPOS, A. I like Rilke, p. 12.

⁷²¹ LIPKING. *The Life of the Poet*, p. 189. “The conversion begins, of course, with self-transformation. In the great ‘Archaic Torso of Apollo’, the poem he chose to introduce the second part of his *New Poems* (1908) and new poetic career, Rilke states the explicit terms of his bargain with the invisible: ‘You must change your life’ (*Du musst dein Leben ändern*). More precisely, it is the torso itself that makes this demand; a necessary distinction, since the poet’s new faith requires him to sacrifice his own individuality in favor of assisting his subjects – the panther, the roses, the statue – to speak for themselves”. (tradução nossa)

⁷²² CAMPOS, A. I like Rilke, p. 16.

⁷²³ HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 47. “peculiar interchangeability of subject and object in so much modern poetry”; “Rilke’s so-called ‘thing poetry’ in his *Neue Gedichte*”; “striking instance”. HAMBURGER. *The Thruth of Poetry*, p. 30.

⁷²⁴ HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 48. “regardless of whether a poet attempts to project pure inwards outwards – as Rilke often did”; “to lose and find himself in animals, plants and inanimate things”. HAMBURGER. *The Thruth of Poetry*, p. 31.

⁷²⁵ HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 47. “one seeming triumph of poetic objectivity in that collection”. HAMBURGER. *The Thruth of Poetry*, p. 30.

Como se houvesse só grades na terra:
grades, apenas grades para olhar.

A onda andante e flexível do seu vulto
em círculos concêntricos decresce,
dança de força em torno a um ponto oculto
no qual um grande impulso se arrefece.

De vez em quanto o fecho da pupila
se abre em silêncio. Uma imagem, então,
na tensa paz dos músculos se instila
para morrer no coração.⁷²⁶

No juízo de Hamburger, “[o] que torna o poema bem-sucedido é que o poeta *encontrou* uma correspondência que funciona – o correlato objetivo de Eliot – e o exprimiu de maneira a não nos distrair com alusões a seu estado mental”.⁷²⁷ Ou, nos termos do poema de João Cabral: “Nele, dizendo-se de viés, / disse-se sempre, porém limpo”. Sobre “A pantera” (“Der Panther”), e sobre a poesia-coisa de Rilke, Augusto afirma que Rilke,

[m]ais do que descreve, se introscreve em seus modelos. Faz com que o eu desapareça para que, através da captação da figuralidade essencial do outro, com um mínimo de adjetivação e um máximo de concretude, aflore uma dramaticidade imanente, insuspeitada.

E conclui, remontando ao “eu onicei” de Guimarães Rosa: “dir-se-ia que o poeta se pantera”.⁷²⁸ Entendemos que o processo pelo qual o sujeito poético “se pantera” é bem definido pelo que Hamburger chama de “intercâmbio de sujeito e objeto”. Hamburger tampouco nega que haja, da parte de Rilke, uma “reação contra sua subjetividade nos ‘poemas-coisa’ de *Neue Gedichte* [Novos poemas]”, mas qualifica de “aparente” essa “absorção nas coisas”⁷²⁹ – no caso, em um animal. Não é que “o eu desapareça”, como postula Augusto, mas ele é dito por meio do intercâmbio com o objeto – nesse poema, a pantera. É dito “de viés”, como diagnostica João Cabral em “Rilke nos *Novos poemas*”. Em suma, há alguém que “se pantera”, como no poema de August Stramm, de modo explícito, há um “eu” que se cascalha e um “tu” que se vidra. Há, portanto, uma subjetividade – ainda que não haja o subjetivismo de “alusões ao seu [do poeta]

⁷²⁶ CAMPOS, A. *Irmãos germanos*, p. 26. “Sein Blick ist vom Vorübergehen der Stäbe / so müd geworden, daß er nicht mehr hält. / Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe / und hinter tausend Stäbe keine Welt. / Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte, / der sich im allerkleinsten Kreise dreht, / ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte, / in der betäubt ein großer Wille steht. / Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille / sich lautlos auf –. Dann geht ein Bild hinein, / geht durch der Glieder angespannte Stille – / und hört im Herzen auf zu sein”. O poema traz como subtítulo, entre parênteses: “(Im Jardin des Plantes, Paris)”; “(No Jardin des Plantes, Paris)”.

⁷²⁷ HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 47. (grifo do autor). “What makes the poem successful is that the poet has found a correspondence that works – Eliot’s ‘objective correlative’ – and rendered it in such a way as not to distract us with allusions to his state of mind”. HAMBURGER. *The Thruth of Poetry*, p. 30-31.

⁷²⁸ CAMPOS, A. I like Rilke, p. 13.

⁷²⁹ HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 139; p. 143. “reaction against its subjetivity in the ‘things poems’ of *Neue Gedichte*”; “the seeming absortion in things”. HAMBURGER. *The Thruth of Poetry*, p. 98; p.101.

estado mental”, como pontua Hamburger e o poema seja “sem onanismo”, no veredito de João Cabral. E talvez não seja exagero afirmar que aquela “dramaticidade imanente” ao objeto é, para essa subjetividade que “se pantera”, uma transcendência. Não a do transcendentalismo romântico. Mas a resultante da “absorção da transcendência no imanente”, que, segundo José Guilherme Merquior, Franz Josef Brecht viu como “típica de Rilke”.⁷³⁰

No ensaio “A meta física dos ‘metafísicos’”, incluído em *Verso reverso controverso*, Augusto sugere uma aproximação:

Comparem-se os poemas de John Donne, talvez o maior expoente dos “metafísicos” – “O Êxtase”, ou “Em despedida: proibindo o pranto” – com poemas de Cabral, de teor amoroso, como “Mulher Vestida de Gaiola” ou “Estudos para uma bailadora andaluza”, por exemplo.⁷³¹

As comparações sugeridas são de fato iluminadoras, sobretudo por revelarem “semelhanças do processo de elaboração poética”⁷³² de dois autores a princípio tão distantes. Mas julgamos que seria também esclarecedor o cotejo desses dois poemas de João Cabral com poemas de Rilke. Uma aproximação, por exemplo, entre “A pantera” e “Mulher vestida de gaiola”.⁷³³ Esse poema de João Cabral principia com a imagem de uma gaiola estrita que envolve a mulher referida no título:

Parece que vives sempre
de uma gaiola envolvida,
isenta, numa gaiola,
de uma gaiola vestida,

de uma gaiola, cortada
em tua exata medida
numa matéria isolante:
gaiola-blusa ou camisa.

Todo o espaço exterior a essa gaiola “exata” é uma “gaiola infinita” onde “se debate um pássaro”, pois, para ele, essa “gaiola-mundo” é “pequena ainda” e “como cárcere lhe aperta” exatamente pela divisa, pela “parede mínima” que lhe impede o acesso à gaiola que veste a mulher. Por isso, o pássaro, “[c]ontra essa curta parede”

todo o dia se debate
a sua força expansiva
(não de pássaro, de enchente,
de enchente do mar de Olinda).

⁷³⁰ BRECHT, F. J. *apud* MERQUIOR. O lugar de Rilke na poesia do pensamento, p. 45.

⁷³¹ CAMPOS, A. A meta física dos “metafísicos”, p. 127.

⁷³² CAMPOS, A. A meta física dos “metafísicos”, p. 127.

⁷³³ MELO NETO. *Quaderna*, p. 95-97.

As estrofes finais dirigem à mulher duas indagações, nas quais, tal como ao longo do poema, o pássaro é referido como “ele”:

Por que ele a quem sua gaiola
de outros lados não limita
deseja invadir o espaço
de nada que tu lhe tiras?

Por que deseja assaltar
precisamente a área estrita
da gaiola em que resides,
melhor: de que estás vestida?

Em “A pantera”, de Rilke, o animal está confinado em uma jaula e seu olhar, como assinala Hamburger, “só depara imagens não relacionadas à verdadeira natureza da pantera”.⁷³⁴ “Como se houvesse só grades na terra: / grades, apenas grades para olhar” – e nisso se lê a “dramaticidade imanente” de que fala Augusto. No poema de João Cabral, o pássaro, embora habite uma “gaiola infinita”, sente-se em um “cárcere”, por conta de um espaço mínimo que lhe é defeso: a “gaiola-blusa ou camisa” que o separa do objeto de desejo. Também aqui a subjetividade poética é dita “de viés” (João Cabral), intercambiada com a imagem do pássaro. Augusto recorda uma designação de Oscar Walzer sobre os *Novos poemas* de Rilke: “esse lirismo novo, de onde o Eu é ausente, onde o ‘Ich’ (eu) é substituído pelo ‘Er’ (ele)”.⁷³⁵ O pássaro, em “Mulher vestida de gaiola” é também um “ele” que serve de desvio para que o sujeito se enuncie. O que Augusto chama “dramaticidade imanente” (em Rilke) pode ser observado no poema de Cabral: no fato de que o “pássaro” “todo o dia se debate” contra “a parede mínima” da gaiola de que a mulher “está vestida” – e não apenas reside, tão intensa é a imanência. Há, no entanto, um impulso de transcendência, pois a “força expansiva” do pássaro face à gaiola é “de enchente”. Esse impulso, contudo, permanece irrealizado, contido pela “curta parede” do “espaço / de nada” que a mulher subtrai ao pássaro. Já em “A pantera”, a força expansiva “decrece”, “se arrefece”, circundada pela só imagem das grades: “Como se houvesse só grades na terra: / grades, apenas grades para olhar”. A única transcendência possível é ínfima: a da imagem que penetra num instante silencioso e breve pelo piscar de um olho – que poderia ser dito pelo termo alemão “Augenblick” (instante), ausente do poema –, um instante tão tênue quanto a gaiola que veste a mulher no poema de João Cabral. Embora se trate de poemas com muitos contrastes entre si, têm em comum a demonstração de que a transcendência prescinde de imensidões. No poema de João Cabral, a “curta parede” da gaiola

⁷³⁴ HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 47. “encounters only images unrelated to the panther’s true nature”. HAMBURGER. *The Truth of Poetry*, p. 30.

⁷³⁵ WALZER *apud* CAMPOS, A. I like Rilke, p. 12.

tem a “exata medida” de “matéria isolante”, a impedir o impulso transcendente do pássaro que “se debate”. Em Rilke, a transcendência pode se dar apenas através desse breve intervalo e desse espaço ainda muito mais restrito que o da jaula: o olhar do animal, por onde talvez seja efemeramente absorvida a subjetividade enviesada – “Uma imagem” – do poema.

O outro poema de João Cabral citado por Augusto – “Estudos para uma bailadora andaluza” – tem um correspondente muito explícito em Rilke, sobretudo o primeiro daqueles estudos. Aludimos a “Dançarina Espanhola” (*Spanische Tänzerin*), de que Augusto diz: “hoje não se pode ler sem pensar em João Cabral”.⁷³⁶

Como um fósforo a arder antes que cresça
a flama, distendendo em raios brancos
suas línguas de luz, assim começa
e se alastra ao redor, ágil e ardente,
a dança em arco aos trêmulos arrancos.

E logo ela é só flama, inteiramente.

Com um olhar põe fogo nos cabelos
e com a arte sutil dos tornozelos
incendeia também os seus vestidos
de onde, serpentes doidas, a rompê-los,
saltam os braços nus com estalidos.

Então, como se fosse um feixe aceso,
colhe o fogo num gesto de desprezo,
atira-o bruscamente no tablado
e o contempla. Ei-lo ao rés do chão, irado,
a sustentar ainda a chama viva.
Mas ela, do alto, num leve sorriso
de saudação, erguendo a fronte altiva,
pisa-o com seu pequeno pé preciso.⁷³⁷

E vejamos algumas estrofes do primeiro dos “Estudos para uma bailadora andaluza”:

Dir-se-ia, quando aparece
dançando por *siguiriyas*,
que com a imagem do fogo
inteira se identifica.

Todos os gestos do fogo
que então possui dir-se-ia:
gestos das folhas do fogo,

⁷³⁶ CAMPOS, A. I like Rilke, p. 15.

⁷³⁷ CAMPOS, A. *Rilke*: poesia-coisa, p. 38-39. “Wie in der Hand ein Schwefelzündholz, weiß, / eh es zur Flamme kommt, nach allen Seiten / zuckende Zungen streckt - : beginnt im Kreis / naher Beschauer hastig, hell und heiß / ihr runder Tanz sich zuckend auszubreiten. / Und plötzlich ist er Flamme, ganz und gar. / Mit einem Blick entzündet sie ihr Haar / und dreht auf einmal mit gewagter Kunst / ihr ganzes Kleid in diese Feuersbrunst, / aus welcher sich, wie Schlangen die erschrecken, / die nackten Arme wach und klappernd strecken. / Und dann: als würde ihr das Feuer knapp, / nimmt sie es ganz zusammen und wirft es ab / sehr herrisch, mit hochmütiger Gebärde / und schaut: da liegt es rasend auf der Erde / und flammt noch immer und ergiebt sich nicht -. / Doch sieghaft, sicher und mit einem süßen / grüßenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht / und stampft es aus mit kleinen festen Füßen”.

de seu cabelo, sua língua;
gestos do corpo do fogo,
de sua carne em agonia,
carne de fogo, só nervos,
carne toda em carne viva.

(...)

Porém a imagem do fogo
é num ponto desmentida:
que o fogo não é capaz
como ela é, nas *siguiriyas*,

de arrancar-se de si mesmo
numa primeira faísca,
nessa que, quando ela quer,
vem e acende-a fibra a fibra,

que somente ela é capaz
de acender-se estando fria,
de incendiar-se com nada,
de incendiar-se sozinha.⁷³⁸

O poema de Rilke parece elaborar-se em torno de um evento, de uma ocorrência. Já o primeiro “estudo” de João Cabral contém, nos versos iniciais, um índice de reiteração: “Dir-se-ia, quando aparece / dançando por *siguiriyas*”. A expressão “quando aparece” dá o sentido de que se trata de uma ação vez ou outra repetida. O poema refere-se a episódios reencenados. A mesma forma verbal, com mesóclise, é empregada por Augusto na conclusão sobre o poema “A pantera”, de Rilke: “dir-se-ia que o poeta se pantera”. Lida em consonância com o parágrafo de onde a destacamos – parcialmente transcrito acima –, essa frase de Augusto também confirma uma reiteração na poesia de Rilke, que, segundo o tradutor, opera “através da captação da figuralidade essencial do outro”. Além disso, Augusto aponta: “A pantera” é uma “composição” que “encarna prototipicamente” a poesia-coisa de Rilke.⁷³⁹ Assim como, nesse poema, “o poeta se pantera”, seria possível dizer – ou “dir-se-ia” – que, em outros exemplos da poesia-coisa rilkeana, a subjetividade poética também se deixa absorver na “figuralidade essencial” dos objetos ali tratados, inanimados ou não. No “estudo” de João Cabral, é a “bailadora andaluza”, também objeto do poema, “que com a imagem do fogo / inteira se identifica”. Seria preciso, então, destacar o seguinte: a forma verbal “dir-se-ia” contém algum teor de “como se”. Augusto destaca a importância desse mecanismo do “como se” para a poesia de Rilke.⁷⁴⁰ E aqui, com o emprego da forma “dir-se-ia” pelo crítico, tradutor e leitor Augusto de Campos, é “como se” a subjetividade do poema de Rilke se “introscrevesse” (para retomar

⁷³⁸ MELO NETO. *Quaderna*, p. 11-12.

⁷³⁹ CAMPOS, A. I like Rilke, p. 13.

⁷⁴⁰ Ver CAMPOS, A. Coisas e anjos de Rilke, p. 18.

a forma “introscreve”, do próprio Augusto) na pantera. Em João Cabral, há uma subjetividade poética que se retira do enunciado e, semioculta na enunciação, vê a “bailadora andaluza” “como se” visse o fogo. Ao passo em que, no poema “Dançarina espanhola”, de Rilke, o sujeito poético assiste e enuncia uma identificação; não entre dançarina e fogo, mas entre ela e o fósforo. O teor de “como se” é dado no primeiro verso: “Como um fósforo”. Ela é identificada, portanto, como portadora do fogo. Num único verso, disposto isoladamente, a mediação é abolida: “E logo ela é só flama, inteiramente” – em tradução literal: “E subitamente ela é chama, totalmente” (“Und plötzlich ist er Flamme, ganz und gar”). Mas já nos versos subsequentes, essa identificação se desfaz. E se desfaz por uma ação da própria dançarina, que domina o fogo e “atira-o bruscamente no tablado”, para pisa-lo e, conseqüentemente, extingui-lo. O poema se completa, portanto, com uma imagem de controle extremo, que recai, dessa maneira, sobre a dinâmica da dança ali metaforizada. O “estudo” de João Cabral também tem um fecho que enaltece o poder de controle, quando a “bailadora” é dita superior ao próprio fogo, pois ela pode “incendiar-se sozinha”.

São seis os “Estudos para uma bailadora andaluza”, mas o primeiro deles, que transcrevemos parcialmente, dá a ver um procedimento que, no livro *Poesia com coisas*, Marta Peixoto aponta como “a procura da analogia mais exata”.⁷⁴¹ a “bailadora” teria “os gestos do fogo”, “das folhas do fogo”, “gestos do corpo do fogo” e assim por diante. Esse procedimento, conforme Peixoto, põe “em relevo o poema como construção verbal”.⁷⁴² No caso, a exposição desse “canteiro de trabalho”⁷⁴³ – para recuperar uma expressão dos irmãos Campos sobre o livro *Traduzir & trovar* –, decorre também de uma propriedade da própria metáfora, que, de acordo com Hans Blumenberg, atua “a partir de um fundo de superabundância”,⁷⁴⁴ e por isso “ocupa, em dado contexto, uma posição de determinação fraca”.⁷⁴⁵ Daí Peixoto concluir que, nos “Estudos para uma bailadora andaluza”, “[o] desejo de encontrar uma imagem adequada para o objeto torna-se uma forma de exibir a invenção linguística, cuja atividade não se deixa conter por nenhum plano preestabelecido”.⁷⁴⁶ Augusto cita uma carta de Rilke a Lous Andreas-Salomé que toca nessa busca da exatidão – ou da “imagem adequada”: “No mundo, a coisa é determinada, na arte ela o deve ser mais ainda: subtraída a todo acidente, libertada de toda

⁷⁴¹ PEIXOTO. *Poesia com coisas*, p. 138.

⁷⁴² PEIXOTO. *Poesia com coisas*, p. 138.

⁷⁴³ CAMPOS, A.; CAMPOS, H. *Traduzir e trovar*, p. 4.

⁷⁴⁴ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 145.

⁷⁴⁵ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 108.

⁷⁴⁶ PEIXOTO. *Poesia com coisas*, p. 139.

penumbra”.⁷⁴⁷ Em outra carta – também a Lou Andreas-Salomé, mas que encontramos referida por Giorgio Sica –, Rilke acrescenta sobre essa relação com as coisas: “de alguma forma eu também devo conseguir fazer, não coisas plásticas, mas coisas escritas, realidades que sejam o resultado de um trabalho artesanal”.⁷⁴⁸ Para Sica, “[e]ssas ‘coisas escritas’ serão o resultado dos *Novos poemas*”.⁷⁴⁹

Os *Novos poemas* são frequentemente apontados como resultantes da influência, sobre Rilke, das obras de Auguste Rodin e de Paul Cézanne. Augusto menciona essa questão:

Influenciados pelo convívio com o escultor Rodin – de quem Rilke chegou a ser secretário particular (1905-1906) – e pela descoberta da pintura de Cézanne, estes poemas constituem um marco divisório na sua obra e não deixam de interferir na poesia existencial dos últimos anos e até mesmo em vários dos *Sonetos a Orfeu*.⁷⁵⁰

É importante a diferença que desponta, no comentário de Augusto, acerca dos dois artistas que tanto interessaram a Rilke, pois, no caso de Rodin, além da obra, a convivência direta e rotineira parece ter causado grande efeito sobre o poeta. Sobre essa interação, E. M. Butler chega a pontuar o seguinte: “Não é demais dizer que a revelação da personalidade e do êxito de Rodin o [Rilke] escravizou. Ele se prostrou e adorou semana após semana, mês após mês e ano após ano”.⁷⁵¹ Independentemente de ser exagerado ou não (“Não é demais dizer”), o diagnóstico de Butler destaca um componente subjetivo da relação de Rilke com a obra e a pessoa de Rodin. Algo que se afina com uma observação de Hamburger no sentido de que os *Novos poemas* seriam um exemplo “visto habitualmente como uma tentativa altamente subjetiva do poeta quanto a emular a prática dos pintores e escultores em seu interesse pelas qualidades visuais e táteis do mundo físico”.⁷⁵² Mas esse interesse de Rilke não se limita ao aspecto exterior das coisas. Sobre esse tema, Tzvetan Todorov ressalva:

O objetivo da arte não é apreender a aparência do mundo – essa aparência elegante (a palavra “belo” não é valorizada por Rilke) –, mas “encontrar a causa mais profunda e a mais interior, o ser oculto que suscita essa aparência”.⁷⁵³

⁷⁴⁷ RILKE *apud* CAMPOS, A. I like Rilke, p. 13.

⁷⁴⁸ RILKE *apud* SICA. *O vazio e a beleza*, p. 256.

⁷⁴⁹ SICA. *O vazio e a beleza*, p. 256.

⁷⁵⁰ CAMPOS, A. I like Rilke, p. 12.

⁷⁵¹ BUTLER. *Rainer Maria Rilke*, p. 143. “It is not too much to say that the revelation of Rodin’s personallity and achievement enslaved him. He prostrated himself and adored week after week, month after month and year after year”. (tradução nossa)

⁷⁵² HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 47. “This has usually been seen as a highly subjective poet’s attempt to emulate the practice of painters and sculptors in their concern with the visual and tactile qualities of the physical world”. HAMBURGER. *The Truth of Poetry*, p. 30.

⁷⁵³ TODOROV. *A beleza salvará o mundo*, p. 109.

A parte posicionada entre aspas, nesse excerto de Todorov, é destacada de uma conferência do próprio Rilke sobre Rodin. O interesse do poeta, portanto, excede “as qualidades visuais e táteis” das coisas. E ele diria: “Minha tarefa não era estar acima das coisas, mas dentro”.⁷⁵⁴ Há, desse modo, uma visada para a interioridade das coisas. E, por outro lado, para que se estabeleça aquele “caráter de intercâmbio de sujeito e objeto”⁷⁵⁵, constrói-se um liame entre o interior das coisas que se tornam objetos dos poemas e a subjetividade presente nessa poesia. Como observa Todorov,

[o] “trabalho” no qual Rilke pensa não é apenas o do escultor às voltas com a argila ou do pintor diante do seu cavalete; é o trabalho que permite ao artista captar de forma mais aguçada sua própria interioridade.⁷⁵⁶

O que Rilke coloca em relação com a própria interioridade não é somente a aparência palpável das coisas, mas tudo aquilo que delas passa pelo “seu laboratório interior” e é “transmutado em poesia ou prosa”.⁷⁵⁷ Esse é um aspecto que talvez fique mais evidente em poemas cujo tema central seja um objeto não necessariamente tátil ou visível, como, por exemplo, “A ilha das sereias” (“Die Insel der Sirenen”), que integra o segundo volume dos *Novos poemas*:

Quando os anfitriões, seus bons amigos,
já tarde, ao retornar, no fim do dia,
indagavam das provas e perigos
por que passara, ele não sabia
como alertá-los, que palavra rude
ele usaria para reviver,
no mar que o azul reveste de quietude,
o dourado das ilhas de prazer
cuja visão faz com que até o perigo
mude de forma: não mais no castigo
e no furor do vento costumeiros;
no silêncio ele atinge os marinheiros,
que sabem que nos pélagos extremos
daquelas ilhas de ouro acha-se o canto;
que eles, às cegas, se agarram aos remos
sitiados pelo encanto
do silêncio, como se ele ocupasse
todo o espaço que existe
e sua outra face

⁷⁵⁴ RILKE *apud* TODOROV. *A beleza salvará o mundo*, p. 137. A frase de Rilke está em uma carta para Magda von Hattingberg, a quem o poeta chamava de “Benvenuta”. Ver TODOROV. *A beleza salvará o mundo*, p. 136.

⁷⁵⁵ HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 47. “peculiar interchangeability of subject and object”. HAMBURGER. *The Truth of Poetry*, p. 30.

⁷⁵⁶ TODOROV. *A beleza salvará o mundo*, p. 109.

⁷⁵⁷ HAMBURGER. An Unofficial Rilke, p. 403. “his inward laboratory”; “transmuted into poetry or prose”. (tradução nossa)

fosse esse canto a que ninguém resiste.⁷⁵⁸

O tema fundamental desse poema ou, seria possível também designar, a coisa fundamental é: o canto das sereias, com todas as implicações mitológicas que lhe são inerentes. E é necessário observar: a cada estrofe, o canto das sereias é dito justamente pelo silêncio que, de certa forma, é a sua iminência e a sua própria possibilidade. Aos questionamentos da primeira estrofe – “indagavam das provas e perigos / por que passara” – o sujeito (“ele”) “não sabia / (...) que palavra rude / ele usaria”. É o silêncio ou a quietude (“der Stille”) que silenciosamente (“lautlos”) recai sobre “os marinheiros”, que estão “sitiados pelo encanto / do silêncio, como se ele ocupasse / todo o espaço que existe”. Os dois últimos versos praticamente explicam o porquê de o canto ser enunciado em suspenso, isto é, por meio do silêncio: “e sua [do silêncio] outra face / fosse esse canto a que ninguém resiste”. Quanto a essa última estrofe, há uma diferença importante entre original e tradução:

(...)
 von der Stille, die die ganze Weite
 in sich hat und an die Ohren weht,
 so als wäre ihre andre Seite
 der Gesang, dem keiner widersteht.

Augusto insere a expressão “como se” (equivalente a “so als”) no primeiro verso, e com isso ela incide sobre tudo o que é dito logo após, isto é: “como se” o silêncio “ocupasse / todo o espaço que existe” e [“como se”] “sua outra face / fosse esse canto a que ninguém resiste”. Já no texto de Rilke, a expressão “so als” (“como se”) aparece apenas no terceiro verso da mesma estrofe. Desse modo, não recai sobre os dois primeiros versos, que dizem literalmente: “do silêncio, que toda amplidão / tem em si e sopra aos ouvidos”. O “como se” incide somente sobre o terceiro e quarto versos: “como se o canto fosse / o seu outro lado, a que ninguém resiste” (“so als wäre ihre andre Seite / der Gesang, dem keiner widersteht”) – que em tradução literal têm praticamente o mesmo sentido dado por Augusto. Inusitadamente, esses versos de Rilke têm uma afinidade consistente com reflexões de outro autor – também poeta e, sobretudo, compositor – muito caro a Augusto, John Cage, que escreveu: “Nenhum som teme o silêncio que o ex-tingue. E nenhum silêncio existe que não esteja prenhe de som”.⁷⁵⁹ Em “A ilha das

⁷⁵⁸ CAMPOS, A. *Coisas e anjos de Rilke*, p. 106-107. “Wenn er denen, die ihm gastlich waren, / spät, nach ihrem Tage noch, da sie / fragten nach den Fahrten und Gefahren, / still berichtete: er wußte nie, / wie sie schrecken und mit welchem jähen / Wort sie wenden, daß sie so wie er / in dem blau gestillten Inselmeer / die Vergoldung jener Inseln sähen, / deren Anblick macht, daß die Gefahr / umschlägt; denn nun ist sie nicht im Tosen / und im Wüten, wo sie immer war: / Lautlos kommt sie über die Matrosen, / welche wissen, daß es dort auf jenen / goldnen Inseln manchmal singt –, / und sich blindlings in die Ruder lehnen, / wie umringt / von der Stille, die die ganze Weite / in sich hat und an die Ohren weht, / so als wäre ihre andre Seite / der Gesang, dem keiner widersteht”.

⁷⁵⁹ CAGE. *Silêncio*, p. 135. “Not one sound fears the silence that ex-tinguises it. And no silence exists that is not pregnant with sound”. CAGE. *Silence*, p. 135.

sereias”, os versos estão todos prenhes do “canto a que ninguém resiste”, embora esse canto não ocorra no contexto do poema. Há uma materialidade muito marcada; visível: o “azul” que reveste o mar, o “dourado” das ilhas; e também tátil: “eles, às cegas, se agarram aos remos” – literalmente: “se apoiam às cegas no leme” (“sich blindlings in die Ruder lehnen”). E o fazem por estarem “sitiados pelo encanto / do silêncio”. Essa ideia de um silêncio circundante das coisas aparece na conferência de Rilke sobre Rodin: “Coisas. Enunciando isso, (você ouvem?) surge um silêncio; o silêncio que está em torno das coisas”.⁷⁶⁰ O silêncio envolve todo o poema “A ilha das sereias”. Mas são os marinheiros – e o próprio sujeito que é referido com o pronome “ele” – “que sabem” (“welche wissen”) da “outra face” – ou “outro lado” (“andre Seite”) – desse silêncio: o “canto a que ninguém resiste”. O final desse último verso é a única parte a estabelecer uma ligação, embora tênue, com a voz poética que enuncia todo o poema. Ao dizer “ninguém” (“keiner”), o sujeito dessa enunciação coloca a si próprio como vulnerável ao “encanto” que ali é sempre iminente. Iminente no contexto descrito e talvez no próprio poema. Augusto chama a atenção para o fato de que “praticamente um único período percorre, em viagem ininterrupta, os vinte versos do poema”.⁷⁶¹ Esse dado, de grande relevância, suscita um acréscimo à nossa leitura: o de que a própria enunciação de “A ilha das sereias”, ininterrupta pela forma indivisa do período que a constitui, busca evitar pausas, nas quais o silêncio, prenhe do canto irresistível, possa se instaurar.

O interesse pelo tópico do silêncio é comum entre Rilke e poetas como Stéphane Mallarmé e Paul Valéry – sobretudo pela ênfase que ambos davam àquilo “que não pode ser adequadamente reduzido à linguagem”.⁷⁶² O “extremo ecletismo de Rilke”⁷⁶³ nos leva, contudo, a indagar quais os veios de sua obra o aproximam efetivamente de poetas como Mallarmé e Valéry. Uma resposta apressada talvez não incluísse, nessa relação, a poesia-coisa de Rilke. No entanto, Merquior salienta exatamente o contrário:

Com a objetividade, veio a consciência artesanal, a redução da dependência da pura “inspiração”, a construção consciente do poema. (...) Daí a “poesia objetiva” de Rilke o ter aproximado não só de Rodin e Cézanne, como de Mallarmé. A confluência é bem maior do que talvez se pense.⁷⁶⁴

⁷⁶⁰ RILKE. *Rodin*, p. 8. “Dinge. Indem ich das asusspreche (hören Sie?) entsteht eine Stille; di Stille, die um die Dinge ist”. (tradução nossa)

⁷⁶¹ CAMPOS, A. *Coisas e anjos de Rilke*, p. 20.

⁷⁶² RYAN. *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, p. 156. “The emphasis of both French poets on that wich cannot be adequately rendered in language”. (tradução nossa)

⁷⁶³ HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 139. “Rilke’s extreme ecleticism”. HAMBURGER. *The Truth of Poetry*, p. 97.

⁷⁶⁴ MERQUIOR. *O lugar de Rilke na poesia do pensamento*, p. 40.

Merquior vê a poesia mais objetiva de Rilke como uma particularização da amplíssima generalidade temática de Mallarmé. Nos termos do crítico, enquanto “Mallarmé poetizara o ser”, Rilke poetizou “o homem enquanto portador da significação do todo”.⁷⁶⁵

Ao ser integrado ao que denominamos obra tradutória de Augusto, o ecletismo de Rilke foi submetido a um crivo que tem muito daqueles dois poetas, Mallarmé e Valéry: o “trabalho severo”, que “se manifesta e opera por *recusas*”.⁷⁶⁶ Mesmo tendo passado o momento da “radicalização necessária”⁷⁶⁷, que tornava inviável a incorporação de Rilke ao repertório dos concretistas, a assimilação desse poeta foi gradual e se avultou, de fato, apenas numa fase mais avançada da carreira do tradutor. Em *Irmãos germanos* (1992), Augusto traduziu dez poemas de Rilke. Esse número foi mais do decuplicado, isto é, alçado a 130 poemas na segunda edição de *Coisas e anjos de Rilke* (2013). Esse incremento, contudo, não se deveu a uma “ânsia da totalidade” – erro comum entre tradutores que não estabelecem “um critério de seleção dos poemas a traduzir”, segundo Myriam Ávila⁷⁶⁸ –, mas ocorreu por etapas, nas quais se consolidaram duas outras reuniões de poemas – *Rilke: poesia-coisa* e a primeira edição de *Coisas e anjos de Rilke*, com sessenta poemas. Parece-nos que o critério de seleção adotado por Augusto buscou conjugar um recorte dentro da obra eclética de Rilke – um recorte que privilegiaria sua face mais objetiva – com a adequação, desse *corpus* a traduzir, aos parâmetros da concepção de poesia do próprio tradutor – já que Augusto apenas traduz poéticas com as quais se identifica. No texto introdutório à segunda edição de *Coisas e anjos de Rilke* (2013), “Novo Rilke novo”, Augusto aborda o surpreendente crescimento desse conjunto de traduções e também os contornos do recorte que realizou:

Eu estava certo de que minha conversa com Rilke já tivesse acabado. Parti para outras aventuras poéticas de interpretação. Mas não posso explicar por que, em fins de 2007, me sobreveio uma recidiva. (...) Me vi, assim, de repente, às voltas com um “novo Rilke novo” que hoje chega a um total de 130 poemas. Só então me dei conta dos problemas do meu “crime” tradutório. Como persisti concentrado na linguagem do Rilke visualista, materialmente influenciado por Cézanne e Rodin – o Rilke dos *Novos poemas*, a própria cronologia dos textos inadmitia um livro independente – antes impunha a inserção dos novos textos no “corpus” de *Coisas e Anjos*.⁷⁶⁹

Nesse excerto lê-se claramente a manutenção do critério que levou a um recorte – ainda que esse recorte tenha se expandido. E é significativo que Augusto aluda a “interpretação”, pois

⁷⁶⁵ MERQUIOR. O lugar de Rilke na poesia do pensamento, p. 40.

⁷⁶⁶ VALÉRY *apud* CAMPOS, A. De Herodias à jovem parca: uma arte de recusas, p. 14. (grifo do autor)

⁷⁶⁷ CAMPOS, A. Introdução, p. 11.

⁷⁶⁸ ÁVILA, M. Traduzir, conduzir, reduzir, p. 296-297.

⁷⁶⁹ CAMPOS, A. Novo Rilke novo, p. 17.

parece haver muito de uma afinidade de leitor, ou intérprete, no crivo que seleciona o Rilke a traduzir. É mencionado o ano de 2007, antes do qual o tradutor teria se afastado das traduções de Rilke (a primeira edição de *Coisas e anjos de Rilke* saiu em 2001) e partido “para outras aventuras poéticas de interpretação”. Dentre essas se inclui, necessariamente, a coletânea *Poesia da Recusa*, publicada em 2006. Rilke não está nessa coletânea, e todas as traduções de sua obra realizadas por Augusto são reunidas na segunda edição de *Coisas e anjos de Rilke* (2013). Mas há um poema, incluído em *Poesia da Recusa*, que, desde *Rilke: poesia-coisa* (1994), integra as reuniões feitas por Augusto e dedicadas a esse poeta: “Leda e o cisne”, de William B. Yeats. Segundo Augusto, ali “traduzido em apêndice para propiciar ao leitor o cotejo das diferentes visões dos dois poetas no registro da complexa experiência imaginativa, ‘divinumanimal’, do conúbio mítico”.⁷⁷⁰ Quanto a Rilke, já abordamos o critério que norteou as seleções feitas por Augusto: o Rilke dos *Novos poemas* (endossado por João Cabral) ou o Rilke da concretude objetiva, se extrapolado os dois volumes dos *Neue Gedichte*. Já a respeito de Yeats, há, na introdução a *Poesia da recusa*, uma expressão sintética que delinea a presença desse poeta na coletânea em questão: “a bandeira da recusa” “nas especulações mais ousadas do Yeats pós-Pound”.⁷⁷¹ Já mencionamos brevemente a influência de Pound sobre Yeats no primeiro capítulo desta tese – item **1.3 The Road Not Taken**. Mas vale a pena recuperar um diagnóstico de Lipking a esse respeito: “O clamor de Pound por uma poesia mais dura, mais fria se tornou parte da própria segunda natureza do poeta mais velho [Yeats]”.⁷⁷² Não seria excessivamente ousado dizer, portanto, que nessa “segunda natureza” se situa o Yeats que interessa mais à “intervenção seletiva” de Augusto.⁷⁷³ No texto “Yeats: a torre e o tempo”, também incluído em *Poesia da recusa*, Augusto pontua que Pound foi o “leitor contra’ [expressão de João Cabral] que induziu o poeta irlandês a fugir das vaguidades e dos sestros simbolistas e rumar para uma linguagem mais objetiva e direta”.⁷⁷⁴ E cita essa afirmação que Yeats teria feito a Herbert Read: “Todas as revisões que fiz foram no sentido de tornar meus poemas menos poéticos”.⁷⁷⁵ Para Augusto, Yeats logrou um grande equilíbrio na “fusão de concreto e abstrato”.⁷⁷⁶ O tradutor menciona o poema “A torre” (“The Tower”) como exemplo disso. É um poema que integra o livro homônimo, publicado por Yeats em 1928. Foi traduzido

⁷⁷⁰ CAMPOS, A. I like Rilke, p. 15.

⁷⁷¹ CAMPOS, A. Poesia da recusa, p. 16.

⁷⁷² LIPKING. *The life of the poet*, p. 53. “Pound’s cry for a harder, colder poetry had become part of the older poet’s own second nature”. (tradução nossa)

⁷⁷³ CAMPOS, A. Poesia da recusa, p. 17.

⁷⁷⁴ CAMPOS, A. Yeats: a torre e o tempo, p. 174.

⁷⁷⁵ YEATS *apud* CAMPOS, A. Yeats: a torre e o tempo, p. 174.

⁷⁷⁶ CAMPOS, A. Yeats: a torre e o tempo, p. 176.

por Augusto e incluído em *Poesia da recusa*. “A torre” exemplifica tanto a “fusão de concreto e abstrato” quanto o impulso antipoético em Yeats. Os versos finais da primeira parte dão a ler essas características:

Devo mandar às favas minha Musa,
Ter Platão ou Plotino por amigo,
Até que fantasia, olho e ouvido
Cedam à mente e virem escalpelo
Da ideia abstrata; ou ser escarnecido
Por uma lata presa ao tornozelo.⁷⁷⁷

It seems that I must bid the Muse go pack,
Choose Plato and Plotinus for a friend
Until imagination, ear and eye,
Can be content with argument and deal
In abstract things; or be derided by
A sort of battered kettle at the heel.

A uma poesia das sensações – que comporta “Musa”, “fantasia” (“imaginação”, no original), o visível (“olho”), o audível (“ouvido”) – é oposta a “ideia abstrata” (ou “coisas abstratas”, no original), dada também pela referência aos filósofos, “Platão ou Plotino”, ironicamente sugeridos como amigos, que substituiriam a “Musa”, para o sujeito poético. A conclusão é ainda mais irônica, pois a permanência na concretude levaria a uma punição pateticamente “material”: o escarnecimento “por uma lata presa ao tornozelo” – cujo barulho anunciaria o escarnecido.

Há também uma estrofe da segunda parte de “A torre” que exemplifica a contraposição entre o poético e o antipoético apontada por Augusto na fase madura de Yeats:

Alguns enlouquecidos com o canto
Ou com os brindes que louvavam tanto,
Ergueram-se da mesa, decididos
A testar a miragem e os sentidos.
Mas um trocou a lua da poesia
Pela luz veraz do dia –
A música mexeu com seu prumo,
No pântano de Cloone se foi, sem rumo.

And certain men, being maddened by those rhymes,
Or else by toasting her a score of times,
Rose from the table and declared it right
To test their fancy by their sight;
But they mistook the brightness of the moon
For the prosaic light of day –
Music had driven their wits astray –

⁷⁷⁷ CAMPOS, A. *Poesia da recusa*, p. 196-197.

And one was drowned in the great bog of Cloone.⁷⁷⁸

A poesia – no poema, o “canto”, a “música” – é equiparada à embriaguez, dos “brindes”, que altera a percepção dos que ali estão reunidos, pois é “com o canto” (literalmente, “por aquelas rimas” – “by those rhymes”) que se tornam “enlouquecidos” (“maddened”). No quinto e sexto versos há uma diferença sutil, porém importante, entre o original e a tradução. O sentido literal desses versos seria: “Mas eles confundiram o brilho da lua / com a prosaica luz do dia”. Augusto antecipa a redução do grupo a “um” – “Mas um trocou” –, que, no original, ocorre apenas no verso final da estrofe. O emprego do verbo “trocar” em lugar do verbo “confundir” (no original, “mistook”) sugere que talvez haja intencionalidade naquela troca. No entanto, a diferença mais relevante se dá no par opositivo que os versos estabelecem. No original são contrapostos “o brilho da lua” (“the brightness of the moon”) e “a prosaica luz do dia” (“the prosaic light of day”). Na tradução, “a lua da poesia” opõe-se à “veraz luz do dia”. Ao inserir a expressão “da poesia”, ausente no original, Augusto salienta o caráter de lugar-comum da imagem da lua como tópico empregado em poemas. Por outro lado, ao substituir “prosaica” por “veraz”, este polo da contraposição também é exacerbado, pois enfatiza-se o teor de lucidez da “luz do dia”. Desse modo, a tradução de Augusto logra, com grande habilidade, dois efeitos notáveis: primeiramente, salienta o impulso antipoético que o tradutor apontou em Yeats ao citar o propósito desse autor de tornar seus poemas “menos poéticos”;⁷⁷⁹ além disso, ao exacerbar os dois lados – e não apenas um deles – da contraposição entre “brilho da lua” (“brightness of the moon”) e “prosaica luz do dia” (“prosaic light of day”), a tradução mantém o equilíbrio que Augusto identificou em Yeats: “Yeats, no entanto, parece ter combinado com maior equilíbrio as duas vertentes [do concreto e do abstrato]”.⁷⁸⁰

O poema em questão, “A torre”, é um dos “poemas do ‘último Yeats’, com os quais reciclaria toda a sua obra – o Yeats pós-Pound”.⁷⁸¹ É esse o Yeats que Augusto vê como um poeta “da recusa”. E é também esse o Yeats a que Augusto atribui um “nível de excelência raramente alcançado pelos poetas de sua geração” e que o posiciona “ao lado de Rilke, Blok e Valéry”.⁷⁸² Trataremos com mais vagar do tema da “recusa”, e da coletânea *Poesia da recusa*, no item seguinte e tornaremos a Rilke no item final deste capítulo. Mas vejamos por ora o par

⁷⁷⁸ CAMPOS, A. *Poesia da recusa*, p. 200-201.

⁷⁷⁹ YEATS *apud* CAMPOS, A. Yeats: a torre e o tempo, p. 174.

⁷⁸⁰ CAMPOS, A. Yeats: a torre e o tempo, p. 176.

⁷⁸¹ CAMPOS, A. Yeats: a torre e o tempo, p. 175.

⁷⁸² CAMPOS, A. Yeats: a torre e o tempo, p. 176.

proposto por Augusto: das visões dos dois poetas acerca do “conúbio mítico” entre Leda e Zeus encarnado no cisne. Primeiramente na versão de Rilke, “Leda”:

Quando o deus revestiu sua figura,
surpreendeu-se de achar tanta beleza
no cisne e se deixou perder na alvura.
Mas logo se aprestou à sua empresa,
antes ainda que da sua presa
provasse as sensações. A que se abria
compreendeu quem no cisne se encobria.
Soube que demandava com presteza
algo que a resistência de sua mente
não pôde mais deter com arma alguma.
O deus, vencendo a mão desfalecente,
cingiu a amada num coleio-abraço,
sentiu o próprio corpo, pluma a pluma,
e só então foi cisne em seu regaço.⁷⁸³

E na elaboração de Yeats, “Leda e o cisne”:

Um baque súbito. A asa enorme ainda se abate
Sobre a moça que treme. Em suas coxas o peso
Da palma escura acariciante. O bico preso
À nuca, contra o peito o peito se debate.

Como podem os pobres dedos sem vigor
Negar à glória e à pluma as coxas que se vão
Abrindo e como, entregue a tão branco furor,
Não sentir o pulsar do estranho coração?

Um frêmito nos rins haverá de engendrar
Os muros em ruína, a torre, o teto a arder
E Agamêmnon, morrendo.

Ela, tão sem defesa,

Violentada pelo bruto sangue do ar,
Se impregnaria de tal força e tal saber
Antes que o bico inerte abandonasse a presa?⁷⁸⁴

⁷⁸³ CAMPOS, A. *Rilke: poesia-coisa*, p. 56-57. “Als ihn der Gott in seiner Not betrat, / erschrak er fast, den Schwan so schön zu finden; / er ließ sich ganz verwirrt in ihm verschwinden. / Schon aber trug ihn sein Betrug zur Tat, / bevor er noch des unerprobten Seins / Gefühle prüfte. Und die Aufgetane / erkannte schon den Kommenden im Schwane / und wußte schon: er bat um Eins, / das sie, verwirrt in ihrem Widerstand, / nicht mehr verbergen konnte. Er kam nieder / und halsend durch die immer schwächre Hand / ließ sich der Gott in die Geliebte los. / Dann erst empfand er glücklich sein Gefieder / und wurde wirklich Schwan in ihrem Schoß”.

⁷⁸⁴ CAMPOS, A. *Rilke: poesia-coisa*, p. 80-81. Segue também a referência desse poema em *Poesia da recusa*: CAMPOS, A. *Poesia da recusa*, p. 184-185. Há uma única diferença entre as duas traduções, localizada na primeira parte do primeiro verso. Nos apêndices às reuniões de poemas de Rilke, a tradução do poema de Yeats começa com “Um baque súbito”. Em *Poesia da recusa* consta “Um baque surdo”. “A sudden blow: the great wings beating still / Above the staggering girl, her thighs caressed / By the dark webs, her nape caught in his bill, / He holds her helpless breast upon his breast. / How can those terrified vague fingers push / The feathered glory from her loosening thighs? / And how can body, laid in that white rush, / But feel the strange heart beating where it lies? / A shudder in the loins engenders there / The broken wall, the burning roof and tower / And Agamemnon

O poema de Rilke integra o segundo volume de *Novos poemas* e condiz com as características da chamada poesia-coisa. Reitera-se o procedimento, apontado por Augusto, de dizer a subjetividade, no poema, por um “ele” (*er*), e não por um eu (*ich*). Tem grande peso, nesse caso, o pronome “ela”, que se refere a Leda; mas apesar de “Leda” ser o título do poema, são as referências em terceira pessoa a Zeus, designado por “o deus”, que prevalecem e dão a essa subjetividade um estatuto central no poema. Em “Leda e o cisne”, de Yeats, a figura de Zeus não é dita explicitamente, mas apenas indiciada pelos termos “glória” (sexto verso), “tal força e tal saber” (penúltimo verso); e também pelo teor da terceira estrofe, de que logo trataremos. Na cena construída por Rilke, a “absorção da transcendência no imanente”⁷⁸⁵ se dá, inicialmente, pela absorção do “deus” no corpo do cisne. Embora a primeira estrofe já enuncie que “o deus revestiu” a figura do cisne, “surpreendeu-se” com sua beleza e “se deixou perder na alvura”, é somente no terceto final que a “absorção” de fato ocorre. Augusto ameniza a descrição da cópula, traduzindo por “cingiu a amada num coleio-abraço”⁷⁸⁶ o verso que literalmente diz “deixou-se o deus ir para dentro da amada” (“ließ sich der Gott in die Geliebte los”). E é esse ato, da penetração em si, que faz aflorar “uma dramaticidade imanente, insuspeitada”,⁷⁸⁷ detectada por Augusto na poesia-coisa de Rilke e aqui dada pelo último verso: “e só então foi cisne em seu regaço” – literalmente, no original: “e tornou-se realmente cisne em seu regaço” (“und wurde wirklich Schwan in ihrem Schoß”). No poema de Yeats, como dissemos, Zeus, a divindade, é dita “de viés” – para recuperar a expressão de João Cabral sobre o Rilke que ele aprovava. Aqui, a absorção do deus não ocorre em relação ao cisne que ele encarna, mas é apenas cogitada em relação a Leda: “Se impregnaria de tal força e saber / Antes que o bico inerte abandonasse a presa?”. No poema de Rilke, Leda “compreendeu quem no cisne se encobria”. Em Yeats, o verso de disposição atípica, entre os tercetos, salienta que ela é “tão sem defesa” diante do vislumbre, que experimenta, de um futuro que se desdobrará daquela cópula: “Um frêmito nos rins haverá de engendrar / Os muros em ruína, a torre, o teto a arder / E Agamêmnon, morrendo”. Desse “conúbio mítico” (Augusto) nascerão Pólux e Helena, pivô da Guerra de Troia, na qual lutou Agamêmnon, que morre no regresso para a Grécia. Apesar da temática mitológica, esse poema faz parte de uma fase em que Yeats já está, por assim dizer, rejuvenescido pela proximidade com Pound. “O salto para o século XX (...)

dead. / Being so caught up, / So mastered by the brute blood of the air, / Did she put on his knowledge with his power / Before the indifferent beak could let her drop?”.

⁷⁸⁵ BRECHT, F. J. *apud* MERQUIOR. O lugar de Rilke na poesia do pensamento, p. 45.

⁷⁸⁶ Augusto traz para esse verso o sentido de um termo que está no verso antecedente (último do primeiro terceto): “halsend” (“que abraça”).

⁷⁸⁷ CAMPOS, A. I like Rilke, p. 13.

Yeats o daria pelas mãos de Pound”, escreve Augusto.⁷⁸⁸ E de fato no poema se lê a concretude do encontro físico entre Leda e o “branco furor” de Zeus incorporado no cisne. Esse poema, contudo, pertence também a uma fase em que adquiriu relevância, para Yeats, o tema “da velhice e o da decadência, na morosa expectativa da morte”.⁷⁸⁹ Augusto destaca o livro *A torre* como portador dessa temática. “Leda e o cisne” pertence a esse livro. E o tema em apreço permeia o poema que dá título ao livro, “A torre”, do qual já citamos outros excertos para abordar outras questões. A estrofe de abertura introduz o assunto apontado por Augusto, que desponta também em outros trechos do poema:

O que farei com esta absurdidade,
Esta caricatura, coração?
Decrepitude atada à minha idade
Como à cauda de um cão?
(...)

Os velhos – ricos, pobres, homens ou mulheres –,
Que andaram por aqui, passaram esta porta,
Em público ou privado, acaso deblateram
Como eu contra a velhice, agora?
(...)

É tempo do meu testamento.
Eu lego aos que ficam de pé
(...)⁷⁹⁰

Ao tratar do final da “vida de poeta” de Rilke, Lipking cita, dentre outros, Yeats. Alude a poetas que começam “com uma imagem de grandiosidade” e

gradualmente aprendem que o destino não tem outra face exceto a mais óbvia, ou que o fogo purificador é a vida em si mesma. A vida de poeta, vista nesses termos, consiste em um progressivo desvelar ou gradual desnudamento de ilusões.⁷⁹¹

“Se a vida é o fogo purificador” (“the refining fire”), Lipking aponta que muitos “poetas menores frequentemente estiveram em perigo de reduzir sua obra a cinzas”.⁷⁹² Não foi, certamente, o caso de Rilke. Nem de Yeats e de outros poetas da recusa.

⁷⁸⁸ CAMPOS, A. Yeats: a torre e tempo, p. 175.

⁷⁸⁹ CAMPOS, A. Yeats: a torre e tempo, p. 177.

⁷⁹⁰ CAMPOS, A. *Poesia da recusa*, p. 197-207. “What shall I do whit this absurdity – / O heart, O troubled heart –this caricature, / Decrepit age that has been tied to me / As to a dog’s tail? (...) Did all old men and women, rich and poor, / Who trod upon these rocks or passed this door, / Wheter in public or in secret rage / As I do now against old age? (...) It is time that I wrote my will; I choose upstanding men”.

⁷⁹¹ LIPKING. *The life of the poet*, p. 188. “gradually learn that destiny has no face except their own writ large, or that the refining fire is life itself. The life of the poet, seen in these terms, consists of a progressive unveling or gradual stripping-away of illusions”. (tradução nossa)

⁷⁹² LIPKING. *The life of the poet*, p. 188. “If life is the refining fire”; “lesser poets have often been in danger of reducing their work to ashes”. (tradução nossa)

3.2 A tese do não

Doce tranquilidade
do não-fazer; paz,
equilíbrio perfeito
do apetite de menos

João Cabral de Melo Neto,
“A Paul Valéry”

Em artigo publicado recentemente na revista *Bric a Brac* (número especial, jun.2022), “22 e *Noigandres*”, Augusto trata da relação dos poetas concretos com alguns dos grandes nomes do Modernismo de 22, em especial Oswald e Mário de Andrade. Busca sobretudo desfazer equívocos em relação a este último. Se houve um “papel decisivo da Poesia Concreta na redenção de Oswald”, Augusto também afirma: “Não desestimamos Mário de Andrade nem o ignoramos”.⁷⁹³ O artigo principia por afirmar uma similitude contextual entre 22 e a Poesia Concreta:

Como o Movimento de 22, a poesia concreta tinha de nascer em São Paulo. Nos anos 50, aqui se concentraram os museus de arte moderna, a cinemateca, as bienais, as importadoras de livros e discos estrangeiros. O Rio, maior rival, sempre encantador, não era tão avançado e multi-informativo e era mais sentimental e francês (leia-se surrealizante). Bastava falar em “matemática” e o mundo desabava.⁷⁹⁴

O excerto alude a várias polêmicas que não pertencem – pelo menos não diretamente – ao escopo deste trabalho: a rivalidade entre São Paulo e Rio e a reação especialmente direcionada ao artigo “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, publicado por Haroldo de Campos em 1957.⁷⁹⁵ Mas interessa-nos aproveitar uma oposição que fica, nesse excerto de Augusto, apenas implícita ou dita “de viés” (João Cabral): a suposta oposição entre poesia e matemática. A matemática não estritamente como princípio composicional, mas também como tema, mote, objeto da poesia. Ao mencionar um dado contexto e dizer que nele a menção à matemática fazia o mundo desabar, Augusto deixa subentendido que, em tal contexto, há uma relação de intensa oposição entre poesia e matemática. Ao tratar do que chama de “poesia da recusa”, em um ensaio sobre Mallarmé,

⁷⁹³ CAMPOS, A. 22 e *Noigandres*, p. 33 e p. 31.

⁷⁹⁴ CAMPOS, A. 22 e *Noigandres*, p. 31.

⁷⁹⁵ Esse artigo está incluído no volume *Teoria da poesia concreta*: CAMPOS, Haroldo de. Da fenomenologia da composição à matemática da composição. In: CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*: textos críticos e manifestos 1950-1960. 4. ed. Cotia: Ateliê, 2006. p. 133-136.

Augusto identifica, nesse poeta, “a recusa a acolher os códigos vigentes da ordem poética”.⁷⁹⁶ São exatamente esses “códigos vigentes” que incidem em determinados contextos para vetar a aproximação entre poesia e determinados assuntos, fatos e objetos – como seria o caso da matemática, por exemplo. De modo inverso, a “poesia da recusa” rechaçaria precisamente o fazer poético acomodado àqueles “códigos vigentes”, pois desse fazer resulta uma poesia da obviedade ou, em outros termos, uma poesia obviamente poética. E, como afirma o verso de Décio Pignatari: “Na poesia interessa o que não é poesia”.⁷⁹⁷ Poderia soar paradoxal que poetas empreguem esforços no sentido de evitar a poeticidade. Mas é essa exatamente a meta de certos poetas, o que implica em um processo que João Cabral dá a ver com extrema clareza na parte final de “Alguns toureiros”. O poema descreve a técnica de “Manuel Rodriguez, / *Manolete*, o mais deserto, / o toureiro mais agudo”,

(...)
 o que à tragédia deu número,
 à vertigem, geometria,
 decimais à emoção
 e ao susto, peso e medida,

 sim, eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais asceta,
 não só cultivar sua flor
 mas demonstrar aos poetas:

 como domar a explosão
 com mão serena e contida,
 sem deixar que se derrame
 a flor que traz escondida,

 e como, então, trabalhá-la
 com mão certa, pouca e extrema:
 sem perfumar sua flor,
 sem poetizar seu poema.⁷⁹⁸

Lê-se no poema a matemática: “número”, “geometria”, “decimais”, “peso e medida”. Mas é relevante observar que se lê também a “flor”, uma imagem que poderia indiciar o obviamente poético, mas essa flor é “escondida”, e o critério defendido no poema é o de contenção para que essa flor não “se derrame”. O ponto crucial, portanto, não é a presença ou a ausência de lugares-comuns da poesia. O crivo mais rigoroso é qualitativo, isto é, incide sobre o modo como qualquer temática, seja recorrente em poesia ou não, é disposto no poema. Isso pode ser lido em um poema de Marianne Moore traduzido por Augusto, intitulado “Poesia” (“Poetry”):

⁷⁹⁶ CAMPOS, A. A implosão poética de Mallarmé, p. 35.

⁷⁹⁷ PIGNATARI. *Poetc*, p. 206.

⁷⁹⁸ MELO NETO. *Paisagem com figuras*, p. 158-159. (grifos do autor)

Eu também a abomino: há coisas mais importantes do que todo esse desatino.
 Lendo-a, todavia, com total desdém, é possível que se presuma
 ali, afinal, um lugar para o genuíno.
 Olhos dilatados, frio
 nas mãos, arrepio,
 nos cabelos, essas coisas não são importantes porque uma
 interpretação altissonante as pode moldar, mas porque são
 úteis. (...)

O poema então elenca uma série de coisas prosaicas, antipoéticas: de “um cavalo com pulgas” ao “fã de beise- / bol, o estatístico” e aos “documentos comerciais e os / livros escolares”. E conclui:

(...), todos esses fenômenos são importantes. Com uma distinção,
 porém; quando enaltecidos por semipoetas, o resultado não é poesia,

(...). Nesse ínterim, se você demandar, por uma via,
 a matéria bruta da poesia em
 toda a sua bruteza e,
 por outra via, o que é
 genuíno, então você se interessa por poesia.⁷⁹⁹

Mesmo “o genuíno” das coisas “úteis” merece interesse pela via do “total desdém”, isto é, aquele interesse que não confere a esses “fenômenos” que “são importantes” uma “interpretação altissonante”, um enaltecimento de “semipoetas”. É preciso que “a matéria bruta da poesia” seja demandada “em / toda a sua bruteza”. Aludindo também a esse poema, Marianne Moore disse em uma conferência:

Alguém me perguntou se eu iria dizer algo sobre por que eu não gosto [o termo é “dislike”, como no poema] de poesia. Eu digo de todo coração: eu a temo e receio, e nós somos alienados dela por muito do que passa por virtuosidade – que é afetação ou exibicionismo – e então o talento vem em nosso socorro, e nós nos esquecemos sobre o que pensamos e automaticamente nós estamos desamparadamente interessados.⁸⁰⁰

⁷⁹⁹ MOORE. *10 poems*, p. 16-17. “I too, dislike it: there are things that are important beyond all this fiddle. / Reading it, however, with a perfect contempt for it, one discovers in / it after all, a place for the genuine. / Hands that can grasp, eyes / that can dilate, hair that can rise / if it must, these things are important not because a / high-sounding interpretation can be put upon them but because they are / useful. (...) a wild horse taking a roll (...) the base- / ball fan, the statistician- / (...) ‘business documents and / school-books’; all these phenomena are important. One must make a distinction / however: when dragged into prominence by half poets, the result is not poetry (...). In the meantime, if you demand on the one hand, / the raw material of poetry in / all its rawness and / that which is on the other hand / genuine, you are interested in poetry”.

⁸⁰⁰ MOORE. *Impact, moral and technical; Independence versus exhibitionism; and concerning contagion*, p. 436. “Somebody asked me if I was going to say something about why I dislike poetry. I say it with all my heart: I fear and dread it, and we are estranged from it by much that passes for virtuosity – that is affectation or exhibitionism – and then talent comes to the rescue, and we forget about what we think and automatically we are helplessly interested”. (tradução nossa)

Essa mesma conferência é concluída com a seguinte frase: “Minhas observações não devem se tornar regras, mas eu devo resumi-las dizendo que eu acredito que a felicidade verbal é fruto do ardor, da diligência e da recusa a ser falsa”.⁸⁰¹ Os dois breves excertos conseguem, a um só tempo, comentar o poema acima e definir uma face importante da atividade crítica segundo a autora. E talvez do próprio fazer poético de Marianne Moore. A primeira seção do poema “O sim contra o sim”, de João Cabral, é dedicada a essa poeta:

Marianne Moore, em vez de lápis,
emprega quando escreve
instrumento cortante:
bisturi, simples canivete.
Ela aprendeu que o lado claro
das coisas é o anverso
e por isso as disseca:
para ler textos mais corretos.
Com mão direita ela as penetra,
com lápis bisturi,
e com eles compõe,
de volta, o verso cicatriz.
E porque é limpa a cicatriz,
econômica, reta,
mais que o cirurgião
se admira a lâmina que opera.⁸⁰²

Interessa a essa poética o “lado claro / das coisas”, as coisas dissecadas. E é importante observar que a matéria empregada para compor “o verso cicatriz” é a mesma com que se depara a poeta – sujeito poético no poema de Cabral –, ao concentrar-se no “lado claro / das coisas”. Com uma diferença: para integrarem o poema, essas coisas são dissecadas – provavelmente com o empenho “do ardor, da diligência e da recusa a ser falsa” (Moore) – até que chegue aos “textos mais corretos”, que vão para o poema como aquele “verso cicatriz”. “Bem, escrever é difícil – pelo menos o é para mim”,⁸⁰³ conclui Marianne Moore. Seguramente a dificuldade do ofício de escrever é exacerbada quando conjugada a critérios rigorosos. Marianne Moore relata:

Quando alguém perguntou a Bernard Shaw como ele iria passar o seu aniversário, ele disse, “Eu vou me levantar, me vestir, me alimentar, me despir e vou para a cama”. Eu penso que aquela palavra “alimentar” é um pouco enfática demais.⁸⁰⁴

⁸⁰¹ MOORE. Impact, moral and technical; Independence versus exhibitionism; and concerning contagion, p. 436-437. “My observations cannot be regularized, but I might summarize them by saying that I believe verbal felicity is the fruit of ardor, of diligence, and of refusing to be false”. (tradução nossa)

⁸⁰² MELO NETO. *Serial*, p. 305.

⁸⁰³ MOORE. Impact, moral and technical; Independence versus exhibitionism; and concerning contagion, p. 436-437. “Well, writing is difficult – at least it is for me”. (tradução nossa)

⁸⁰⁴ MOORE. Impact, moral and technical; Independence versus exhibitionsim; and concernig contagion, p. 436. “When someone asked Bernard Shaw how he would spend his birthday, he said, ‘I shall rise, dress, feed, undress and go to bed’. I think that word feed is a little overemphatic”. (tradução nossa)

E aí se vê o “instrumento cortante” (João Cabral) de Marianne Moore. O “rigor obstinado” resulta no que Augusto designa – citando Paul Valéry – como “uma arte de recusas”.⁸⁰⁵ O ensaio que ora citamos, “A implosão poética de Mallarmé”, faz parte do livro *Poesia da recusa* (2006). Trata-se de uma coletânea de traduções que inclui textos de treze poetas: Quirinus Kuhlmann, Stéphane Mallarmé, Aleksandr Blok, Anna Akhmátova, Boris Pasternak, Óssip Madelstam, Sierguêi Iessiênin, Marina Tzvietáieva, William Butler Yeats, Gertrude Stein, Wallace Stevens, Hart Crane e Dylan Thomas. É uma reunião intimamente ligada a *Linguaviagem* (1987) – que abordamos no item **2.1 Família de naufragos**. Algumas das traduções compiladas em *Linguaviagem* são incluídas também em *Poesia da recusa*. Desde aquela reunião de 1987 Augusto dá ênfase à noção de uma poesia da recusa, denominação que adviria sobretudo de Paul Valéry, especificamente da “Carta sobre Mallarmé”. Como relata Augusto, Valéry desenvolve essa questão visando a rechaçar a pecha de esterilidade que se procurava, então, fazer recair sobre o poeta Mallarmé: “O trabalho severo, em literatura, se manifesta e se opera por *recusas*. Pode-se dizer que ele é medido pelo número de recusas. (...) O rigor das recusas, a quantidade das soluções que são rejeitadas, as possibilidades que o escritor se proíbe (...)”. Nesse sentido, autores como Mallarmé seriam heróis da “resistência ao fácil”.⁸⁰⁶ Na introdução a *Poesia da recusa* Augusto explica tratar-se de um crivo que conjuga duas naturezas de recusa: a ética e a estética. E esclarece quanto ao *corpus* da coletânea:

Os textos escolhidos manifestam, implícita ou explicitamente, formas de desacordo com a sociedade ou com a vida, capazes – eu suponho – de despertar esse ímpeto revolucionário nos leitores e fazer com que as suas vivências se enriqueçam com a sofrida experiência da recusa poética.⁸⁰⁷

Especificamente quanto a Mallarmé, seria correto afirmar que esse poeta empregou o crivo da recusa tanto na esfera estética quanto na seara ética, postando-se em “desacordo com a sociedade” e “com a vida”. O próprio Mallarmé afirmou, em uma carta: “eu não criei minha obra a não ser por *eliminação*”.⁸⁰⁸ Num texto intitulado “Mallarmé: o poeta em greve”, Augusto destaca que “[a] recusa do poeta em prostituir o seu trabalho e em aceitar passivamente a linguagem ‘contratual’, imposta, tem uma significação ética que escapa quase sempre, aos críticos sociologizantes”.⁸⁰⁹ Essa postura ética de Mallarmé não escapou, por exemplo, a Michel

⁸⁰⁵ VALÉRY *apud* CAMPOS, A. A implosão poética de Mallarmé, p. 37.

⁸⁰⁶ VALÉRY *apud* CAMPOS, A. De Herodias à jovem parca: uma arte de recusas, p. 14. (grifo do autor)

⁸⁰⁷ CAMPOS, A. Poesia da recusa, p. 15.

⁸⁰⁸ MALLARMÉ. À Eugène Lefébure, p. 717. (grifo do autor). “je n’ai créé mon Œuvre que par *élimination*”. (tradução nossa)

⁸⁰⁹ CAMPOS, A. Mallarmé: o poeta em greve, p. 27. Esse ensaio está incluído no livro *Mallarmé*, de 1974 (Perspectiva), publicação conjunta de Augusto, Haroldo e Décio, que reúnem no volume traduções e textos críticos sobre o poeta francês.

Leiris. Em “Mallarmé, professor de moralidade”, artigo publicado em 1943, Leiris contradiz a reprovação do “poeta por ter sido muito ‘puro’ e por não ter feito quaisquer concessões, ao longo de sua vida, ao anseio por sucesso ou à necessidade de dinheiro”.⁸¹⁰ Nesse sentido, salienta a integridade de Mallarmé, que tão somente dedicou-se à empresa de criar “para si mesmo uma linguagem perfeitamente adequada ao seu objeto”. E conclui:

Nestes tempos em que, pelas demandas de uma propaganda com a qual todo mundo é familiar, tantos homens – não contentes em viver de joelhos – fazem passar por verdade divina as mais enganosas palavras, nós só podemos nos beneficiar da lição do professor Mallarmé.⁸¹¹

O termo “professor”, empregado por Leiris, nos recorda inevitavelmente o conceito de *paideuma*. Ainda que não fosse um poeta da predileção de Pound, Mallarmé foi um nome fundamental para os poetas concretos desde o princípio do grupo *Noigandres*. O *paideuma* inicial do grupo, recordemos, era composto por Pound, Joyce, Cummings e Mallarmé. No *corpus* tradutório de Augusto, Mallarmé aparece em destaque desde 1970, com *Mallarmagem*, publicado pela Noa Noa. Esse livro teve um segundo volume, *Mallarmagem 2*, publicado também pela Noa Noa, em 1998. Mas em 1974, saiu também, pela Perspectiva, o título *Mallarmé*, que compila traduções e textos críticos de Augusto, Haroldo e Décio. E em *Poesia da recusa*, de 2006, Augusto inclui traduções de doze poemas de Mallarmé. São poemas de árdua decifração, mas não é difícil identificar neles a temática da resistência ao fácil e da “esterilidade”. Em “Cansado do ócio amargo...” (“Las de l’amer repos...”), lemos a meio da primeira estrofe:

No território avaro e hostil da minha mente,
Coveiro impiedoso da esterilidade,
– Que dizer a esta Aurora, ó Sonho, infinidade
De rosas, se, temor de suas rosas frias,
O vasto cemitério une as valas vazias? –⁸¹²

Nesses versos é possível perceber a associação entre recusa e esterilidade. Mas Augusto lembra que Valéry ressaltou: a esterilidade em Mallarmé “não é não produção: mas não-aceitação”.⁸¹³ O poema é construído a partir da oposição, ou “não-aceitação”, aos “códigos

⁸¹⁰ LEIRIS. Mallarmé, teacher of morality, p 63. “poet for having been too ‘pure’ and for not having made any concessions, throughout his life, to the desire for success or the need for money”. (tradução nossa)

⁸¹¹ LEIRIS. Mallarmé, teacher of morality, p 64. “for himself a language perfectly suited to his object”; “In these times when, for the requirements of a propaganda everyone is familiar with, so many men – not content to live on their knees – pass off as gospel truth the most deceptive words, we can only profit from the lesson of the teacher Mallarmé”. (tradução nossa)

⁸¹² CAMPOS, A. *Poesia da recusa*, p. 44-45. “Dans le terrain avare et froid de ma cervelle, / Fossoyeur sans pitié pour la stérilité, / – Que dire à cette Aurore, ô Réves, visité / Par le roses, quand, peur de ses roses livides, / Le vaste cimetièrre unira les trous vides? –”.

⁸¹³ VALÉRY *apud* CAMPOS, A. A implosão poética de Mallarmé, p. 37.

vigentes da ordem poética”.⁸¹⁴ Nos versos transcritos, à “Aurora”, ao “Sonho”, à ‘infinidade de rosas’ é contraposto o “vasto cemitério” que “une valas vazias”. O princípio da estrofe seguinte torna bastante explícita a discordância do sujeito poético com os tais “códigos vigentes” e com uma previsível reação à sua arte da recusa:

Quero deixar a Arte voraz deste país
Cruel, e sem ouvir as críticas senis
Dos meus amigos, do passado, da poesia,
Da lâmpada que sabe da minha agonia,
(...)⁸¹⁵

É significativo que Augusto tenha traduzido o final do terceiro verso como “da poesia”. O original, “le génie”, seria literalmente “o gênio”. O sentido literal remete ao ideal da poesia romântica, mas a opção de Augusto dá uma amplitude que pode abarcar desde a noção do obviamente poético – de que tratamos há pouco, com apoio em Marianne Moore e João Cabral – até a crença na poesia via inspiração. O fazer poético inspirado, aliás, é nitidamente contestado no verso seguinte: “Da lâmpada que sabe da minha agonia”. Esse verso, por si só, fornece a imagem do poeta que passa a noite – daí a necessidade da “lâmpada” – não escrevendo por inspiração, mas na luta – em “agonia” – para construir uma poesia que resista ao fácil. É impossível não recordar os versos de Carlos Drummond de Andrade: “Lutar com palavras / é a luta mais vã”.⁸¹⁶ Mas também no poema “O rei menos o reino” o labor do poeta é indiciado como luta. Neste caso pela palavra “arena”: “Me situo lavrando este deserto / De areia areia arena céu e areia”.⁸¹⁷ O próprio ato de lavrar um deserto denota a noção de esterilidade e também de recusa das imagens poeticamente férteis ou óbvias. Quanto a esse aspecto, vale ler o poema “Primavera” (“Renouveau”), que abre a seção dedicada a Mallarmé em *Poesia da recusa*:

A primavera enferma expulsou sem clemência
O inverno lúcido, estação da arte serena,
E no meu ser, que ao sangue obscuro se condena,
Num longo bocejar se espreguiça a impotência.

Crepúsculos sem cor amornam-me a cabeça,
Velha tumba que cinge um círculo de ferro,
E, amargo, atrás de um sonho vago e belo eu erro
Pelos trigais, onde se exhibe a seiva espessa.

Exausto, eu tombo enfim entre árvores e olores,
E, cavando uma fossa para o sonho, a boca

⁸¹⁴ CAMPOS, A. A implosão poética de Mallarmé, p. 35.

⁸¹⁵ CAMPOS, A. *Poesia da recusa*, p. 44-45. “Je veux délaissier l’Art vorace d’un pays / Cruel, et, souriant aux reproches vieilliss / Que me font mès amis, le passé, le génie, / Et ma lampe qui sait pourtant mon agonie (...)”.

⁸¹⁶ ANDRADE. *José*, p. 185.

⁸¹⁷ CAMPOS, A. *O rei menos o reino*, p. 13. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 9.

Mordendo a terra quente onde germinam flores,
 Espero que o meu tédio, aos poucos, vá-se embora...
 – Porém, do alto, o Azul ri sobre a revoada louca
 Dos pássaros em flor que gorjeiam à aurora.⁸¹⁸

A subjetividade poética é central nesse poema: pelas reiteradas menções a um “eu” e pelos verbos e pronomes que remetem a esse “eu”. Apesar disso, a estrutura ou moldura temática do que ocorre a esse sujeito não é centrada nele mesmo, mas é construída com a oposição entre o fértil ou fácil ao estéril ou difícil. Há uma rejeição da “primavera” que, a apesar de ser a estação em que os trigais exibem “a seiva espessa” e em que “germinam as flores”, é dita “enferma”. O sujeito poético prefere o “inverno”, “estação da arte serena”, qualificado como “lúcido”. Os dois tercetos situam o sujeito, que está “Exausto”, em um *locus amoenus* bastante atípico: há “árvores e olores”, “flores” e “pássaros”, mas ele (o sujeito) tomba exausto, e cava uma fossa “para o sonho”, morde “a terra quente”. Em contraste com o Azul,⁸¹⁹ que “ri”, o sujeito anseia ver-se livre do tédio: “Espero que o meu tédio, aos poucos, vá-se embora...”.

Tal como nesse poema de Mallarmé, em grande parte da poesia de Wallace Stevens, nome também presente em *Poesia da recusa*, é possível apontar a centralidade de um “eu”. Mas Augusto destaca que não se pode confundir “com a dos poetas do romantismo a linguagem de Stevens, nem a poesia do ‘eu’ subjetivo (íntimista e confessional) com a consciência subjetiva (impessoal e abstrata), por mais que se comuniquem esses universos interiores”.⁸²⁰ Há, dentre os poemas de Stevens incluídos em *Poesia da recusa*, um que exemplifica bem essa “consciência subjetiva”, porém “impessoal e abstrata” – “Tatuagem” (“Tatoo”):

A luz é como aranha.
 Oscila sobre a água.
 Oscila sobre os ângulos da neve.
 Oscila sob tuas pálpebras
 E estende aí as teias –
 As duas teias.

As teias de teus olhos
 Estão costuradas

⁸¹⁸ CAMPOS, A. *Poesia da recusa*, p. 42-43. “Le printemps maladif a chassé tristement / L’hiver, saison de l’art serein, l’hiver lucide, / Et dans mon être à qui le sang morne préside / L’impuissance s’étire en un long bâillement. / Des crépuscules blancs tiédissent sous mon crâne / Qu’un cercle de fer serre ainsi qu’un vieux tombeau / Et, triste, j’erre après un rêve vague et beau, / Par les champs où la sève immense se pavane / Puis je tombe énérvé de parfums d’arbres, las, / Et creusant de ma face une fosse à mon rêve, / Mordant la terre chaude où poussent les lilas, / J’attends, en m’abimant que mon ennui s’élève.. / – Cependant l’Azur rit sur la haie et l’éveil / De tant d’oiseaux en fleur gazouillant au soleil”.

⁸¹⁹ O “Azul”, geralmente metáfora para o céu, é um tema caro a Mallarmé. Ver CAMPOS, A. *A implosão poética de Mallarmé*, p. 35.

⁸²⁰ CAMPOS, A. *Wallace Stevens: a era e a idade*, p. 254.

À carne e aos ossos teus
Como à grama ou às vigas.

Há filamentos de teus olhos
À tona da água
E nos ângulos da neve.⁸²¹

Fica implícita, nesse poema, uma subjetividade que, abstraída do enunciado, posiciona-se na enunciação, de onde, com intensa assertividade, dirige-se a um “tu” – ou a um “você”, dado no original por “you”. As afirmações, categóricas e diretas, rarefazem a fronteira entre objetos e essa subjetividade em segunda pessoa. Ocorre aqui o que Michael Hamburger denomina “caráter de intercâmbio de sujeito e objeto em grande parte da poesia moderna”⁸²² e que, no item antecedente, julgamos identificar na poesia de Rilke. Tanto os elementos do mundo objetivo são projetados nessa subjetividade – um “tu”, um “você” –, quanto essa subjetividade impregna os objetos. O poema une, ou intercambia, essas instâncias concretas – objetos e subjetividade – por meio de abstrações: “as teias” da “luz” que é “como aranha”; “As teias” dos “olhos” daquele “tu”, que vão “à grama ou às vigas” e “À tona da água / E nos ângulos da neve”. Daí Augusto apontar em Stevens a “precisão do impreciso”, e ver nesse poeta uma propensão “para o território das abstrações mallarmeanas”.⁸²³ A “precisão do impreciso” em Stevens evidentemente não descarta a natureza “lírico-meditativa” desse poeta. Augusto, no entanto, faz uma importante ressalva:

Outra coisa é considerar que nenhum objetivismo estético elimina a inquietação subjetiva do ser humano e que não se pode, a não ser para efeito de atuação estética episódica e pragmática, proscriver como coisa do passado o reservatório emocional e a atividade simbólica do ser humano.⁸²⁴

Essa ressalva é feita por Augusto no âmbito de uma discussão sobre Stevens. Especificamente quanto à apropriação, bastante equivocada, do lirismo desse poeta por parte de uma vertente crítica mais conservadora, da qual Augusto menciona Harold Bloom. Contudo, a reflexão contida nesse excerto tem potencial para explicitar algo do crivo empregado por Augusto, isto é: a ressalva feita esclarece que os critérios do tradutor, e do poeta-crítico, não excluem necessariamente “a inquietação subjetiva” ou “o reservatório emocional” “do ser humano”. E esclarece ainda que eventual exclusão nesse sentido se daria de modo episódico e

⁸²¹ CAMPOS, A. *Poesia da recusa*, p. 274-275. “The light is like a spider. / It crawls over the water. / It crawls over the edges of the snow. / It crawls under your eyelids / And spreads its webs there – / Its two webs. / The webs of your eyes / Are fastened / To the flesh and bones of you / As to rafters or grass. / There are filaments of your eyes / On the surface of the water / And in the edges of the snow”.

⁸²² HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 47. “peculiar interchangeability of subject and object in so much modern poetry”. HAMBURGER. *The Truth of Poetry*, p. 30.

⁸²³ CAMPOS, A. Wallace Stevens: a era e a idade, p. 256 e p. 255.

⁸²⁴ CAMPOS, A. Wallace Stevens: a era e a idade, p. 254.

a serviço (pragmático) de alguma “atuação estética”. Na trajetória de Augusto, essa “atuação estética” pode ser exemplificada sobretudo com os anos mais combativos do movimento da Poesia Concreta, um período no qual, como vimos, a fabricação de uma autoimagem tornava refratário o repertório do tradutor a poetas como Byron e Rilke, por exemplo. Não foi o caso de Stevens, já que os trabalhos desse poeta incluídos em *Poesia da recusa* foram, segundo informa Augusto, traduzidos na década de 1950, e alguns deles publicados por Mário Faustino no Suplemento Literário do *Jornal do Brasil*.⁸²⁵ Mas podemos dar ainda um passo a mais no aproveitamento dessa ressalva feita por Augusto na passagem acima em destaque. Ela nos auxilia a compreender certa organicidade perceptível na coletânea *Poesia da recusa*. De certo modo, não deixa de ser surpreendente que uma reunião como essa pareça orgânica. Afinal, à primeira vista, alguns dos poetas ali coligidos poderiam parecer inconciliáveis ou, pelos menos, díspares o bastante para não integrarem uma mesma coletânea. Daí indagar Kenneth Jackson: “[o]nde mais neste mundo é que se encontra a poesia de Crane, Thomas, Stevens e Stein ao lado de Blok, Mandelstam, Akhmátova, Iessiênin e Tzvietáieva?”.⁸²⁶ Claro que há a incidência do critério da recusa nos moldes mallarmeanos, explicitados por Valéry como a resistência ao fácil. Ou ainda, a rejeição da poeticidade óbvia, como procuramos expor a partir de Marianne Moore e de João Cabral. O próprio Augusto sintetiza: “essa poesia, baluarte contra o fácil, o convencional e o impositivo”.⁸²⁷ No entanto, um dado contido na ressalva de Augusto transcrita acima, pode oferecer um elo adicional entre os poemas de *Poesia da recusa*: a noção de um “objetivismo estético” que não busca eliminar a “inquietação subjetiva”, apesar de recusar “a poesia do ‘eu’ subjetivo (intimista e confessional)”.⁸²⁸ E podemos dar ainda um passo adicional na compreensão do alinhamento desse *corpus*. No seguinte sentido: se essa seleção é tão única – a ponto de Kenneth Jackson indagar “[o]nde mais neste mundo (...)” –, e se as traduções de Augusto são guiadas sempre pelas balizas da crítica e da criatividade (“crítica via tradução; “tradução-arte”), parece-nos plausível afirmar que a “inquietação subjetiva” aí mantida, em consonância com um “objetivismo estético” – e ético –, é também a inquietude subjetiva do próprio tradutor. Augusto, aliás, destaca sobre os poemas traduzidos, “a necessidade de captar, além da sua forma, a sua ‘alma’, o que traz para o tradutor o problema de identificar-se com o texto e abdicar de uma programação inteiramente premeditada”⁸²⁹ – e por “inteiramente premeditada” poderíamos entender, talvez, “totalmente controlada”.

⁸²⁵ Ver CAMPOS, A. Wallace Stevens: a era e a idade, p. 254.

⁸²⁶ JACKSON. O non serviam de Augusto, p. 17.

⁸²⁷ CAMPOS, A. Poesia da recusa, p. 15.

⁸²⁸ CAMPOS, A. Wallace Stevens: a era e a idade, p. 254.

⁸²⁹ CAMPOS, A. Poesia da recusa, p. 17.

E, no entanto, a recusa pode dirigir-se também ao que é incontrolável. Em resenha, Costa Lima observa: “correlato ao princípio que orientou a coletânea [*Poesia da recusa*] é a insistência dos poetas na experiência da morte, pois a recusa também é uma resistência à proximidade da morte”.⁸³⁰ E o autor da resenha exemplifica com a primeira estrofe de “E a morte não terá domínio!”, de Dylan Thomas:

E a morte não terá domínio.
 Nus, os mortos hão de ser um.
 Com o homem ao léu e a lua em declínio.
 Quando os ossos são só ossos que se vão,
 Estrelas nos cotovelos e nos pés;
 Mesmo se loucos, hão de ser sãos,
 Do fundo do mar ressuscitarão
 Amantes podem ir, o amor não.
 E a morte não terá domínio.⁸³¹

Também está traduzido em *Poesia da recusa* um dos mais citados poemas de Dylan Thomas, conhecido pelo primeiro verso que retorna, em algumas das estrofes, como um bordão: “Do not go gentle into that good night”. Augusto informa que Dylan Thomas teria escrito esse poema para o pai que, doente, lutava contra a cegueira.⁸³² Nesse sentido, a “noite”, a que a voz do poema insta resistência, poderia ser uma referência à perda da visão – no poema, “a luz que finda”. Mas o texto dos versos, em si, permite um descolamento dessa referência ao dado biográfico, para que “noite” e “luz” funcionem ali como metáforas mais amplas, respectivamente da morte e da vida:

Não vás tão docilmente nessa noite linda;
 Que a velhice arda e brade ao término do dia;
 Clama, clama contra o apagar da luz que finda.
 Embora o sábio entenda que a treva é bem-vinda
 Quando a palavra já perdeu toda a magia,
 Não vai tão docilmente nessa noite linda.
 O justo, à última onda, ao entrever, ainda,
 Seus débeis dons dançando ao verde da baía,
 Clama, clama contra o apagar da luz que finda.
 O louco que, a sorrir, sofria o sol e brinda,
 Sem saber que o feriu com a sua ousadia,
 Não vai tão docilmente nessa noite linda.
 O grave, quase cego, ao vislumbrar o fim da

⁸³⁰ LIMA. Como esconder o excepcional?, Disponível em <<https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2016/01/08/como-esconder-o-excepcional.ghtml>> Acesso em: 26 out.2022.

⁸³¹ CAMPOS, A. *Poesia da recusa*, p. 334-335. “And death shall have no dominion. / Dead men naked they shall be one / With the man in the wind and west moon; / When their bones are picked clean and the clean bones gone, / They shall have stars at elbow and foot; / Thought they go mad they shall be sane, / Though they sink through the sea they shall rise again; / Though lovers be lost love shall not; / And death shall have no dominion”.

⁸³² Ver CAMPOS, A. Dylan Thomas: o bardo rejeitado, p. 321.

Aurora astral que o seu olhar incendiaria,
Clama, clama contra o apagar da luz que finda.

Assim, meu pai, do alto que nos deslinda,
Me abençoa ou maldiz. Rogo-te, todavia,
Não vás tão docilmente nessa noite linda.
Clama, clama contra o apagar da luz que finda.⁸³³

É relevante que, no contexto do poema, a morte seja descrita como inevitável. Na última estrofe, compreendemos que o sujeito poético se dirige a seu pai: “Assim, meu pai, (...)” (“And you, my father ...”). Esse sujeito, que defende a resistência à morte, sabe, contudo, que a morte é um evento inexorável. E mais: tem consciência de que a resistência, a que ele mesmo conclama, não tem a potencialidade de uma eficácia plena. É o que anuncia a ressalva do quarto verso: “Embora o sábio entenda que a treva é bem-vinda” (“Though wise men at their end know dark is right”). A morte não é, portanto, negada. Mas a resistência à morte pode ser um acréscimo à “luz que finda”. Esse é um sentido que pode ser lido no único poema de Boris Pasternak incluído em *Poesia da recusa*; um poema sem título no original, mas que Augusto nomeia “Contra a fama”:

Ser famoso não é bonito.
Não nos torna mais criativos.
São dispensáveis os arquivos.
Um manuscrito é só um escrito.

O fim da arte é doar somente.
Não são os louros nem as loas.
Constrange a nós, pobres pessoas,
Estar na boca de toda a gente.

Cumprir viver sem impostura.
Viver até os últimos passos.
Aprender a amar os espaços
É a ouvir o som da voz futura.

Convém deixar brancos à beira
Não do papel, mas do destino,
E nesses vãos deixar inscritos
Capítulos da vida inteira.

Apagar-se no anonimato,
Ocultando nossa passagem
Pela vida, como à paisagem

⁸³³ CAMPOS, A. *Poesia da recusa*, p. 342-343. “Do not go so gentle into that good night, / Old age should burn and rave at close of day; / Rage, rage against the dying of the light. / Though wise men at their end know dark is right, / Because their words had forked no lightning they / Do not go gentle into that good night. / Good men, the last wave by, crying how bright / Their frail deeds might have danced in a green bay, / Rage, rage against the dying of the light. / Wild men who caught and sang the sun in flight, / And learn, too late, they grieved it on its way, / Do not go gentle into that good night. / Grave men, near death, who see with blinding sight / Blind eyes could blaze like meteors and be gay, / Rage, rage against the dying light. / And you, my father, there on the sad height, / Curse, bless me now with your fierce tears, I pray, / Do not go gentle into that good night. / Rage, rage against the dying of the light”.

Oculta a nuvem com recato.

Alguns seguirão, passo a passo,
As pegadas do teu passar,
Porém não deves separar
Teu sucesso de teu fracasso.

Não deves renunciar a um mín-
imo pedaço do teu ser,
Só estar vivo e permanecer
Vivo, e viver até o fim.⁸³⁴

A última estrofe, com o ditame de resistência, de “viver até o fim”, parece ecoar aquele acréscimo à “luz que finda” – que apontamos no poema de Dylan Thomas. Mas essa tradução do poema de Pasternak ecoa muito mais da ética de Augusto. A contraposição à futilidade da fama, que ele explicita no título acrescido à tradução, por exemplo, é uma importante diretriz para Augusto, que se identifica com a posição “à margem da margem” (Décio Pignatari). E em “Bestiário para fagote e esôfago”, referindo-se ao que nesse poema chamou de “poeta infinitesimal”, ironizou:

se
tem
fome
come
fama
como
cama
leão
come
ar⁸³⁵

Nesse poema, são descritas as adversidades que recaem sobre o “poeta infinitesimal” em meio à “ani / (triste) / mal / espécie / que lhe é / funesta”,⁸³⁶ isto é, a espécie humana. Augusto faz uma alusão similar em um exercício do que chamou “prosa porosa”, “Emily: o difícil anonimato”:

eu me pergunto
quantos
representantes
da espécie animal chamada homem
serão capazes de captar
tanta grandeza ética e estética⁸³⁷

⁸³⁴ CAMPOS, A. *Poesia da recusa*, p. 103-104.

⁸³⁵ CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 86.

⁸³⁶ CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 83.

⁸³⁷ CAMPOS, A. *O anticrítico*, p. 107.

Destacamos aqui três termos que são índices da chamada “poesia da recusa”: “difícil” (no título), “ética” e “estética”. Mas para além disso, é claro, a recusa da notoriedade, pela via do anonimato. Esse é um aspecto tão caro a Augusto que, ao nomear o conjunto de traduções que realizou a partir de Emily Dickinson, escolheu: *Emily Dickinson: não sou ninguém*. O subtítulo é a primeira parte de um verso que inicia este poema:

Não sou ninguém! Quem é você?
 Ninguém – Também?
 Então somos um par?
 Não conte! Podem espalhar!
 Que triste – ser – Alguém!
 Que pública – a Fama –
 Dizer seu nome – como a Rã –
 Para as palmas da Lama!⁸³⁸

Em muitos poetas a contraposição à fama pode ser uma estratégia para modelar uma autoimagem. Essa não é uma hipótese totalmente alheia a Augusto, ou aos poetas do Concretismo. Mas, de resto, há faces muito sinceras e autênticas na recusa que Augusto manifesta em relação à notoriedade. Por exemplo, a recusa da publicidade indiscriminada, a avaliação sempre crítica dos meios disponíveis: “sem mídia sem média sem medo”, disse em “desplacebo”.⁸³⁹ Augusto primou pela seletividade de toda exposição a que se submeteu e à sua obra. E, ao publicar, priorizou a fidelidade ao exato teor de seus trabalhos, e por isso editou inúmeras vezes por conta própria ou em projetos coletivos autofinanciados, preferindo o “difícil anonimato / a trair a poesia”, como disse de Emily.⁸⁴⁰ Em *Despoesia* (1994), há um poema intitulado “nãomevendo”⁸⁴¹ (1988) que dá a medida da recusa à traição venal da poesia bem como à cegueira quanto aos princípios éticos:

⁸³⁸ DICKINSON. *Não sou ninguém*, p. 40-41. “I’m nobody! Who are you? / Are you – Nobody – too? / Then there’s a pair of us? / Don’t tell! they’d advertise – you know! / How dreary – to be – Somebody! / How public – like a Frog – / To tell one’s name – the livelong June – To an admiring Bog!”.

⁸³⁹ CAMPOS, A. *Não*, p. 16-17.

⁸⁴⁰ CAMPOS, A. *O anticrítico*, p. 110.

⁸⁴¹ CAMPOS, A. *Despoesia*, p. 98-99.

NÃO ME V
 EN DONÃ
 O SEVEN
 DANÃOS
 EVENDE

O texto de apresentação a *Despoesia*, intitulado “Desfácio”, é impresso na orelha do volume e traz uma passagem que nos remete de volta tanto ao poema de Dylan Thomas (“Do not go gentle into that good night”) quanto à tradução do poema de Pasternak, “Contra a fama”:

tecnicamente o livro vai do dátilo ao dígito (com a letreset reinando entre eles). poeticamente ele vive o conflito mal resolvido entre o falar e o calar. por isso, mais do que “false starts” ele tem “false ends”. cada poema é como se fosse o último e ressoa, inevitavelmente, o fracassucesso desse conflito. é que nós, poetas, contradizendo o filósofo, insistimos em querer falar ali onde a razão lógica incitaria a calar ante a impossibilidade do dizer.⁸⁴²

O excerto nos remete a Dylan Thomas por essa contradita ao “filósofo”, essa insistência da fala ante a impossibilidade lógica do dizer. De modo análogo, no poema de Dylan Thomas é dito que os sábios entendem “que a treva é bem-vinda” – ou que “a treva é o correto” no original: “Though wise men at their end know dark is right”. E apesar disso, todo o poema insta a que se resista a essa treva, como no texto de Augusto, em que os poetas recusam a incitação a calar. Já o poema de Pasternak, transcrito acima, recorda que a visibilidade – “As pegadas do teu passar” – não se resume a êxito: “Porém não debes separar / Teu sucesso de teu fracasso”. No “Desfácio”, Augusto deixa claro que cada poema ressoa um “fracassucesso”, pode ser o último, mas é um falso final (“false ends”). Nesse sentido, seria importante matizar que a “despoesia” nada tem de desistência; ao contrário, é recusa ativa e incorpora o conflito. De *Despoesia*, os “false ends” darão, nove anos depois, em *Não* (2003). Esse título mínimo – e

⁸⁴² CAMPOS, A. *Despoesia*, texto de orelha.

Augusto diz simpatizar “com livros de títulos mínimos”⁸⁴³ – tem um subtítulo com o qual compõe uma síntese da recusa: *Não poemas*.⁸⁴⁴ “A recusa é boa marca de poesia”, afirma Augusto, no texto de introdução, “NÃOfácio”. Reiteramos: a recusa não é desistência, mas resistência. Em um artigo sobre “Bestiário para fagote e esôfago”, sustentamos que a negatividade desse poema se convertia em afirmação da poesia pela tese do não.⁸⁴⁵ Mas mesmo essa possibilidade passa antes pela negativa. Como afirma Costa Lima – ao comentar “desplacebo”, poema de *Não* –, “[p]ara que o não seja *sim*, precisa antes afirmar-se como negativa pura, dar as costas ao território onde se propaga o fácil”.⁸⁴⁶ Essa é uma dinâmica que podemos identificar em poemas da recusa. Por exemplo, no poema de Marianne Moore que abordamos no início deste item. O título “Poesia” é seguido da pura negativa: “Eu também a abomino: há coisas mais importantes do que todo esse desatino”.⁸⁴⁷ O restante do poema oferece uma possibilidade de afirmação pela tese da recusa, mas o leitor precisa estar atento para identificar o que seria, para esse crivo, “o genuíno”, porém isento da “interpretação altissonante”.⁸⁴⁸ De modo só aparentemente explícito, mas no fundo bastante sutil, João Cabral, em “A Paul Valéry”, sumariza a tese do não que afirma a poesia:

É o diabo no corpo
ou o poema
que me leva a cuspir
sobre meu não higiênico?⁸⁴⁹

Há, portanto, uma poesia que consegue passar pelo crivo do “não”: é a poesia luciferina do *non serviam* (“o diabo no corpo”). É a poesia “ad marginem”.⁸⁵⁰

⁸⁴³ CAMPOS, A. NÃOfácio, p. 11.

⁸⁴⁴ Na capa e na ficha catalográfica do volume os termos não vêm separados pelo sinal de dois pontos. Mas o texto de apresentação, “NÃOfácio”, deixa claro que apenas o sintético *Não* é o título do livro. O termo “poemas” só pode ser, desse modo, um subtítulo.

⁸⁴⁵ Ver BARBOSA JR, ADILSON. Autoironia e crise em “Bestiário para fagote e esôfago”, poema de Augusto de Campos. *Revista da Anpoll*, v. 52, n. 3, p. 40–54, 2021. DOI: 10.18309/ranpoll.v52i3.1598. Disponível em: < <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1598> > Acesso em: 08 out.2022.

⁸⁴⁶ LIMA. Duas aproximações ao não como sim, p. 121. (grifos do autor)

⁸⁴⁷ MOORE. *10 poemas*, p. 16-17. “Poetry / I, too, dislike it: there are things that are importante beyond all this fiddle”.

⁸⁴⁸ MOORE. *10 poemas*, 16-17. “the genuine”; “high-sounding interpretation”.

⁸⁴⁹ MELO NETO. *O engenheiro*, p. 76.

⁸⁵⁰ CAMPOS, A. *Não*, p. 40-41

do nada	do ninguém
inascível	nasce
o difícil	fáci
l	que me ex
pulsa	outra vez
ao	im
possível	fim
do vácuo	do vício
e reverte	ao início
do ninguém	do nada

Essa poesia, à margem, consegue passar pelo crivo do “não” porque ela incorpora o “não” em si mesma. Como no poema acima, tão logo “nasce”, e nasce do “difícil”, ela se nega: “ex / pulsa” o poeta e “pulsa / outra vez / ao / im / possível”. A primeira linha do poema é repetida, ao revés, na última: “do nada / do ninguém” e “do ninguém / do nada”. A poesia do “não” sempre se “reverte ao início” (penúltima linha), um reinício. A partir da cada margem, há sempre outra margem, à margem da margem. Como no verso de Pignatari: “o exílio do exílio à margem da margem”.⁸⁵¹ Na introdução de *À margem da margem*, Augusto afirma que daí, “[d]essa margem da margem”, “partem vozes insólitas capazes de perturbar a toada e o coro monótonos ouvidos à passagem dos autores mais acomodaticios e mais digeríveis”.⁸⁵² A questão é de recusa ao fácil e de combate ao tédio, portanto. Bem a propósito, a introdução ao livro *Não é* intitulada NÃOfácio. Ali Augusto escreve: “Cada poema é para mim uma mínima coisa nova, vida ou morte, NÃO gosto de repetir”.⁸⁵³ Por isso essa é uma poesia do “im / possível / fim / do vácuo”. Ou, na síntese que Augusto efetuou: é uma poesia da recusa.

⁸⁵¹ PIGNATARI. *Poeta*, p.43.

⁸⁵² CAMPOS, A. *À margem da margem*, p. 9.

⁸⁵³ CAMPOS, A. NÃOfácio, p. 11.

3.3 Quem tirou nunca Rilke por natural?

salta um rilke shake
com amor & ovomaltine

Angélica Freitas, “rilke shake”

Os olhos do jovem Augusto de Campos, que iniciaria com seus pares o movimento da Poesia Concreta, não podiam ver Rilke como parte de um repertório vanguardista. O próprio Augusto, em 2009, o cita, ao lado de Byron, entre “poetas aparentemente tão distantes” dos “seus projetos juvenis de poesia”.⁸⁵⁴ Sabemos que essa distância foi repensada em fase posterior da vida de poeta de Augusto. Para recorrer novamente a uma expressão empregada por ele ao escrever sobre Wallace Stevens, a proscricção de Rilke talvez tenha se dado “para efeito de atuação estética episódica e pragmática”.⁸⁵⁵ No item **1.3 The Road Not Taken**, destacamos que a tradução fez parte das atividades de Augusto desde o início de sua empreitada como poeta. Mesmo anteriormente à formalização da Poesia Concreta como movimento, ou, talvez não seja um exagero recuar, mesmo anteriormente à constituição do grupo *Noigandres*, tornou-se importante para o trio Augusto, Haroldo e Décio a conformação de uma autoimagem que, ao um só tempo, os aproximasse daquilo que valorizavam e os afastasse do que recusavam. Como já vimos nos itens anteriores desta tese – em especial nos itens **1.2 o concreto é o outro** e **2.2 Non serviam** –, a questão extrapola o repertório. Mas o repertório foi, sim, parte fundamental dessa estratégia de *self-fashioning*, e por isso era imprescindível a decisão sobre quais poetas traduzir. Nesse contexto inicial, o destino de Rilke foi a “quarentena”, como relata Augusto. Isso porque:

Nos anos 40, em pleno pós-guerra, a poesia brasileira (e a portuguesa) conheceram intensa voga de rilkeanismo, bem documentada no opúsculo de Arnaldo Saraiva, *Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*. As obras de Rilke, especialmente as de inflexão metafísica, como é o caso das *Elegias* e dos *Sonetos a Orfeu*, foram muito traduzidas e difundidas entre nós e ele fez época, entronizado no panteão dos vates admirados por integrantes e/ou simpatizantes da Geração de 45.⁸⁵⁶

A chamada Geração de 45 foi justamente o ponto de ruptura mais imediato dos poetas de *Noigandres* no período em que se organizou o que viria a ser a Poesia Concreta. Os três

⁸⁵⁴ CAMPOS, A. Introdução, p. 9.

⁸⁵⁵ CAMPOS, A. Wallace Stevens: a era e a idade, p. 254. Na passagem, já citada, da qual retiramos essa expressão, Augusto se refere à impossibilidade de “a não ser para efeito de atuação estética episódica e pragmática, proscrever como coisa do passado o reservatório emocional e a atividade simbólica do ser humano”.

⁸⁵⁶ CAMPOS, A. I like Rilke, p. 9-10.

poetas romperam com o Clube de Poesia, agremiação dominada pela Geração de 45, e fizeram questão de se distinguir dos impulsos que consideravam passadistas. Isso certamente colaborou para a “quarentena”⁸⁵⁷ imposta a Rilke. Mas mesmo quando finda essa quarentena – e poderíamos situar esse fim na publicação de *Irmãos germanos*, de 1992, livro que contém dez poemas de Rilke –, essa abertura se dá para aquele que Augusto chama “meu Rilke”.⁸⁵⁸ Há, portanto, uma restrição; nos moldes da que se lê no poema de João Cabral – “O Rilke dos novos poemas”⁸⁵⁹ – que citamos no item **3.1 Laboratório interior**. O termo “rilkeanismo”, empregado por Augusto no excerto que destacamos acima, é bastante amplo, mas parece ter tido ali o seu sentido delimitado para abranger um Rilke mais distante da concretude da chamada poesia-coisa. No entanto, eis um exemplo: a *Revista Brasileira de Poesia*, publicação do Clube de Poesia, lança em setembro de 1949 o seu quinto número. Nesse volume, há poemas de Rilke traduzidos por Dora Ferreira da Silva e por João Accioli. E não são poemas apenas das obras a que Augusto atribui “inflexão metafísica”, mas também em *O livro de imagens (Das Buch der Bilder)* e dos *Novos poemas (Neue Gedichte)* – este último tão bem aprovado por João Cabral.⁸⁶⁰

Talvez o essencial para a compreensão desse afastamento em relação Rilke seja menos a delimitação de uma fase da obra desse poeta do que o momento específico da trajetória de Augusto de Campos. Na vida do poeta Augusto de Campos, a transição entre as décadas de 1940 e 1950 corresponde à iniciação ou irrupção – *breakthrough*, para retomar o termo de Lawrence Lipking. Para esse autor, o momento de irrupção anuncia a obra por vir.⁸⁶¹ A obra por vir, nesse caso, era a Poesia Concreta, uma neovanguarda de meados do século XX cujo programa possuía marcado caráter teleológico. Nesse sentido, Rilke de fato pareceria pouco compatível com a autoimagem que Augusto principiava a conformar. Judith Ryan chama a atenção para essa distância entre Rilke e a vanguarda:

A forma de modernismo de Rilke é de um tipo muito particular, que é tanto elegíaca quanto restaurativa. Ele não participou dos vários movimentos experimentais que constituíram a vanguarda dos anos 1910 e 1920. Os futuristas eram distantes dele por causa de seu entusiasmo com a moderna maquinaria, que Rilke acreditava ter alienado o homem moderno da simples e mais satisfatória artesanaria.⁸⁶²

⁸⁵⁷ CAMPOS, A. I like Rilke, p. 10.

⁸⁵⁸ CAMPOS, A. *Irmãos germanos*, p. 10. (grifo do autor)

⁸⁵⁹ MELO NETO. *Museu de tudo*, p. 55.

⁸⁶⁰ Ver *Revista brasileira de poesia V*, p. 2-18.

⁸⁶¹ Ver LIPKING. *The life of the poet*, 19-20.

⁸⁶² RYAN. *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, p. 221. “Rilke’s form of modernism is a very particular kind that is both elegiac and restorative. He did not participate in the various experimental movements that constituted

Por outro lado, vejamos mais esta reflexão da autora sobre a relação de Rilke com a vanguarda e com o passado:

O processo de autocriação de Rilke foi de fato um projeto de restauração para toda a vida. Evitando o gesto de fazer uma ruptura com o passado, Rilke reviveu elementos da tradição e os recombina de acordo com seus próprios métodos catalíticos.⁸⁶³

Esse “processo de autocriação” (“process of self-creation”), que Ryan aponta em Rilke, não é distinto do *self-fashioning*, isto é, da automodelagem. Curiosamente, o processo de *self-fashioning* de Augusto, um poeta de vanguarda, o afastou, inicialmente, de Rilke. E, por outro lado, esse mesmo procedimento, de “autocriação” ou *self-fashioning*, tornou Rilke, em seu contexto, distante dos movimentos de vanguarda. Mas há também proximidades entre as poéticas de Augusto e de Rilke. No item **2.1 Família de naufragos**, ponderamos que a ruptura operada pelo Concretismo não equivaleu a um desligamento taxativo da tradição, mas pretendeu incluir uma atuação – e uma revisão – sincrônica sobre o passado. Algo que não se distingue totalmente da relação com a tradição que, no excerto acima, é apontada em Rilke.

Nada do que afirmamos visa a negar que a obra de Rilke comporta fases distintas entre si. Tampouco pretendemos negar que a poesia produzida em cada uma dessas fases seja recebida de modos diversos pelo crivo de Augusto. Preferimos apenas a cautela de não crer em fronteiras absolutamente nítidas entre essas fases, pois a trajetória toda de Rilke parece permeada pela busca do que Ryan denomina “conformação consciente de uma carreira poética”.⁸⁶⁴ E, ainda segundo Ryan, Rilke lutou “com questões centrais do período [início do século XX]: autonomia e engajamento, originalidade e apropriação, tradição e tecnologia”.⁸⁶⁵

“Apolo prematuro” (“Früher Apollo”), apesar de abrir o primeiro volume dos *Novos poemas* – e não pertencer, portanto, a uma fase inicial de Rilke –, contém elementos que nos permitem lê-lo como um poema de iniciação ou irrupção (*breakthrough*, conforme Lipking):

Como por vezes dos ramos sem flor
se entremostra a manhã tal que pareça
já primavera: nada em sua cabeça
impede que sintamos o esplendor

the avant-garde of the teens and twenties. The Futurists were remote from him because of their enthusiasm for modern machinery, which Rilke believed had alienated modern man from simple and more satisfying craftsmanship”. (tradução nossa)

⁸⁶³ RYAN. *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, p. 227. “Rilke’s process of self-creation was in fact a life-long project of restoration. Avoiding the avant-garde gesture of making a break with the past, Rilke revived elements from tradition and recombined them according to his own catalytic methods”. (tradução nossa)

⁸⁶⁴ RYAN. *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, p. 6. “conscious shaping of a poetic career”. (tradução nossa)

⁸⁶⁵ RYAN. *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, p. 16. “[we will see him struggling] with central issues of the period: autonomy and engagement, originality and borrowing, tradition and technology”. (tradução nossa)

quase letal de todos os poemas
 no seu olhar sem sombras ou centelhas,
 a fronte ainda fria para emblemas,
 pois só depois, do arco das sobancelhas,
 virá o jardim de rosas que se apruma,
 as pétalas soltando-se, uma a uma,
 a cair sobre a boca, que, tremente,
 cintila já, mas sem uso, silente,
 bebendo algo com o seu sorriso,
 como à espera de um canto ainda impreciso.⁸⁶⁶

Pela leitura do poema, embora seja possível notar o teor de irrupção, percebe-se também o caráter gradual desse processo. Como observa Ryan, o poema “sugere um novo e hesitante começo”.⁸⁶⁷ A tradução escolhida por Augusto, para o título, enfatiza essa carga de hesitação: “Apolo prematuro”. A rigor, “früher” não corresponde a “prematuro”, mas a “primevo”. Embora o campo semântico de “primevo” possa, virtualmente, apontar para a noção de prematuridade. O tradutor português Paulo Quintela, por exemplo, optou por “Apolo primitivo”.⁸⁶⁸ Já M. D. Herter Norton traduziu o título para o inglês como “Early Apollo”.⁸⁶⁹ O título atribuído por Augusto enfatiza certa atmosfera vacilante do poema, bastante nítida no terceiro verso do primeiro quarteto, em que a fronte de Apolo é dita “ainda fria para emblemas”, na tradução de Augusto; ou, em tradução literal: “demasiado fresca para louros” (“zu kühl für Lorbeer”). A coroa de louros, adereço cuja origem remonta a Apolo, é um sinal de distinção por grandes feitos, daí a oposição, no poema, entre esse adorno e a noção de prematuridade. Também ao traduzir o último verso do poema Augusto acentua essa característica da incipiência: “a boca” [da estátua de Apolo] está “como à espera de um canto ainda impreciso”. “Impreciso”, aqui, corrobora o sentido de “prematuro”. Mas esse adjetivo é antecedido do advérbio “ainda”, o que sinaliza a possibilidade de que o “canto” virá, futuramente, a adquirir precisão. Há aqui uma similitude com a irrupção (*breakthrough*) que, em **1.3 The Road Not Taken**, lemos no poema de Augusto, “Canto do homem entre paredes”. Nesse poema, do livro de estreia de Augusto, vimos um sujeito poético concluir que as paredes, uma metáfora para a tradição poética, “sonham” que ele há de abri-las. E arremata: “Ignoro, mas sei”.⁸⁷⁰ Aqui, no poema de Rilke, o sentido conferido por Augusto indicia um conhecimento de que esse canto, ora impreciso, se aperfeiçoará. Mas é necessário examinarmos

⁸⁶⁶ CAMPOS, A. *Coisas e anjos de Rilke* (2013), p. 92-93.

⁸⁶⁷ RYAN. *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, p. 87. “suggests a new and hesitant beginning”. (tradução nossa)

⁸⁶⁸ RILKE. *Poemas, As elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*, p. 149.

⁸⁶⁹ NORTON. *Translations from the Poetry of Rainer Maria Rilke*, 150-151.

⁸⁷⁰ CAMPOS, A. *O rei menos o reino*, p. 33. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 16.

também o sentido literal dos últimos versos de “Apolo prematuro”. Literalmente: a boca “bebe algo somente com seu sorriso” (“nur mit seinen Lächeln etwas trinkend”) / “como se seu canto houvesse sido infundido a ele” (“als würde ihm sein Singen eingeflößt”).⁸⁷¹ A tradução de Augusto atribui a esses versos um sentido distante do literal e, na opção que faz, o tradutor explora ainda mais a virtualidade de algo prematuro que haveria nessa imagem de algo primevo. Esse é possivelmente um efeito pretendido por Augusto, pois, para os critérios de feição construtivista, um “canto” que é “infundido” ao poeta é “um canto ainda impreciso”, isto é, desprovido da precisão almejada pelo ideal de controle da poética construtiva. Uma passagem do poema “O rei menos o reino”, que vimos no início desta tese, também oferece um exemplo disso:

Por isso minha voz esconde outra
 Que em suas dobras desenvolve outra
 Onde em forma de som perdeu-se o Canto
 Que eu sei aonde mas não ouço ouvir.⁸⁷²

Conforme também já analisamos anteriormente, na impossibilidade de um domínio pleno, guiado pelo rigor construtivo, o “Canto” – grafado com inicial maiúscula – se desvanece em mero som – um equivalente ao “canto impreciso” que Augusto leu em Rilke.

Tornando especificamente ao poema de Rilke, seria prudente dar um passo atrás e indagar: quem infunde e a quem é infundido o “canto”? Ou ainda, para adotarmos os termos de Augusto: de quem é a boca que, “silente”, está “à espera de um canto impreciso”? E esse canto viria de quem? Formulamos essas indagações por parecer-nos que ocorre, em “Apolo prematuro”, um movimento sutil, porém bastante complexo. No início do poema, o sujeito poético descreve uma cena de hesitação: “dos ramos sem flor / se entremostra”. A figura central dessa cena é a estátua de Apolo, que, dentre outros epítetos, possui o de deus da poesia. A subjetividade que o contempla enuncia-se na primeira pessoa do plural, com a forma verbal “sintamos” – no original a forma plural é dada por “uns” e “träfe”, isto é, “nos encontrasse”. A forma plural, “sintamos”, abrange o sujeito poético e quem com ele observe a mesma cena, inclusive o leitor. O que se sente, no entanto, é “o esplendor / quase letal de todos os poemas”. Ryan identifica nisso um exemplo de angústia da influência, aludindo ao conhecido postulado feito por Harold Bloom. Mas pelo que se segue no poema compreendemos esse “esplendor”

⁸⁷¹ Ryan sugere para esse verso o verbo inglês “to pour”, que tem o sentido de “derramar”, “servir um líquido”. Ver RYAN. *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, p. 87

⁸⁷² CAMPOS, A. *O rei menos o reino*, p. 13. Na reunião *Viva vaia*: CAMPOS, A. *Viva vaia*, p. 9.

nos termos de T. S. Eliot, como “um conjunto vívido de toda a poesia já escrita”.⁸⁷³ E “só depois” de tomar conhecimento – no “arco das sobranceiras” – desse “conjunto vívido” (Eliot) – no poema, “o jardim de rosas que se apruma” – um poeta o terá em sua boca, fragmentariamente: “as pétalas soltando-se, uma a uma”. É a partir do verso que caracteriza “a frente ainda fria para emblemas” que identificamos a inflexão ou o movimento a que aludimos antes. Entendemos que, desse verso em diante, o sujeito poético, antes posicionado como quaisquer observadores isentos, intercambia de posição e passa a identificar-se com a estátua de Apolo, objeto que iconiza a figura “poeta”. Com isso a imagem apolínea também se altera: onde antes se sentia “o esplendor / quase letal de todos os poemas”, agora há uma “boca, que, trememente” é “sem uso, silente” e espera “um canto ainda impreciso”. Desse modo, a tradução realizada por Augusto, que reforça no poema o viés semântico de incipiência e prematuridade, sublinha o movimento que identificamos na subjetividade ali presente e aponta para a figura do poeta que, diante da tradição, ainda balbucia seu “canto impreciso”. O sujeito poético projeta-se na estátua de Apolo sem necessariamente enunciar esse movimento que, no entanto, ocorre. Mas para acolher essa subjetividade, ou a de qualquer poeta, a estátua tem que se tornar objetiva, conferindo ao poema a sua feição de poesia-coisa.

Em “Apolo prematuro”, a objetivação da estátua não simplifica a subjetividade poética – que observa, vacilante, a imagem apolínea, e transfere a ela sua própria hesitação. Essa transferência é o que torna o sujeito poético menos evidente, pois a sua “boca” “trememente” é dita por meio do objeto, a estátua, à qual também se atribui o “canto ainda impreciso” daquele sujeito que irrompe como poeta. Em outros trabalhos, Rilke chega a colocar a subjetividade em debate mais explícito, sobretudo nos livros anteriores aos *Novos poemas*. É o caso, por exemplo, de “A canção do mendigo” (“Das Lied des Bettlers”), de *O livro de imagens (Das Buch des Bilders)*:

Vou indo de porta em porta,
ao sol e à chuva, não importa;
de repente descanso o meu ouvido
direito em minha mão direita:
minha voz me soa imperfeita,
como se nunca a tivesse ouvido.

E já nem sei quem clama em meus ais,
eu ou outra pessoa.
Eu clamo por qualquer coisa à toa.
Os poetas clamam por mais.

Com os olhos eu fecho o meu rosto

⁸⁷³ ELIOT. Tradição e talento individual, p. 42-43. “a living whole of all the poetry that has ever been written”. ELIOT. Tradition and the Individual Talent, p. 17.

e a minha mão lhe serve de encosto;
de modo que ele pareça
descansar. Para que não se esqueça
que eu também tenho um posto
para pousar a cabeça.⁸⁷⁴

O sujeito do poema, o “mendigo” ou “pedinte” (*der Bettler*), descreve inicialmente um gesto que o leva a não se reconhecer: ao apoiar o ouvido sobre a mão, sua voz lhe parece estranha, como se pudesse provir de outra pessoa. Esse fenômeno – no poema, do terceiro ao oitavo versos –, pode ser tido por corriqueiro, um efeito acústico normal do sistema auditivo humano. Ao tapar um ouvido, qualquer pessoa terá alterada a percepção dos sons que ela mesma emite. Contudo, não podemos desconsiderar que essa imagem, de alguém que apoia a cabeça sobre a mão, remonta à iconografia da melancolia. Essa modalidade especial de emoção era tida como propiciadora de uma “exacerbada consciência de si mesmo”.⁸⁷⁵ O estranhamento de si – e, no poema, da própria voz – se relaciona com o alheamento ocasionado pela melancolia. No contexto do poema, no entanto, a descrição dessa ação está rodeada de alusões que podem dar também outras conotações, metafóricas, ao gesto. Nos dois primeiros versos do poema, o sujeito enuncia sua rotina: ir de porta em porta. Na tradução de Augusto, o segundo verso complementa que esse périplo se dá com sol ou chuva. Literalmente, esse mesmo verso, no original, diz que o sujeito está “arruinado e consumido” (“verregnet und verbrannt”). O poema não é explícito, mas, pelo que é dito e sugerido, seria possível cogitarmos uma leitura. O mendigo, ou pedinte, recorre a um grande número de pessoas – “de porta em porta”. É de se supor que estenda a mão a esses a quem “clama”, num gesto típico de quem pede um auxílio. A mesma mão em que ele descansa o ouvido (terceiro e quarto versos). A metáfora que, parecidos, o poema sugere – embora não a explicita – é a de que o mendigo, sujeito poético, recolhe, “de porta em porta”, mais do que “qualquer coisa à toa” (nono verso) que lhe dão, isto é: recolhe também algo das vozes, das subjetividades que abrem essas portas. Como consequência disso, o mendigo não mais reconhece a sua própria voz. O sentido literal dos versos quinto e sexto seria: “Então minha voz me parece / como se eu nunca a tivesse conhecido” (“Dann kommt mir meine Stimme vor / als hätt ich sie nie gekannt”). Augusto acrescenta, ao traduzir, o termo “imperfeita”: “minha voz me soa imperfeita”. Aqui, de modo similar ao que apontamos em

⁸⁷⁴ CAMPOS, A. *Coisas e anjos de Rilke* (2001), p. 34-35. “Ich gehe immer von Tor zu Tor, / verregnet und verbrannt; / auf einmal leg` ich mein rechtes Ohr / in meine rechte Hand. / Dann kommt mir meine Stimme vor / als hätt ich sie nie gekannt. / Dann weiß ich nicht sicher wer da schreit, / ich oder irgendwer. / Ich schreie um eine Kleinigkeit. / Die Dichter schreien um mehr. / Und endlich mach ich noch mein Gesicht / mit beiden Augen zu; / wie’s dann in der Hand liegt mit seinem Gewicht / sieht es fast aus wie Ruh. / Damit sie nicht meinen ich hätte nicht, / wohin ich mein Haupt tu”.

⁸⁷⁵ KLIBANSKI *et al.* *Saturn and melancholy*, p. 232. “a heightened awareness of the Self”. (tradução nossa)

“Apolo prematuro” acerca da expressão “canto impreciso”, seria possível dizer que a escolha do termo “imperfeita” não apenas busca a rima com a palavra “direita”, que encerra o verso anterior, mas, nos moldes de um crivo construtivista, oferece também o sentido de uma voz que é “imperfeita” por não ser reconhecida por quem a emite, isto é, uma voz que não está sob o pleno controle do sujeito que fala por meio dela.

A segunda estrofe estende a reflexão sobre o emprego da voz. O sujeito poético diz não saber se é ele mesmo, ou não, que clama através de sua voz – voz que ele já não reconhece. E faz uma comparação: “Eu clamo por qualquer coisa à toa. / Os poetas clamam por mais”. O sujeito poético se posiciona, assim, como não poeta. E se aquela metáfora que propusemos, há pouco, for viável, seria possível concluir: aos poetas, que “clamam por mais”, interessaria recolher algo mais – que “qualquer coisa à toa” – diante de cada porta; mas não ao mendigo, que afirma clamar “por qualquer coisa à toa” – ou “por uma ninharia”, no sentido literal de “eine Kleinigkeit”. Logo, há um paradoxo, pois, mesmo sem o pretender e sem se considerar um poeta, o mendigo, que afinal enuncia o que é dito nos versos, processa o que vê e ouve durante seu périplo, “de porta em porta”. E o faz, aquele processamento, em seu “laboratório interior” – para retomar a expressão “inward laboratory”,⁸⁷⁶ que Michael Hamburger usou em relação a Rilke. O mendigo tem em si, portanto, uma condição de poeta. Na terceira e última estrofe, o sujeito poético parece tentar recusar o que lhe vem do mundo exterior: “Com os olhos eu fecho o meu rosto / e minha mão lhe serve de encosto / de modo que ele pareça / descansar (...)”. Interromper o influxo de imagens externas seria uma maneira de buscar um repouso.⁸⁷⁷ O repouso alcançado, no entanto, é aparente – “pareça / descansar”; e cumpre apenas a função de dar ao mendigo o estatuto de sujeito autossuficiente, que tem em si mesmo “um posto / para pousar a cabeça”. Esse sujeito poético, o mendigo, a princípio apresenta-se por uma imagem algo estoica: vaga “ao sol e à chuva”, clama por pouco e a mão lhe bastaria como sítio para repousar o rosto. Mas esse mesmo sujeito tem uma natureza, não assumida, de poeta, pois absorve e processa o que lhe vem de fora e seu descanso é apenas aparente – e nisso ele se mostra tão incompleto e portador de arestas quanto qualquer sujeito. No primeiro volume dos *Neue Gedichte* há um poema que, lido paralelamente a essa *Canção do mendigo*, pode reforçar nossa hipótese de que o mendigo tem aqui uma natureza, não explícita, de poeta. Trata-se de “O poeta” (“Der Dichter”):

Já te despedes de mim, Hora.

⁸⁷⁶ HAMBURGER. An Unofficial Rilke, p. 403.

⁸⁷⁷ Qualquer leitura precisa sustentar-se tão só pelo texto do poema, mas não podemos desprezar o fato de que esse poema pertence a *O livro de imagens (Das Buch des Bilders)*.

Teu golpe de asa é meu açoite.
Só: da boca o que faço agora?
Que faço do dia, da noite?

Sem paz, sem amor, sem teto,
caminho pela vida afora.
Tudo aquilo em que ponho afeto
fica mais rico e me devora.⁸⁷⁸

Nesse sucinto, porém complexo, poema, há pelo menos dois aspectos imprescindíveis a destacar para a nossa discussão. O primeiro são imagens que o aproximam do poema que abordamos anteriormente, a “Canção do mendigo”: um sujeito poético desguarnecido, que vaga incessantemente e que se vê num impasse entre clamar ou calar, e por isso indaga “da boca o que faço agora?”. Em segundo lugar, os versos finais apontam para um movimento que Rilke faria nos *Novos poemas*: “Tudo aquilo em que ponho afeto / fica mais rico e me devora”. O sentido literal talvez ajude a esclarecer: “Todas as coisas a que me dou / se enriquecem e me dilapidam” (“Alle Dinge, na die ich mich gebe, / werden reich und geben mich aus”). O sujeito aqui é um poeta, como aponta o título. Já o teor desses versos que encerram o poema sintetiza o que os *Novos poemas* pareceram a Augusto – e também a João Cabral, que escreveu “Rilke nos *Novos poemas*”: o poeta se “instroscreve” nas coisas. “Faz com que o eu desapareça” – seja dilapidado – “através da captação da figuralidade essencial do outro”,⁸⁷⁹ isto é, a “figuralidade essencial” de “[t]udo aquilo” em que o poeta põe afeto ou de “[t]odas as coisas” a que ele se dá. Essa prevalência do objeto, legível nos *Novos poemas*, pode ser vista também como uma decorrência do convívio de Rilke com as obras de Rodin e de Cézanne. Como observa Ryan:

Em ambos os artistas, ele [Rilke] foi afetado pelo modo com que os objetos pareciam adquirir uma autossuficiência não contaminada pelo sentimentalismo, uma meta que ele desejou alcançar por si mesmo quando ele se afastou dos modelos poéticos da virada do século.⁸⁸⁰

Rilke encontrou muitas maneiras de elevar os objetos e os animais a uma posição central nos poemas, sem converter essas alusões em uma referência sentimental ou subjetiva. Construiu poemas para que as coisas fossem vistas diretamente, mas isso não excluiu um largo uso de imagens e de aproximações metafóricas entre elas, sem que sobre as coisas se derramassem

⁸⁷⁸ CAMPOS, A. *Irmãos germanos*, p. 27. “Du entfernst dich von mir, du Stunde. / Wunden schlägt mir dein Flügelschlag. / Allein: was soll ich mit meinem Munde? / mit meiner Nacht? mit meinem Tag? / Ich habe keine Geliebte, kein Haus, / keine Stelle, auf der ich lebe. / Alle Dinge, an die ich mich gebe, / werden reich und geben mich aus”. Tendo em vista o caráter artesanal da edição de *Irmãos germanos*, consignamos também a referência na edição da coletânea mais recente: CAMPOS, A. *Coisas e anjos de Rilke*, p. 130-131.

⁸⁷⁹ CAMPOS, A. *I like Rilke*, p. 13.

⁸⁸⁰ RYAN. *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, p. 50. “In both artists, he was struck by the way in which objects seemed to acquire a self-sufficiency uncontaminated by sentimentality, a goal he wished to achieve for himself as he moved away from turn-of-the-century poetic models”. (tradução nossa)

uma carga afetiva a ponto de convertê-los em textos confessionais. Ao contrário, como lemos em “O poeta”, o espectro de coisas ficou “mais rico”. Vejamos o exemplo de “Hortênsia azul” (“Blaue Hortensie”):

Como um último verde em um pote de tinta
as folhas têm um tom áspero, seco, velho,
sob umbelas em flor que um azul pinta
do falso azul, que é o seu remoto espelho.

Tosco espelho sem luz, choroso e baço
como que prestes a perder o tom postiço,
como antigo papel de carta já sem viço,
onde o amarelo, o roxo e o cinza deixam traço;

desbotado como o avental de uma criança
que não foi mais usado e agora só descansa:
como uma vida breve que se extingue.

Mas de repente o azul quer como que viver de
novo em alguma umbela e se distingue
um comovente azul sorrir de verde.⁸⁸¹

Vale relembrar o excerto, que já citamos, de uma carta de Rilke a Lou Andreas-Salomé: “de alguma forma eu também devo conseguir fazer, não coisas plásticas, mas coisas escritas, realidades que sejam o resultado de um trabalho artesanal”.⁸⁸² Nesse poema, a “Hortênsia azul” é construída com uma sequência de aproximações de imagens. Reitera-se a expressão “como” – dada no original por “wie” e por “als”. Augusto observa que essa expressão, “como”, constitui “um agenciador sintático poderoso que propulsiona as associações mais insólitas de imagens ou as difrações prismáticas que deformam a articulação da metáfora, juntando fragmentos de imagens díspares em visões iluminadoras”.⁸⁸³ Essa descrição de Augusto se adequa a “Hortênsia azul”, em que as partes da planta são sucessivamente associadas a “um pote de tinta”, ao “antigo papel de carta”, e nessas aproximações as cores sofrem as “difrações prismáticas” a que o tradutor alude: azul, verde, falso azul, amarelo, roxo, cinza. E os “fragmentos de imagens díspares”, agenciados pela reiteração da expressão “como”, culminam em uma alusão bastante indireta à esfera humana na terceira estrofe, quando se fala “de uma

⁸⁸¹ CAMPOS, A. *Coisas e anjos de Rilke* (2001), p. 70-71. “So wie das letzte Grün in Farbentiegeln / sind diese Blätter, trocken, stumpf und rauh, / hinter den Blütenolden, die ein Blau / nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln, / Sie spiegeln es verweint und ungenau, / als wollten sie es wiederum verlieren, / und wie in alten blauen Briefpapieren / ist Gelb in ihnen, Violett und Grau; / Verwaschnes wie an einer Kinderschürze, / Nichtmehrgetragenes, dem nichts mehr geschieht: / wie fühlt man eines kleinen Lebens Kürze. / Doch plötzlich scheint das Blau sich zu verneuen / in einer von den Dolden, und man sieht / ein rührend Blaues sich vor Grünem freuen”.

⁸⁸² RILKE *apud* SICA. *O vazio e a beleza*, p. 256.

⁸⁸³ CAMPOS, A. *Coisas e anjos de Rilke*, p. 18-19.

criança” e “uma vida breve que se extingue”, embora nesse último caso a vida por extinguir possa ser também a da própria planta.

Não apenas nos dois volumes dos *Novos poemas*, mas também em alguns poemas esparsos, escritos em 1924 e 1925, Rilke persistiu na busca de uma poesia objetiva, visual – embora de uma especial visualidade. É o caso, por exemplo de “O fruto” (“Die Frucht”), que Augusto incluiu em suas traduções desde *Irmãos germanos* (1992):

Subia, algo subia, ali, do chão,
quieto, no caule calmo, algo subia,
até que se fez flama em floração
clara e calou sua harmonia.

Floresceu, sem cessar, todo um verão
na árvore obstinada, noite e dia,
e se soube futura doação
diante do espaço que o acolhia.

E quando, enfim, se arredondou, oval,
na plenitude de sua alegria,
dentro da mesma casca que o encobria
volveu ao centro original.⁸⁸⁴

Retomemos uma assertiva, já vista no início deste capítulo, extraída de uma carta de Rilke a Magda von Hattingberg, a quem o poeta chamava de “Benvenuta”: “Minha tarefa não era estar acima das coisas, mas dentro”.⁸⁸⁵ Isso remonta àquele processo pelo qual, em Rilke, a subjetividade poética se “introscreve” nas coisas.⁸⁸⁶ O poema acima, “O fruto”, expõe de maneira cabal o intuito de Rilke. Como relata Todorov:

As cartas de Rilke a Benvenuta procuram reformular a dificuldade que há em conciliar vida e criação. O dom e ao mesmo tempo a vocação de poeta são o *Einsehen*, compreender o mundo, “vê-lo por dentro”, mesmo em suas manifestações mais humildes.⁸⁸⁷

Apesar da ênfase que, nos paratextos às traduções, Augusto confere ao Rilke da objetividade, da visualidade influenciada por Rodin e Cézanne, os poemas efetivamente traduzidos extrapolam o que o próprio tradutor chama de uma “coisicidade dos *Novos poemas*”.⁸⁸⁸ Na primeira coletânea em que Rilke aparece na obra tradutória de Augusto, *Irmãos*

⁸⁸⁴ CAMPOS, A. *Irmãos germanos*, p. 39. “Das stieg zu ihr aus Erde, stieg und stieg / und war verschwiegen in dem stillen Stamme / und wurde in der klaren Blüte Flamme, / bis es sich wiederum verschwieg. / Und fruchtete durch eines Sommers Länge / an dem bei Tag und Nacht bemühten Baum, / und kannte sich als kommendes Gedränge / wider den teilnahmsvollen Raum. / Und wenn es jetzt im rundenden Ovale / mit seiner vollgewordnen Ruhe prunkt, / stürzt es, verzichtend, innen in der Schale / zurück in seinen Mittelpunkt”. Na coletânea mais recente: CAMPOS, A. *Coisas e anjos de Rilke*, p. 348-349.

⁸⁸⁵ RILKE *apud* TODOROV. *A beleza salvará o mundo*, p. 137.

⁸⁸⁶ CAMPOS, A. *I like Rilke*, p. 13.

⁸⁸⁷ TODOROV. *A beleza salvará o mundo*, p. 137.

⁸⁸⁸ CAMPOS, A. *Coisas e anjos de Rilke*, p. 22.

germanos, dos dez poemas incluídos, quatro são dos *Novos poemas*. Há um poema curto de *O livro de imagens* (intitulado “Conclusão”) e “O fruto”, poema esparso de 1924 que citamos acima. Completam a seleção quatro dos *Sonetos a Orfeu*. Na primeira edição de *Coisas e anjos de Rilke*, de 2001, Augusto eleva a nove o número de traduções desses sonetos. Dentre esses está o soneto 29 que, segundo o tradutor, é “de um Rilke vocativo”, distante daquela “coisicidade” mencionada há pouco, “mas que, ainda assim, impregna-se da bioenergia dos ritmos respiratórios e dos entrecruzamentos dos sentidos para explorar os confrontos mais abstratos entre sujeito e objeto”.⁸⁸⁹

Amigo silencioso da distância,
sente o teu sopro dilatando o espaço.
Na caixa dos sinos baços, do teu cansaço,
deixa-te ressoar. O que era em ti substância
torna-se, assimilado, mais forte que tudo.
Vai e vem na metamorfose. Qual o espinho
de tuas experiências mais agudo?
Se beber te é amargo, faz-te vinho.
Na noite além de todas as medidas, ousa
ser a magia da encruzilhada dos sentidos,
o sentido dos encontros impressentidos.
E se o que é terrestre te olvidou,
diz: “eu corro” à terra que repousa
e diz à água rápida: “eu sou”.⁸⁹⁰

Para Augusto, a maioria dos *Sonetos a Orfeu* é composta por “textos impenetráveis ou que só se podem penetrar com sensibilidade poética”.⁸⁹¹ Nesse soneto, que de fato é bastante hermético, é possível ler, contudo, exemplos do que Augusto chamou de “os confrontos mais abstratos entre sujeito e objeto”. Por exemplo, no oitavo verso: “Se beber te é amargo, faz-te vinho”. Há aí confronto, entre o sujeito e a iminência do amargor da bebida, mas há também intercâmbio – que apontamos antes, e com referência a *Hamburger*, em outros poemas de Rilke – entre sujeito e objeto, o “vinho”. Esse sujeito não é o que enuncia, mas aquele a quem o enunciado se dirige como “Amigo silencioso da distância”. O terceto final é de fundamental

⁸⁸⁹ CAMPOS, A. *Coisas e anjos de Rilke*, p. 22.

⁸⁹⁰ CAMPOS, A. *Coisas e anjos de Rilke* (2001), p. 166-167. “Stiller Freund der vielen Fernen, fühle, / wie dein Atem noch den Raum vermehrt. / Im Gebälk der finstern Glockenstühle / laß dich läuten. Das, was an dir zehrt, / wird ein Starkes über dieser Nahrung. / Geh in der Verwandlung aus und ein. / Was ist deine leidendste Erfahrung? / Ist dir Trinken bitter, werde Wein. / Sei in dieser Nacht aus Übermaß / Zauberkraft an Kreuzweg deiner Sinne, / ihrer seltsamen Begegnung Sinn. / Und wenn dich das Irdische vergaß, / zu der stillen Erde sag: Ich rinne. / Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin”.

⁸⁹¹ CAMPOS, A. *Novo Rilke novo*, p. 19.

importância para a compreensão do que Augusto denominou “confronto”. Os dois últimos versos estabelecem um quiasma:

“eu corro”	↔	“terra que repousa”
“água rápida”	↔	“eu sou”

As assertivas que a subjetividade poética sugere ao “Amigo silencioso” opõem-se entre si: “eu corro” a “eu sou”. Por outro lado, também são opostos os destinatários dessas falas, a “água rápida” e a “terra que repousa”. A sugestão é a de que o “Amigo silencioso” intercambie com uma ou outra, a depender de qual será destinatário de sua afirmação. Desse modo, esse sujeito, a quem o poema se dirige, terá tanto a possibilidade da fluidez – dada explicitamente no original pelo verbo *rinnen* em “Ich rinne” (“eu fluo”) – quanto a da estabilidade: “eu sou” (“Ich bin”). Augusto trata do emprego dos quiasmas como uma característica dos *Novos poemas*; cita Paul de Man, para quem Rilke “transforma categorias exclusivas (fora/dentro, antes/depois, morte/vida, ficção/realidade, som/silêncio) em complementares”.⁸⁹² É o que ocorre no fecho do soneto 29 – e isso talvez nos auxilie a compreender por que o crivo de Augusto selecionou esse poema para traduzir. As oposições cruzadas daqueles versos finais terminam por complementar-se mutuamente, diante da sugestão de que aquele sujeito tanto pode fluir como se estabilizar.

Não seria estranho aproveitar essa dualidade entre fluência e estabilidade para pensar a modernidade de Rilke. Se vimos, com Ryan, que a forma de modernismo de Rilke foi “restaurativa”,⁸⁹³ é preciso atentar também para o cosmopolitismo desse poeta e para a sua receptividade a várias das tendências novas em poesia. Essa receptividade, conforme Hamburger, é “visível em muitas fases sucessivas de sua obra [de Rilke]”.⁸⁹⁴ É certo que Rilke não aderiu às vanguardas ou ao ímpeto de ruptura que elas propagaram no princípio do século XX. Embora eclético e aberto ao que era tendência à época, talvez Rilke tenha avançado pela modernidade de modo atípico; similar ao sujeito que vaga na estrofe inicial de seu poema “O cego” (“Der Blinde”), do segundo volume dos *Novos poemas*:

Ele caminha e interrompe a cidade,
que não existe em sua cela escura,
como uma escura rachadura

⁸⁹² MAN *apud* CAMPOS, A. Coisas e anjos de Rilke, p. 17.

⁸⁹³ RYAN. *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, p. 221. “restorative”. (tradução nossa)

⁸⁹⁴ HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 139. “apparent in the many successive phases of his work”. HAMBURGER. *The Truth of Poetry*, p. 97-98.

numa taça atravessa a claridade.⁸⁹⁵

Rilke participa, desse modo, da efervescência de início de século sem deixar de preservar as sucessivas autoimagens que ele modelou para si mesmo em cada fase de sua vida de poeta. Ryan, aliás, pontua que a descrição do processo de automodelagem, ou *self-fashioning*, feita por Stephen Greenblatt “se aplica notavelmente bem a Rilke”.⁸⁹⁶ E Hamburger chega a ponderar que muitas das cartas e trabalhos não publicados eram “altamente adversos às várias imagens de si mesmo que Rilke desejou tornar públicas nos sucessivos estágios de sua vida”.⁸⁹⁷

Dessas muitas fases e faces de Rilke, Augusto parece ter, inicialmente, desejado destacar uma feição específica desse poeta: um semblante de Rilke que passaria de modo mais fluente pelo seu crivo de tradutor e poeta-crítico de vanguarda. No entanto, passado o momento do ímpeto teleológico do tradutor, parte de uma “atuação estética episódica e pragmática”,⁸⁹⁸ Rilke passa a ser o poeta mais traduzido por Augusto: dos dez poemas incluídos em *Irmãos germanos*, de 1992, chega a 130 poemas na segunda edição de *Coisas e anjos de Rilke*, em 2013. O poeta inicialmente posto “em quarentena”⁸⁹⁹ pelos concretistas, tornou-se quase solar na obra tradutória de Augusto. A ponto de o tradutor afirmar, em entrevista de 2012: “Rilke praticava, talvez, uma ‘matemística’... Hoje não o acho menos concreto do que a poesia concreta: ‘tensão de palavras-coisas no espaço-tempo’”.⁹⁰⁰ E isso demonstra, dentre outros fatos, que o impasse maior, em relação a Rilke, provinha mais da empreitada vanguardista do tradutor Augusto do que dessa poesia a traduzir.

Boris Pasternak, que foi muito próximo de Rilke, faz um relato significativo em seu *Ensaio de autobiografia*:

Em 1913, Verhaeren⁹⁰¹ estava em Moscou. Meu pai fazia-lhe o retrato. Pedia-me, por vezes, que entretivesse a sua vítima, para que o rosto do modelo não tivesse uma expressão rígida e morta. Foi por esta razão que tive um dia de distrair o historiador V. Kliutchevski.⁹⁰² E assim me coube distrair Verhaeren.

⁸⁹⁵ CAMPOS, A. *Coisas e anjos de Rilke* (2001), p. 123. “Sich, er geht und unterbricht die Stadt, / die nicht ist auf seiner dunkeln Stelle, / wie ein dunkler Sprung durch eine helle / Tasse geht. (...)”.

⁸⁹⁶ RYAN. *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, p. 16. “applies remarkably well to Rilke”. (tradução nossa)

⁸⁹⁷ Ver HAMBURGER. Rainer Maria Rilke (1875-1926), p. 254. “highly adverse to the various images of himself that Rilke wished to make public at successive stages of his life”. (tradução nossa)

⁸⁹⁸ CAMPOS, A. Wallace Stevens: a era e a idade, p. 254. Na passagem, já citada, da qual retiramos essa expressão, Augusto se refere à impossibilidade de “a não ser para efeito de atuação estética episódica e pragmática, proscrever como coisa do passado o reservatório emocional e a atividade simbólica do ser humano”.

⁸⁹⁹ CAMPOS, A. I like Rilke, p. 10.

⁹⁰⁰ CAMPOS, A. Entrevista a Rainer Domschke, p. 118.

⁹⁰¹ Trata-se do poeta belga Émile Verhaeren, autor, dentre outros, de *Cidades tentaculares* (Thesaurus, 1999).

⁹⁰² Pasternak informa em nota tratar-se de Vassili Ossipovich Kliutchevski (1841-1911), “historiador, professor na Universidade de Moscou”. PASTERNAK. *Ensaio de autobiografia*, p. 150.

Com um entusiasmo compreensível, pus-me a falar-lhe dele próprio, depois, timidamente, perguntei-lhe se ouvira falar de Rilke. Não me passava pela cabeça que Verhaeren o conhecesse. Transfigurou-se. Meu pai não podia desejar outra coisa. Este nome por si só fez mais para animar o modelo que toda a minha tagarelice: “É o melhor poeta da Europa”, disse-me Verhaeren, “e para mim um irmão bem amado”.⁹⁰³

Augusto pode ter inicialmente rejeitado Rilke. Em um momento posterior, pode ter pretendido isolar determinada feição do poeta. Mas ao lançar um olhar compreensivo (*Einsehen*) sobre Rilke, soube perceber que o poeta se transfigurou muitas vezes. Concomitantemente, a posição do próprio tradutor se alterou, e ele pôde realizar um retrato muito mais amplo de Rilke, além de reconhecer nele tanto um grande poeta quanto um “bem amado” irmão germano.

⁹⁰³ PASTERNAK. *Ensaio de autobiografia*, p. 65-66.

Considerações Finais

The milk of the sacred cows has a way
of turning sour.

Henri Mancini *Sounds and Scores*

Not yours, my man. The sides you
carved were strictly, like, young.

Donald Fagen, “Henry Mancini’s
Anomie Deluxe”

Pretendemos iniciar essas considerações finais com um *outro*, no sentido musical dessa palavra em inglês, que cativou Augusto: “um termo musical, uma palavra-valise que sai do ‘in’ para o ‘out’, revertendo o sentido de INTRO. E que indica a diferente performance de uma faixa anterior ou algum outro ‘bônus’ – um ‘extro’”.⁹⁰⁴ Ou com uma “coda”, recurso que Augusto identifica em sonetos de Gerard Manley Hopkins. Por conta dessas “codas”, alguns sonetos de Hopkins não aparentam ser sonetos, embora o sejam, adverte o tradutor, pois acontece que “os tercetos são expandidos”.⁹⁰⁵ E é justamente Hopkins, poeta traduzido por Augusto desde 1978, que trazemos como um brevíssimo acréscimo a nossa discussão. No primeiro poema de Hopkins cuja tradução publica em *Verso reverso controverso* (1978), “The Leaden Echo and the Golden Echo” (“O eco de bronze e o eco de ouro”), Augusto identifica “uma requintada ecolalia que responde ao título, mesclando assonância, aliteração e rima”.⁹⁰⁶ Mas Augusto fala em ecos também de modo mais geral na obra de Hopkins, ao revelar que o traduziu muitas vezes em “sousandradsês” – e que, por isso, “o leitor familiarizado com a linguagem do poeta maranhense há de encontrar ecos e toques de Sousândrade na formulação de muitos compostos e na elaboração da estrutura sintática”.⁹⁰⁷ Para além dos aspectos formais, sugeriríamos uma outra fonte de ecos em Hopkins: Søren Kierkegaard. O próprio poema “O eco de bronze e o eco de ouro” pode servir como um primeiro exemplo. Na primeira parte, “O eco de bronze”,⁹⁰⁸

⁹⁰⁴ CAMPOS, A. *Outro*, p. 11.

⁹⁰⁵ CAMPOS, A. Hopkins: cristal terrível, p. 13. Na edição posterior: CAMPOS, A. Hopkins: a beleza difícil, p. 18.

⁹⁰⁶ CAMPOS, A. Hopkins: cristal terrível, p. 10. Na edição posterior: CAMPOS, A. Hopkins: a beleza difícil, p. 15.

⁹⁰⁷ CAMPOS, A. Hopkins: a beleza difícil, p. 27.

⁹⁰⁸ Augusto explica a opção tradutória para esse título: “A tradução estrita seria ‘O eco de chumbo e o eco de ouro’, mas ‘bronze’, sem deixar de marcar uma hierarquia semântica, diminui o abismo fônico entre ‘chumbo’ e ‘GOLDEN’, uma *qualitas* que se perde na versão literal e que me parece indispensável recuperar na recriação desse poema dos ecos”. CAMPOS, A. Hopkins: cristal terrível, p. 17, nota 2. Na edição posterior: CAMPOS, A. Hopkins: a beleza difícil, p. 15, nota 4.

a palavra “desespero” (“despair”) aparece oito vezes, em um conjunto de vinte e um versos, dos quais o último é uma repetição desse termo: “Desespero, desespero, desespero, desespero”.⁹⁰⁹ A presença reiterada dessa palavra, no poema, já nos remeteria a Kierkegaard, mas vale observar alguns detalhes a mais. Ao discorrer sobre o poema dos ecos, Augusto afirma tratar-se de “uma notável equação existencial do humano afã de sobrevivência”⁹¹⁰ e de uma “reflexão sobre a efemeridade da beleza e da vida”.⁹¹¹ Kierkegaard não deixou de refletir sobre essa questão. Em uma passagem de seus diários escreveu: “É completamente verdadeiro o que os filósofos dizem, que a vida deve compreendida para trás. Mas nisso se esquece a outra proposição, de que ela deve ser *vivida para frente*”.⁹¹² O poema de Hopkins parece ter um sentido similar e também associar essa conclusão ao desespero, como nestes versos:

Sê começo; já que, não, nada pode ser feito
 Para deter o
 Tempo e o mal do tempo, cã e cal,
 (...)
 Sê começo, só começo ao desespero.
 Oh nenhum, não não não não há nenhum:
 Sê começo ao desespero, ao desespero,
 Desespero, desespero, desespero, desespero.⁹¹³

Para explorar um pouco mais as coincidências entre Hopkins e Kierkegaard, seria proveitoso vermos algumas observações de Augusto que apontam uma acentuada dualidade no poeta inglês. O tradutor cita algumas expressões de W. H. Gardner, estudioso que se dedicou a Hopkins. Por exemplo, Gardner teria detectado nesse poeta um “encontro nu de sensualidade e ascese”.⁹¹⁴ Essa dualidade não seria isenta de conflitos. Augusto recupera uma expressão de Gardner segundo a qual Hopkins traria em si “um jesuíta-Jekyll e um hedonista-Hyde”, e a partir dessa imagem o tradutor conclui que tal dualidade “dá à sua experiência espiritual um condimento de realidade e concretude, raramente encontrável na poesia mística e religiosa de todos os tempos”.⁹¹⁵ Augusto, portanto, considera “incomum” essa “fusão” de “espiritualidade

⁹⁰⁹ CAMPOS, A. *Verso reverso controverso*, p. 204-205. Na edição posterior: CAMPOS, A. *Hopkins: a beleza difícil*, p. 38-39. “Despair, despair, despair, despair”.

⁹¹⁰ CAMPOS, A. Dos “poetas bizarros” a Hopkins, p. 202.

⁹¹¹ CAMPOS, A. *Hopkins: a beleza difícil*, p. 15.

⁹¹² KIERKEGAARD. *Journalerne*. Disponível em <<http://sks.dk/JJ/txt.xml>>. Acesso em 04 nov.2022. “Det er ganske sandt, hvad Philosophien siger, at Livet maa forstaaes baglænds. Men derover glemmer man den anden Sætning, at det maa *leves forlænds*”. (grifos do autor) (tradução nossa)

⁹¹³ CAMPOS, A. *Verso reverso controverso*, p. 204-205. Na edição posterior: CAMPOS, A. *Hopkins: a beleza difícil*, p. 38-39. “Be beginning; since, no, nothing can be done / To keep at bay / Age and age’s evils, hoar hair, / (...) / So be beginning, be beginning to despair: / O there’s none; no no no there’s none; / Be beginning to despair; to despair; / Despair, despair, despair, despair”.

⁹¹⁴ GARDNER *apud* CAMPOS, A. *Hopkins: cristal terrível*, p. 10. Na edição posterior: CAMPOS, A. *Hopkins: a beleza difícil*, p. 15.

⁹¹⁵ CAMPOS, A. *Hopkins: cristal terrível*, p. 11. Na edição posterior: CAMPOS, A. *Hopkins: a beleza difícil*, p. 16.

e sensualidade”, e a partir dela detecta uma “*discordia concors*” no “temperamento barroco” de Hopkins, que teria sido “[v]eraz com a sua experiência, fiel aos sons e ruídos do seu conflito interno”.⁹¹⁶

Essa dualidade que Augusto destaca em Hopkins poderia, em todas as suas nuances, ser apontada também em Kierkegaard, um pensador cristão que não deixou de abordar os aspectos sensuais da existência e que os expôs em várias de suas obras. Dentre os estudiosos de Kierkegaard, essa dualidade foi bastante ventilada, mas há um livro específico, publicado em 1941, em que o autor, Melville Channing-Pearce parte exatamente da noção de conflito interior para aproximar Hopkins e Kierkegaard. Significativamente, essa obra de Channing-Pearce é intitulada *The Terrible Crystal: Studies in Kierkegaard and Modern Christianity*. O título é significativo porque coincide com o da primeira reunião de traduções que Augusto realizou a partir de Hopkins, *Hopkins: cristal terrível*, publicada em 1991, pela Noa Noa.⁹¹⁷ A expressão “cristal terrível” é oriunda de um versículo bíblico, especificamente, “Ezequiel: 1, 22: E sobre as cabeças das criaturas viventes havia uma aparência de firmamento, com o aspecto de um cristal terrível”.⁹¹⁸ Sobre a dualidade em Kierkegaard, Channing-Pearce disse, dentre outras coisas, o seguinte:

Sua natureza e sua vida são tão paradoxais quanto seu pensamento; é a partir de um constante choque de contrários que a fagulha de uma personalidade espiritual coordenada eventualmente é atizada.

(...)

Aquele conflito interno cliva toda a sua conduta e seus contatos. Através de seus *Diários* nós estamos cientes de uma espantosa discórdia interior e complexidade oscilante a raros intervalos de uma simplicidade e paz extraordinárias.⁹¹⁹

⁹¹⁶ CAMPOS, A. Hopkins: a beleza difícil, p. 25. Ao falar em “*discordia concors*”, Augusto se refere ao oposto da *concordia discors*, doutrina da harmonia dos contrários, que teve grande importância para o período barroco. A inversão dos termos, ainda que continue a sugerir uma espécie de harmonização, parece valorizar antes a discórdia, denotando negatividade.

⁹¹⁷ Em 1978 Augusto incluiu o poema “The Leaden Echo and the Golden Echo” (“O eco de bronze e o eco de ouro”), de Hopkins, na coletânea *Verso reverso controverso*. Em 1990, publica a tradução de “O naufrágio do Deutschland” na Revista da USP número 4 (dez.89/fev.90). Posteriormente vêm os livros dedicados inteiramente a Hopkins: *Hopkins: cristal terrível* (Noa Noa, 1991) e *Hopkins: a beleza difícil* (Perspectiva, 1997).

⁹¹⁸ BÍBLIA SAGRADA, p. 859.

⁹¹⁹ CHANNING-PEARCE. *The Terrible Crystal*, p. 11-12. “His nature and his life are as paradoxical as his thought; it is from a constant clash of contraries that the spark of a co-ordinated spiritual personality is eventually kindled. (...) That inner conflict cleaves all his conduct and his contacts. Throughout his *Journals* we are conscious of an appalling inner discord and complexity lapsing at rare intervals into an exquisite simplicity and peace”. (tradução nossa)

E em seguida a essa passagem o autor cita três versos de dois poemas de Hopkins, que para ele teria, “uma geração mais tarde, combinado tão proximamente”⁹²⁰ com o ânimo de Kierkegaard. Vale a pena ver um excerto mais amplo de um desses poemas, na tradução de Augusto:

Meu coração carece apenas pena; tento
 Meu triste mim viver agora em doce entrega
 À piedade; não mais tormento a mente lega
 À atormentada mente em mais e mais tormento.

(...)

Alma, mim; ah! meu João-de-mim, cria juízo,
 Descansa, pobre ser; ao teu pensar dá-lhe uma ilha
 Nalgum lugar; à paz, raiz-espaco; (...).⁹²¹

Channing-Pearce cita, da primeira estrofe, o quarto verso e uma parte do terceiro: “(...) this tormented mind / With this tormented mind tormenting yet”. A partir desse fragmento, podemos apreender um sentido compatível com a estrofe em sua totalidade: o tormento que acomete a mente desse sujeito tem como fonte a própria mente. O sujeito poético pretende quebrar esse ciclo de tormento entregando-se à “piedade”, mas essa é, por enquanto, uma intenção a realizar: “agora” (“hereafter” – daqui para frente), diz o segundo verso. Nesse verso, o sujeito alude ao próprio “self”, que Augusto traduz por “mim”: “Meu triste mim”. Isso nos remete à passagem mais extensa que citamos de Kierkegaard, no item **1.2 o concreto é o outro**. Nessa citação, que destacamos da obra *Sygdommen til Døden* (*A doença até a morte*), vimos que o *self* (*Selv*) – termo que, nas citações, traduzimos por “eu” – está submetido à própria arbitrariedade; que o *self* (*Selv*) é, de modo dual, a legitimidade e a rebelião. Tudo que o *self* [*Selv*] realiza ou constrói pode ser arbitrariamente desfeito por ele mesmo: “exatamente no instante em que ele [*Selv*] acredita estar mais próximo de ter o edifício concluído, pode arbitrariamente dissolver o todo no nada”.⁹²²

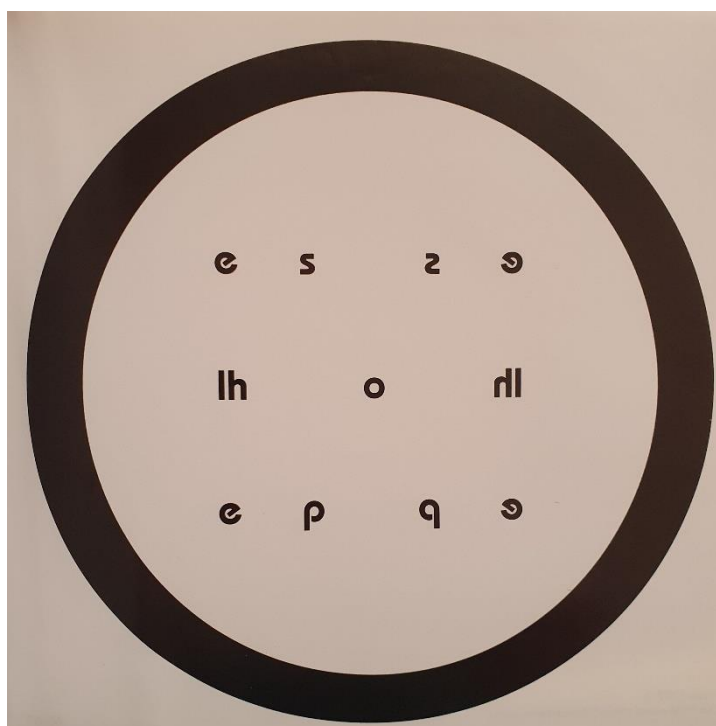
No primeiro terceto o sujeito poético dirige-se ao próprio *self* como a um “tu”, como se tentasse demovê-lo do conflito e o induzi-lo à paz: “Descansa, pobre ser; ao teu pensar dá-lhe uma ilha / Nalgum lugar; à paz, raiz-espaco (...)”. O sujeito poético, nesse soneto, se aproxima daquela imagem, citada por Augusto, que associa Hopkins a Jekyll e Hyde, facetas do

⁹²⁰ CHANNING-PEARCE. *The Terrible Crystal*, p. 12. “a generation later, so closely matched his mood”. (tradução nossa)

⁹²¹ CAMPOS, A. *Hopkins: cristal terrível*, p. 38-39. Na edição posterior: CAMPOS, A. *Hopkins: a beleza difícil*, p. 54-55. “My own heart let me more have pity on; let / Me live to my sad self hereafter kind, / Charitable; not live this tormented mind / With this tormented mind tormenting yet. / (...) / Soul, self; come, poor Jackself, I do advise / You, jaded, let be; call off thoughts awhile / Elsewhere; leave comfort root-room; (...)”.

⁹²² KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 80-81. “lige i det Øieblik, hvor det synes at det er allernærmest ved at Bygningen fæedig, kan det vilkaarligt løse det Hele op i Intet”. (tradução nossa)

personagem de Robert Louis Stevenson. Em outros termos, lê-se no poema a “patética *discordia concors*”⁹²³ que Augusto detecta em Hopkins. Esses são aspectos que Channing-Pearce aponta em Kierkegaard – e cita Hopkins para ilustrar o argumento –, no qual percebe um “conflito interior” e “uma espantosa discórdia interior”.⁹²⁴ E a própria concepção kierkegaardiana de “desespero” (*Fortvivelse*) se baseia em uma discórdia interna do *self* (*Selv*), que concentra em si a legitimidade e a rebelião. Poderíamos concluir, então, que tanto à poesia de Hopkins quanto ao pensamento de Kierkegaard subjaz um “solo em guerra”, dado por esse *self* que é a favor e também contra si mesmo. Na obra de Augusto, como vimos ao longo desta tese, esse embate é bastante nítido desde o início, desde a irrupção (*breakthrough*, conforme Lipking) desse poeta. Tal conflito interno, que expõe a subjetividade como um “solo em guerra”, é o principal fator a evidenciar a singular presença do sujeito em uma poética que, pelo seu matiz construtivista, tenderia a suprimi-lo tanto quanto possível. Mostra-se um aspecto fundamental da poesia de Augusto a tensão entre o eu (ou *self*) que o poeta reconhece como “a legitimidade” (*Legitimitet*) e o eu (ou *self*) que ele identifica com “a rebelião” (*Oprøret*) – que abala os princípios construtivos norteadores dessa poética. Há dualidade, portanto. E nenhuma de suas faces é menos constitutiva do sujeito que se lê na poesia de Augusto. Este poema de 2000, incluído em *Não* (2003), oferece uma síntese muito precisa da questão que abordamos:



⁹²³ CAMPOS, A. Hopkins: a beleza difícil, p. 25.

⁹²⁴ CHANING-PEARCE. *The Terrible Crystal*, p. 12. “inner conflict”; “an appalling inner discord”. (tradução nossa)

Parece-nos relevante que a letra “o”, um pequeno círculo vazio no centro do poema, seja a única a integrar os dois lados, invertidos entre si, do conjunto visual. Também é significativo que o título desse trabalho seja “desespelho”, um neologismo que remete fonológica e morfologicamente à palavra “desespero”. Por fim, chama nossa atenção que a simetria entre os “lados” do poema exclua a ideia de hierarquia ou prevalência entre esses opostos. Isso é algo legível também no texto de Kierkegaard quando ele assevera que à condição do eu (*Selv*), ao “seu domínio, subjaz esta dialética, de que a cada instante a rebelião é a legitimidade”.⁹²⁵ Kierkegaard não insere uma aproximação metafórica ou uma comparação, mas escrever de modo direto, “a rebelião é a legitimidade”. O sujeito não tem o poder de solapar essa dualidade, pois não é pleno, não é solar. Seu domínio é a soberania precária de um rei sem reino. Daí o poema “O rei menos o reino” enunciar: “Solitário sem sol ou solo em guerra / Comigo e contra mim e entre os meus dedos”. O embate, a condição de um “solo em guerra” são, portanto, constitutivos desse sujeito.

Se na poesia de Augusto percebemos a subjetividade como a tensão entre rigor construtivo (“legitimidade”) e impossibilidade de controle pleno (“rebelião”), procuramos, neste trabalho, investigar de que modo a tradução se abre como a possibilidade de um exercício atípico ou *sui generis* da subjetividade presente nos enunciados de poemas alheios. Foi possível perceber que Augusto assume, via tradução, subjetividades poéticas sob alguns aspectos bastante diversas dos ideais construtivos e vanguardistas de sua própria poesia, seja pelo alto teor de lirismo presente em alguns poemas traduzidos, seja pela discrepância de alguns poetas com o critério da “fisionomia da evolução de formas”⁹²⁶, caro a Augusto e a seus pares do grupo *Noigandres*. No caso de Hopkins, que trouxemos a estas **Considerações finais**, Augusto faz uma ressalva muito particular, mas que pode nos auxiliar a compreender outras nuances de sua obra. Tendo em vista a religiosidade desse poeta, Augusto explica o processo de tradução:

É claro que – como um ator que desempenha o seu papel – assumi uma *persona* e me deixei contagiar pela generosa paixão e compaixão do poeta, colocando entre parênteses as reservas do meu agnosticismo.⁹²⁷

É bem possível que as reservas do agnosticismo de Augusto o tenham estimulado também a nunca aludir diretamente ao nome de Kierkegaard, embora o pensamento desse filósofo nos pareça bastante ligado, no mínimo, a *O rei menos reino*. E embora a concepção de

⁹²⁵ KIERKEGAARD. *Sygdommen til Døden*, p. 81. “hans Herredom underligger den Dialektik, at i ethvert Øieblik Oprøret er Legitimitet”. (tradução nossa)

⁹²⁶ CAMPOS, A. De Herodias à jovem parca: uma arte de recusas, p. 40.

⁹²⁷ CAMPOS, A. Hopkins: a beleza difícil, p. 27.

uma subjetividade em desespero, assim como a de “sujeito fraturado” (Costa Lima), nos pareçam eficazes para a compreensão da subjetividade poética legível na obra de Augusto.

Tornando, entretanto, aos poetas traduzidos, essa imagem, do ator, proposta por Augusto para o caso de Hopkins, pode servir à compreensão de toda a sua obra tradutória. A técnica de atuação, de certa forma, também faz “*surgir um outro*”,⁹²⁸ para recuperar a expressão de Costa Lima com que procuramos compreender a tradução-arte de Augusto. Também nesse sentido, seria possível lançar mão do lema poundiano “*Make it new!*” Pound não o enunciou com referência à operação tradutória, mas seria possível dizer que a tradução – sobretudo a modalidade de tradução realizada por Augusto – torna novo, põe novamente em ato – e aqui ecoa a imagem do ator – o poeta traduzido. A incorporação de uma *persona* se dá também como uma maneira de o tradutor exercer uma subjetividade poética diversa da que comumente aparece na poesia que ele próprio escreve. Também nos poetas traduzidos por Augusto, a questão da subjetividade aparece tensionada de modos variados. Com isso, é como se Augusto estendesse, na tradução, a problematização do sujeito realizada por ele em sua própria poesia. Isso se torna especialmente significativo no caso de um tradutor como Augusto, cuja obra tradutória é indissociável da obra poética produzida por ele próprio.

Mesmo nos limites de nosso recorte mais específico, foi possível observar o adensamento do tema da subjetividade nos poetas traduzidos. Cummings, cuja poesia mescla lirismo e um alto nível de experimentalismo, ainda assim constrói poemas com presença subjetiva muito marcada. O sujeito poético da obra de Cummings é, com muita frequência, um perspicaz leitor do mundo, extremamente interessado na “*sintaxe das coisas*”, e essa leitura subjetiva, que recai sobre o mundo objetivo, é o principal substrato do lirismo de Cummings. No caso de Arnaut, é preciso cautela, pois trata-se de um poeta que viveu entre os séculos XII e XIII. Evidentemente, como ressalva Costa Lima, “*havia subjetividade em tempos anteriores, apenas submetida a outros indicadores*”.⁹²⁹ No entanto, a subjetividade a ser observada na lírica provençal não é saturada de pessoalidade como viria a ser séculos mais tarde. Ainda assim, o século XII, como marco mais ou menos preciso do surgimento do Purgatório e, com isso, de uma ênfase na noção de consciência e de responsabilidade, é um momento em que provavelmente se modificaram os efeitos de uma afirmação como “*Eu sou Arnaut*”, em poesia. Dentre os poetas cujas traduções abordamos de modo mais detido, Rilke é aquele cuja poesia apresenta mais variações e complexidades quanto ao tema da subjetividade. Nas sucessivas

⁹²⁸ LIMA. *A ficção e o poema*, p. 27. (grifos do autor)

⁹²⁹ LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 235.

fases de sua poética, Rilke escreveu poemas marcadamente subjetivos, discutiu a subjetividade ao posicioná-la como tema, aplacou a evidência do sujeito poético ao posicioná-lo em intercâmbio com objetos e seres não humanos e, por fim, incorporou “entrecruzamentos dos sentidos para explorar os confrontos mais abstratos entre sujeito e objeto”⁹³⁰ – do que lemos como exemplo um dos *Sonetos a Orfeu*, no final do terceiro capítulo.

Ampliando um pouco a “distância” de nosso olhar crítico, seria importante recordar também algo a que talvez pudéssemos denominar “efeitos” da obra tradutória de Augusto. Ao final do primeiro capítulo, nossa conclusão foi a de que a recriação crítica, via tradução, do lirismo experimental de cummings permitiu a Augusto prolongar por décadas um certo viés de sua própria poesia – especificamente a produzida antes da fase mais ortodoxa da Poesia Concreta. Pareceu-nos que a poesia de cummings apresenta uma afinidade muito robusta com poemas que Augusto publicou nos três primeiros números da revista *Noigandres* – inclusive com poemas incluídos na *Noigandres 3* que nunca foram reeditados em livro –, além da série *Os sentidos sentidos* e o poema “Bestiário para fagote e esôfago”, de 1955, publicado como inédito na *Antologia Noigandres 5*, em 1962. No caso de Arnaut, entendemos que a façanha tradutória de Augusto – traduzir todas as dezoito canções remanescentes –, além da produção de textos críticos sobre o trovador, inscreveu-o num processo de reiteração da poesia arnaldiana. Nesse processo, que remonta a Dante, Petrarca e Pound, foi paulatinamente modelada, fabricada uma subjetividade para Arnaut Daniel. Augusto, como tradutor e especial leitor de Arnaut, insere uma parcela de sua obra tradutória como um traço preciso e refinado nessa subjetividade poética que se delineou por séculos. Por fim, Rilke se situa como um resultado inesperado no *corpus* tradutório de Augusto. Somente na fase mais madura de sua vida de poeta Augusto reviu sua aproximação à poesia de Rilke, que era, como o próprio tradutor avalia, aparentemente distante de seus projetos de juventude.⁹³¹ O surpreendente é que essa aproximação tardia – tardia, pelo menos, pela via da tradução – ainda foi capaz de tornar Rilke o poeta mais traduzido por Augusto. Mesmo tratando-se de um poeta cuja tradução é difícil e cujo perfil tem muito de oposto à concepção de poesia preconizada por Augusto.

No entanto, como expusemos ao final do terceiro capítulo desta tese, a reserva, por parte de Augusto, quanto a incluir Rilke no rol de poetas a traduzir parece-nos mais intimamente ligada à fase por que passava o tradutor do que a reais vetos à obra desse poeta. Nosso entendimento é de que o principal fator crítico de rejeição, nesse contexto, foi o viés teleológico

⁹³⁰ CAMPOS, A. *Coisas e anjos de Rilke*, p. 22.

⁹³¹ Ver CAMPOS, A. *Introdução*, p. 9.

da própria noção de vanguarda e, especificamente, do Concretismo. Todavia, com o arrefecimento da Poesia Concreta como movimento e com o gradual esvaziamento daquele viés teleológico, tornou-se nítido que a obra de Augusto, a tradutória e a poesia dele próprio, sobrepuja o critério da “evolução de formas”. A obra tradutória de Augusto, de uma exuberância inegável, é em grande medida construída pela perícia desse tradutor em versificar. Por outro lado, a poesia de Augusto, incluída a fase concreta, se mantém pujante a despeito de o critério teleológico ter se enfraquecido. A poesia concreta é hoje uma fonte da poesia como qualquer outra corrente poética que nunca tenha se pautado por finalismos. O ímpeto teleológico restou datado. A obra poética de Augusto, não. Além disso, é fundamental compreender a indissociabilidade da obra tradutória e da poesia do próprio Augusto. Costa Lima manifestou-se nesse sentido a respeito dos poetas do Concretismo:

O trabalho pois que os concretos têm realizado sobre os autores por eles eleitos não é, pois, um desvio ou um recuo, ao invés, seria estranho que não o fizessem. A partir desse entendimento, torna-se contraditório que seus estudiosos venham a separar sua produção poética de sua prática de tradutores.⁹³²

Ao longo desta tese, procuramos manter nossa abordagem dos poemas traduzidos estreitamente ligada aos poemas do próprio Augusto, justamente por compreender essas duas faces da atividade do poeta-crítico e tradutor como integrantes de algo coeso, ainda que mais amplo, e que poderíamos denominar: a poética de Augusto de Campos. Partimos de um aspecto da poesia de Augusto – o embate entre o propósito construtivista e a subjetividade poética – para investigar a obra sua tradutória. Concluímos que a tensão em torno da subjetividade ocorre também no *corpus* das traduções, e que isso é, na verdade, um fator de coesão entre a obra tradutória e a poesia do próprio Augusto. Não seria exagero afirmar que a reflexão sobre o sujeito – e sobre a soberania precária que esse sujeito exerce sobre si mesmo – constitui um dos principais fios condutores dessa poética. Embora questione a permanência da poesia e exponha, em poema, o “cansaço dos metais”, Augusto produziu, a partir do choque entre os propósitos construtivos e a subjetividade moderna – clivada por arestas –, pela técnica do não e do corte, uma obra estritamente jovem.

⁹³² LIMA. A releitura do passado, p. 9.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi, Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ADORNO, Theodor W. *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- ADORNO, Theodor W. *Kierkegaard: construção do estético*. Trad. Álvaro L. M. Valls. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- ADRIANO, Carlos. Augusto de Campos dá vida ao latim em traduções inéditas. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/02/augusto-de-campos-da-vida-ao-latim-em-traducoes-ineditas.html>> Acesso em 08 set.2022.
- AGAMBEN, Giorgio. Ideia da prosa. In: _____. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999. p. 30-33.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- AHEARN, Barry. Introduction. In: AHEARN, Barry (ed). *Pound / Cummings: the correspondence of Ezra Pound and E. E. Cummings*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996. p. 1-11.
- ALCIDES, Sérgio. *Estes penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas 1753-1773*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- ALCIDES, Sérgio. *Oficina de tradução de poesia*. 2007. 43 p. Não publicado.
- ALIGHIERI, Dante. *De Vulgari Eloquentia: sobre a eloquência em língua vulgar*. Trad. Francisco Calvo del Olmo. São Paulo: Parábola, 2021.
- ALMEIDA, Jorge Miranda de; VALLS, Álvaro L. M. . *Kierkegaard*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- AMARAL, Aracy A. (Ed.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- ANDRADE, Luís Edgard de. O rock'n roll da poesia. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, n. 20, p. 48-50, mar.1957.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. José. In: _____. *Fazendeiro do ar e poesia até agora*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955. p. 173-206.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- ÁVILA, Affonso. *Cantigas do falso Alfonso el sábio*. Cotia-SP: Ateliê, 2006.
- ÁVILA, Myriam. Traduzir, conduzir, reduzir. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon; SÜSSEKIND, Flora (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Sete Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 296-303.
- BADU, Erykah. Window Seat. Disponível em <<https://genius.com/Erykah-badu-window-seat-lyrics>> Acesso em 06.set.2022.
- BARBOSA JÚNIOR, Adilson Antônio. *Vanguardas em formação: as obras iniciais de Augusto de Campos e de Ferreira Gullar*. 2015. 133 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

- BARBOSA JR, Adilson. Autoironia e crise em “Bestiário para fagote e esôfago”, poema de Augusto de Campos. *Revista da Anpoll*, v. 52, n. 3, p. 40–54, 2021. DOI: 10.18309/ranpoll.v52i3.1598. Disponível em: < [https://revistadaanpoll . em nuvens. com.br/revista/article/view/1598](https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1598) > Acesso em: 08 out.2022.
- BERNADINI, Aurora Fornoni. O culto das coisas difíceis. *Sibila: revista de poesia e cultura*. Cotia-SP, n. 5, nov.2003. p. 175-178.
- BÍBLIA SAGRADA. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- BLUMENBERG, Hans. *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989.
- BLUMENBERG, Hans. *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinmetapher*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997.
- BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Trad. Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- BOWLT, John E. (Ed.). *Russian Art of the Avant-Garde*. London: Thames & Hudson, 2017.
- BRITO, Ronaldo. As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950 – 1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. p. 303-310.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BRUFFORD, W. H. *The German Tradition of Self-Cultivation: “Bildung” from Humboldt to Thomas Mann*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- BUTLER, E. M. *Rainer Maria Rilke*. New York: Macmillan, 1941.
- BYRON, George Gordon; KEATS, John. *Byron e Keats: entreversos*. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009.
- CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.
- CAGE, John. *Silêncio*. Trad. Beatriz Bastos, Ismar Tirelli Neto. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- CAMPOS, Augusto de. *O rei menos o reino*. São Paulo: Edições Maldoror, 1951.
- CAMPOS, Augusto de. *Ad Augustum per Angusta*. In: *Noigandres 1*. São Paulo: Edição dos Autores, 1952. p. 5-12.
- CAMPOS, Augusto de. O sol por natural. In: *Noigandres 1*. São Paulo: Edição dos Autores, 1952. p. 13-21.
- CAMPOS, Augusto de. *Poetamenos*. In: *Noigandres 2*. São Paulo: Edição dos Autores, 1955.
- CAMPOS, Augusto de. *Ovonovelo*. In: *Noigandres 3: poesia concreta*. São Paulo: Edição dos autores, 1956.
- CAMPOS, Augusto de. E. E. Cummings: olho e fôlego. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 maio.1957. Suplemento Dominical, p. 12.
- CAMPOS, Augusto de. E. E. Cummings: olho e fôlego. In: CUMMINGS, Edward Estlin. *10 poemas*. Trad. Augusto de Campos. Rio de Janeiro: MEC, 1960. p. 5-7.
- CAMPOS, Augusto de. Presença de Provença: a invenção de Arnaut. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 28 maio.1967. Quarto caderno, p. 4.
- CAMPOS, Augusto de. Amor & humor nas canções de Guilherme IX. In: CAMPOS, Augusto de.; CAMPOS, Haroldo de. *Traduzir & trovar*. São Paulo: Papyrus, 1968. p. 7-12.

- CAMPOS, Augusto de. Arnaut Daniel: um inventor. *In: CAMPOS, Augusto de.; CAMPOS, Haroldo de. Traduzir & trovar.* São Paulo: Papyrus, 1968. p. 27-33.
- CAMPOS, Augusto de. Arnaut: Provença e proeza. *Revista de Letras: Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras de Assis.* Assis. n. 16, p. 283-286, 1974.
- CAMPOS, Augusto. Mallarmé: o poeta em greve. *In: CAMPOS, Augusto de.; Campos, Haroldo de.; PIGNATARI, Décio. Mallarmé.* São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 23-29.
- CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso.* São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CAMPOS, Augusto de. Verso, reverso, controverso. *In: _____ . Verso, reverso, controverso.* São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 7-8.
- CAMPOS, Augusto de. Arnaut Daniel, o inventor. *In: _____ . Verso, reverso, controverso.* São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 40-46.
- CAMPOS, Augusto de. A meta física dos “metafísicos”. *In: _____ . Verso, reverso, controverso.* São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 123-130.
- CAMPOS, Augusto de. Dos “poetas bizarros” a Hopkins. *In: _____ . Verso, reverso, controverso.* São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 199-203.
- CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979.* São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- CAMPOS, Augusto de. Não, obrigado. *In: CUMMINGS, Edward Estlin. 20 poemas.* Trad. Augusto de Campos. Florianópolis: Noa Noa, 1979.
- CAMPOS, Augusto de. *Pagu, Patrícia Galvão: vida-obra.* São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: a serpente e o pensar.* São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAMPOS, Augusto de. Ezra Pound: *nec spe nec metu.* *In: POUND, Ezra. Poesia.* 2. ed. Trad. Augusto de Campos *et al.* São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Unb, 1985. p. 13-40.
- CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. *Código.* Salvador, n. 11, s.p., 1986.
- CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico.* São Paulo: Companhia da Letras, 1986.
- CAMPOS, Augusto de. 30 anos, 40 poemas. *In: CUMMINGS, Edward Estlin. 40 poem(a)s.* Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 11-13.
- CAMPOS, Augusto de. Intradução de cummings. *In: CUMMINGS, Edward Estlin. 40 poem(a)s.* Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 25-33.
- CAMPOS, Augusto de. *Linguaviagem.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CAMPOS, Augusto de. Breve Introdução. *In: _____ . Linguaviagem.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 7.
- CAMPOS, Augusto de. De Herodias à jovem parca: uma arte de recusas. *In: _____ . Linguaviagem.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 13-43.
- CAMPOS, Augusto de. Das odes de Keats à Bizâncio de Yeats. *In: _____ . Linguaviagem.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 133-137.
- CAMPOS, Augusto de. *Mais provençais.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CAMPOS, Augusto de. Pré-mais. *In: _____ . Mais provençais.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 21-22.
- CAMPOS, Augusto de. Mais provençais: Raimbaut e Arnaut. *In: _____ . Mais provençais.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 25-37.

- CAMPOS, Augusto de. Noigandres: afugentar o tédio: entrevista a Rodrigo Naves. In: _____. *Mais provençais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 137-150.
- CAMPOS, Augusto. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, Augusto de. Pound made (new) in Brazil. In: _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 99-112.
- CAMPOS, Augusto de. Entrevista a 34 Letras. *34 Letras*. Rio de Janeiro, n. 4, p. 10-28, jun.1989.
- CAMPOS, Augusto de. *Pré-lua e pós-lua*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1991.
- CAMPOS, Augusto de. *Hopkins: cristal terrível*. Florianópolis: Noa Noa, 1991.
- CAMPOS, Augusto de. Hopkins: cristal terrível. In: _____. *Hopkins: cristal terrível*. Florianópolis: Noa Noa, 1991. p. 9-17.
- CAMPOS, Augusto. *Irmãos germanos*. Florianópolis: Noa Noa, 1992.
- CAMPOS, Augusto de. *Rilke: poesia coisa*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- CAMPOS, Augusto de. I like Rilke. In: _____. *Rilke: poesia coisa*. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p. 9-16.
- CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- CAMPOS, Augusto de. *Hopkins: a beleza difícil*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. Hopkins: a beleza difícil. In: _____. *Hopkins: a beleza difícil*. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 13-28.
- CAMPOS, Augusto de. E. E. Cummings, sempre jovem. In: CUMMINGS, Edward Estlin. *Poem(a)s*. Trad. Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. p. 13-19.
- CAMPOS, A. De *Ulysses a Ulisses*. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS. *Panorama do Finnegans Wake*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 171-193.
- CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CAMPOS, Augusto de. Coisas e anjos de Rilke. In: _____. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 15-23.
- CAMPOS, Augusto de. *Não: poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CAMPOS, Augusto de. NÃOfácio. In: _____. *Não: poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 11.
- CAMPOS, Augusto de. *Invenção: de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti*. São Paulo: ARX, 2003.
- CAMPOS, Augusto de. Questões sobre a tradução de “Elegy: going to bed”: entrevista a Inês Oseki-Depré. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon; SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Sete Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 285-295.
- CAMPOS, Augusto de. Além do limite do verso: entrevista a José Carlos Prioste. *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, n. 19, p. 13-23, dez.2004.
- CAMPOS, Augusto de. Entrevista a Frederico Barbosa e Manoel da Costa Pinto. In: *Entrelivros*. São Paulo, n. 4, p. 20-26, ago.2005.

- CAMPOS, Augusto de. Pontos - periferia - poesia concreta. *In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960.* 4. ed. Cotia: Ateliê, 2006. p. 31-42.
- CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. *In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960.* 4. ed. Cotia: Ateliê, 2006. p. 55-62.
- CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. *In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960.* 4. ed. Cotia: Ateliê, 2006. p. 71-72.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa.* São Paulo: Perspectiva: 2006.
- CAMPOS, Augusto de. Poesia da recusa. *In: _____ . Poesia da recusa.* São Paulo: Perspectiva: 2006. p. 15-17.
- CAMPOS, Augusto de. A implosão poética de Mallarmé. *In: _____ . Poesia da recusa.* São Paulo: Perspectiva: 2006. p. 35-41.
- CAMPOS, Augusto de. Yeats: a torre e o tempo. *In: _____ . Poesia da recusa.* São Paulo: Perspectiva: 2006. p. 173-179.
- CAMPOS, Augusto de. Wallace Stevens: a era e a idade. *In: _____ . Poesia da recusa.* São Paulo: Perspectiva: 2006. p. 253-261.
- CAMPOS, Augusto de. Dylan Thomas: o bardo rejeitado. *In: _____ . Poesia da recusa.* São Paulo: Perspectiva: 2006. p. 317-329.
- CAMPOS, Augusto de. Pós-música: ouvir as pedras. *In: _____ . Música de invenção.* São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 239-245.
- CAMPOS, Augusto de. Carta a Décio Pignatari (excerto). *In: BARROS, Lenora de; BANDEIRA, João (Org.). Poesia concreta: o projeto verbivocovisual.* São Paulo: Artemeios, 2008. p. 22.
- CAMPOS, Augusto de. *August Stramm: poemas estalactites.* São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CAMPOS, Augusto de. Introdução. *In: BYRON, George G.; KEATS, John. Byron e Keats: entreversos.* Trad. Augusto de Campos. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009. p. 9-17.
- CAMPOS, Augusto de. Entrevista a Hans Ulrich Obrist. *In: OBRIST, Hans Ulrich. Entrevistas.* Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Inhotim, 2009. p. 11-42. (v. 2)
- CAMPOS, Augusto de. Entrevista a Cristina Monteiro de Castro Pereira. *Revista Brasileira de Literatura Comparada.* v. 13, n. 9, p. 11-23, 2011. Disponível em: <<https://issuu.com/revistaabralic/docs/19?e=22613790/32045616>> Acesso em: 28.jun.2016.
- CAMPOS, Augusto de. Carta a E. E. Cummings. *In: CUMMINGS, Edward Estlin. Poem(a)s.* Trad. Augusto de Campos. 3.ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2012. p. 234.
- CAMPOS, Augusto de. Entrevista a Rainer Domschke. *Martius-Staden-Jahrbuch.* São Paulo, n. 59, p. 104-122, 2012.
- CAMPOS, Augusto de. Entrevista a Bia Corrêa do Lago. *In: LAGO, Bia Corrêa do (Org.). Umás palavras: 15 entrevistas memoráveis.* Rio de Janeiro: Capivara, 2012. p. 23-32.
- CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke.* 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAMPOS, Augusto de. Novo Rilke novo. *In: _____ . Coisas e anjos de Rilke.* 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 17-20.

- CAMPOS, Augusto de. *Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CAMPOS, Augusto de. Entrevista a Katia Canton, Omar Khouri e Tadeu Jungle na abertura da exposição *Augusto de Campos: objetos e poesia visual*. São Paulo: 07.abr.2015, Galeria Paralelo. Vídeo disponível em <<https://vimeo.com/125711323>>. Acesso em 04.mar.2022.
- CAMPOS, Augusto de. Sem mídia, sem média, sem medo: entrevista a Cláudio Daniel. *Cult*. São Paulo, n. 204, p. 52-57, ago.2015.
- CAMPOS, Augusto de. Se você disser que eu desafino... . In: _____. *Música de invenção 2*. São Paulo: Perspectiva, 2016. p. 39-56.
- CAMPOS, Augusto de. *Os sentidos sentidos*. São Paulo; Belo Horizonte: Selo Demônio Negro; Tipografia do Zé, 2018.
- CAMPOS, Augusto de. *Latinogramas: extraduições*. Londrina: Galileu, 2019.
- CAMPOS, Augusto de. Entrevista a Mnemozine 4. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4COLqg30mSQ>>. Acesso em 12 mar.2021.
- CAMPOS, Augusto de. *Invenção: de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti*. 2. ed. São Paulo: Laranja Original, 2021.
- CAMPOS, Augusto de. 22 e *Noigandres*, In: *Bric a Brac*. Belo Horizonte, número especial, p. 30-38, jun.2022.
- CAMPOS, Augusto de.; CAMPOS, Haroldo de. Traduzir e trovar. In: _____. *Traduzir & trovar*. São Paulo: Papyrus, 1968. p. 3-4.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Um lance de poesia: entrevista a Claudiney Ferreira e Jorge Vasconcelos. In: FERREIRA, Claudiney; VASCONCELOS, Jorge (Org.). *Certas palavras*. São Paulo: Estação Liberdade, Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 317-364.
- CAMPOS, Augusto de.; CAMPOS, CID. *Poesia é risco*. São Paulo: Sesc, 1995. 1 CD, digital, estéreo. Acompanha livreto.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. Cotia: Ateliê, 2006.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano-piloto para poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. Cotia: Ateliê, 2006. p. 215-218.
- CAMPOS, Haroldo de. Tradução tradição. In: POUND, Ezra. *Cantares*. Trad. Augusto de Campos et al. Rio de Janeiro: MEC, 1960. p. 150-151.
- CAMPOS, Haroldo de. Estela para E. E. Cummings. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 22 set.1962. Suplemento Literário, p. 37.
- CAMPOS, Haroldo de. Panaroma em português. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma do Finnegans Wake*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962. p. 7-12.
- CAMPOS, Haroldo de. Poética sincrônica. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 205-212.

- CAMPOS, Haroldo de. Cartas de Ezra Pound ao grupo Noigandres. *In: POUND, Ezra. Poesia.* Trad. Augusto de Campos *et al.* São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Unb, 1983. p. 223-233.
- CAMPOS, Haroldo de. Ezra Pound: i punti luminosi. *In: POUND, Ezra. Poesia.* Trad. Augusto de Campos *et al.* São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Unb, 1983. p. 243-250.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. *In: _____ . Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária.* 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe.* São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e paraíso perdido. *In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960.* 4. ed. Cotia: Ateliê, 2006. p. 43-47.
- CAMPOS, Haroldo de. Da fenomenologia da composição à matemática da composição. *In: CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960.* 4. ed. Cotia: Ateliê, 2006. p. 133-136.
- CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. *In: _____ . Transcrição.* Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega (Org.). São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CANALES, Alfonso. Introducción. *In: CUMMINGS, Edward Estlin.* Trad. Alfonso Canales. 2.ed. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 9-32.
- CANELLO, Ugo Angelo. *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello.* Padova: Max Niemeyer, 1883.
- CARPENTER, Humphrey. *A Serious Character: the life of Ezra Pound.* London, Boston: Faber & Faber, 1988.
- CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas: terceira parte: fenomenologia do conhecimento.* Trad. Eurides Avance de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CATULLUS, Gaius Valerius. *The poems of Catullus.* Trad. Peter Green. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 2005.
- CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo Don Quixote de La Mancha.* Trad. Viscondes de Castilho e de Azevedo. São Paulo: Logos, 1955. (v. I)
- CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha.* *In: _____ . Obras completas.* Angel Valbuena Prat (Org.). Madrid: Aguilar, 1956. p. 1027-1524.
- CESAR, Ana Cristina. *Escritos da Inglaterra.* São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CESAR, Ana Cristina. Bastidores da tradução. *In: _____ . Escritos da Inglaterra.* São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 137-151.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução.* São Paulo: Ática, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. Quatro posições para ler. *In: _____ . Crítica e tradução.* São Paulo: Ática, 1999. p. 154-160.
- CESAR, Ana Cristina. Bonito demais. *In: _____ . Crítica e tradução.* São Paulo: Ática, 1999. p. 254-255.
- CICERO, Antonio. Poesia e paisagens urbanas. *In: _____ . Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 14-30.

- CHANING-PEARCE, Melville. *The Terrible Crystal: studies in Kierkegaard and modern Christianity*. New York: Oxford University Press, 1941.
- CÓDIGO. Salvador, n. 5, 1981.
- CÓDIGO. Salvador, n. 11, 1986.
- COKE, Edward Sir. *The Selected Writings and Speeches of Sir Edward Coke*. Steve Sheppard (Ed.). Indiana: Liberty Fund, 2003. (v. I)
- CROCE, Benedetto. A intraduzibilidade da evocação / L'intraducibilità della rievocazione. In: GUERINI, Andréia; ARRIGONI, Maria Teresa (Org.). *Cássicos da teoria da tradução*. Trad. Rodolfo Ilari Jr. Florianópolis: UFSC, 2005. (v. 3). p. 194-205.
- CUMMINGS, Edward Estlin. *I: six nonlectures*. Cambridge: Harvard University Press, 1953.
- CUMMINGS, Edward Estlin. *10 poemas*. Trad. Augusto de Campos. Rio de Janeiro: MEC, 1960.
- CUMMINGS, Edward Estlin. *Selected Letters of E. E. Cummings*. F. W. Dupee, George Stade (ed.). New York: Harcourt, Brace & World, 1969.
- CUMMINGS, Edward Estlin. *20 poemas*. Trad. Augusto de Campos. Florianópolis: Noa Noa, 1979.
- CUMMINGS, Edward Estlin. *40 poem(a)s*. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CUMMINGS, Edward Estlin. *XAIPE*. In: _____. *Complete Poems 1904-1962*. George James Firmage (Ed.). New York: Liveright, 1991. p. 597-669.
- CUMMINGS, Edward Estlin. *Poem(a)s*. Trad. Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.
- CUMMINGS, Edward Estlin. *Eu: seis inconferências*. Trad. Cecília Rego Pinheiro. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- CUMMINGS, Edward Estlin. *Poem(a)s*. Trad. Augusto de Campos. 2. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2011.
- CUMMINGS, Edward Estlin. *Poem(a)s*. Trad. Augusto de Campos. 3. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2012.
- CUMMINGS, Edward Estlin. *Eimi: a journey through soviet Russia*. 4. ed. New York: Liveright, 2007.
- DARLING, Elisabeth. *Le Corbusier*. Trad. Luciano Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- DICKINSON, Emily. *Não sou ninguém: poemas*. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Ed. UNICAMP, 2008.
- DYLAN, Bob. *The Lyrics: 1961-2012*. New York: Simon & Schucter, 2016.
- ELIOT, Thomas Sterne. Tradition and the Individual Talent. In: _____. *Selected Essays*. London: Faber & Faber, 1951. p. 13-22.
- ELIOT, Thomas Sterne. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. 37-48.
- ELIOT, Thomas Sterne. Introduction: 1928. In: POUND, Ezra. *New Selected Poems and Translations*. Richard Sieburth (Ed.). New York: New Directions, 2010. p. 361-372.

- ETKIND, Efim. *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*. Trad. Wladimir Troubetzkoy. Lausanne: L'Age d'Homme, 1982.
- FAGEN, Donald. Henry Mancini's Anomie Deluxe. In: _____. *Eminent Hipsters*. New York: Penguin, 2014. p. 13-22.
- FANTE, John. *Pegunte ao pó*. Trad. Paulo Leminski. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Inconfissões: fotobiografia de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: IMS, 2016.
- FRASER, G. S. . Pound: masks, myth, man. In: RUSSEL, Peter (Ed.). *Ezra Pound*. London, New York: Peter Nevill, 1950. p. 172-185.
- FREITAS, Angélica. *Rilke shake*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FREUD, Sigmund. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*. 12. ed. Frankfurt: S. Fischer, 1994.
- FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias à psicanálise*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- FROST, Robert. *The poems of Robert Frost*. New York: Random House, 1946.
- GABO, Naum. The constructive idea in art. In: MARTIN, J. L.; NICHOLSON, Ben; GABO, Naum. *Circle: international survey of constructive art*. London: Faber & Faber, 1937. p. 1-10.
- GOMBROWICZ, Witold. *Journal: 1961-1969*. Trad. Christophe Jezewski; Dominique Autrand. Paris: Maurice Nadeau, Christian Bourgois Editeur, 1981. (v. III)
- GOMBROWICZ, Witold. *Cosmos*. Trad. Tomasz Barcinski, Carlos Alexandre Sá. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GOMBROWICZ, Witold. *Curso de filosofia em seis horas e quinze minutos*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- GRAY, Alasdair (Ed.). *The book of prefaces: a Short History of Literate Thought in Words by Great Writers of Four Nations from the 7th to the 20th Century*. London, New York: Bloomsbury, 2002.
- GREENBLATT, Stephen. *Renaissance Self-fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- GREENE, Thomas. The Flexibility of the Self in Renaissance Literature. In: DEMETZ, Peter; GREENE, Thomas; NELSON JR, Lowry (Ed.). *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*. New Haven: Yale University Press, 1968. p. 241-264.
- GUIMARÃES, Júlio Castañõn. Alguns lances de escrita. In: GUIMARÃES, Júlio Castañõn; SÜSSEKIND, Flora (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Sete Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 75-92.
- HAMBURGER, Michael. *The Truth of Poetry*. London: Anvil Press, 1996.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HAMBURGER, Michael. Rainer Maria Rilke (1875-1926). In: O'DRISCOLL. *Michael Hamburger: a reader*. Manchester-UK: Carcanet, 2017. p. 254-257.

- HAMBURGER, Michael. An Unofficial Rilke. In: O'DRISCOLL. *Michael Hamburger: a reader*. Manchester-UK: Carcanet, 2017. p. 403-411.
- HANNAY, Alastair. Kierkegaard and the variety of despair. In: HANNAY, Alastair; MARINO, Gordon D. (Ed.). *The Cambridge Companion to Kierkegaard*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 329-348.
- HARSTSHORNE, M. Holmes. *Kierkegaard, el divino burlador: sobre la naturaleza y el significado de sus obras pseudónimas*. Trad. Elisa Lucena Torés. Madrid: Cátedra, 1992.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes, E-book*.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *26 poetas hoje*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- HONG, Howard V.; HONG, Edna H.. Historical Introduction. In: KIERKEGAARD, Søren Aabye. *The Sickness unto Death*. Trad. HONG, Howard V.; HONG, Edna H. . New Jersey: Princeton University Press, 1983. ix-xxiii.
- HORÁCIO. *Epístolas*. Trad. Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia, Centro de Estudos Clássicos, 2017.
- HOWER, Alfred. O mistério da palavra *noigandres* – resolvido?. *Discurso*. São Paulo, n. 8, maio.1978. p. 160-168.
- HUANG-TILLER, Gillian. A(r)Mor Amoris: Modernist Blason, History, and the Body Politic of E. E. Cummings' Erotic Sonnetry in & [AND]. *Spring*. New York, n. 19, p. 110-129, out.2012. Disponível em: <www.jstor.org/stable/43915414> Acesso em: 13 jun.2020.
- JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- JACKSON, Kenneth David. O non serviam de Augusto. *Revista da Anpoll*. Floianópolis, v. 52. n. 3, p. 11–28, dez.2021. Disponível em <<https://doi.org/10.18309/ranpoll.v52i3.1668>> Acesso em: 09 set.2022.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. 26. ed. São Paulo: Cultrix, 2011.
- JANIS, Irving. Groupthink. Disponível em <<https://web.archive.org/web/20100401033524/http://apps.olin.wustl.edu/faculty/macdonald/GroupThink.pdf>> Acesso em: 07 set.2022.
- JORNAL DE NOTÍCIAS. São Paulo, 27 jun.1948.
- JORNAL DE SÃO PAULO. São Paulo, 9 abr.1950.
- JOTHEN, Peder. *Kierkegaard, Aesthetics and Selfhood: the Art of Subjectivity*. London, New York: Routledge, 2016.
- JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: Dover, 1994.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. London: Penguin, 1999.
- JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- KEATS, John. *Letters of John Keats*. Robert Gittings (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1975.

- KEATS, John. *Poemas de John Keats*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. 2. ed. São Paulo: Art Editora, 1987.
- KELLY, Lionel. Paideuma, In: TRYPHONOPOULOS, Demetres P.; ADAMS, Stephen J.(Ed.). *The Ezra Pound Encyclopedia*. Wesport, CT: Greenwood Press, 2005. p. 211-212.
- KENNEDY, Richard S. *Dreams in the mirror: a biography of e. e. cummings*. 2. ed. New York, London: Liveright, 1994.
- KENNER, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1973.
- KENNER, Hugh. Introduction. In: POUND, Ezra. *The Translations of Ezra Pound*. London: Faber & Faber, 1984. p. 9-14.
- KENNER, Hugh. *The poetry of Ezra Pound*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1985.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Traité du désespoir*. Trad. Knud Ferlov, Jean-J. Gateau. Paris: Gallimard, 1939.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O desespero humano: doença até à morte*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. 2. ed. Porto: Tavares Martins, 1947.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Enten - Eller: et Livs-Fragment*. 3. ed. Copenhagen: Gyldendal, 1976. (v. I)
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Enten - Eller: et Livs-Fragment. E-book*. (v. II)
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O desespero humano: doença até a morte*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Pós-escritos às migalhas filosóficas*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls, Marília Murta de Almeida. Petrópolis: Vozes, 2013. (v. I)
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Pós-escritos às migalhas filosóficas*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls, Marília Murta de Almeida. Petrópolis: Vozes, 2016. (v. II)
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2013.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Sygdommen till døden: en christelig psykologisk Udvikling til Opbyggelse og Opvækkelse*. Copenhagen: Lindhardt og Ringhof, 2017.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Journalerne*. Disponível em <<http://sks.dk/NB/txt.xml>>. Acesso em 04 mar.2021.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturn and melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion and art*. Montreal: McGills-Queen's University Press, 2019.
- KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Trad. Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.
- KOSELLECK, Reinhart. On the antropological and Semantic Structure of *Bildung*. In: _____. *The Practice of Conceptual History: timing history, spacing concepts*. Trad. Todd Samuel Presner. Stanford: Stanford University Press, 2002. p. 170-207.
- KRAUSS, Rosalind E. The originality of the avant-garde. In: _____. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press, 1986. p. 151-170.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gubelkian, 1982.

- LE BLANC, Charles. *Kierkegaard*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- LE GOFF, Jacques. *O nascimento do purgatório*. Trad. Maria Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2017.
- LEIRIS, Michel. Mallarmé, teacher of morality. In: _____. *Brisées: broken branches*. Trad. Lydia Davis. San Francisco: North Point Press, 1989. p. 63-64.
- LEVY, Emil. *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*. Leipzig: O. R. Reisland, 1915. (v. I – VIII)
- LIGETI, György. States, events, transformations. *Perspectives of New Music*, v. 31, n. 1, 1993. p. 164-171.
- LIMA, Luiz Costa. A releitura do passado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 dez.1986. Folhetim, p. 8-9.
- LIMA, Luiz Costa. Duas aproximações ao não como sim. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon; SÜSSEKIND, Flora. *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Sete Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 116-129.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. In: _____. *Trilogia do controle*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. p. 23-225.
- LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. In: _____. *Trilogia do controle*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. p. 227-521.
- LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema: Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.
- LIMA, Luiz Costa. Como esconder o excepcional?, Disponível em <[https:// valor . globo.com/eu-e/ noticia/2016/01/08/ como-esconder-o-excepcional.ghtml](https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2016/01/08/como-esconder-o-excepcional.ghtml) > Acesso em :26 out.2022.
- LIMA, Luiz Costa. O experimentalismo teorizado dos concretos. In: _____. *A ousadia do poema: ensaios sobre a poesia moderna e contemporânea brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2022. p. 187-210.
- LIPKING, Lawrence. *The life of the poet: beginning and ending poetic careers*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- LIPKING, Lawrence. Poet-critics. In: LITZ, A. Walton; MENAND, Louis; RAINEY, Lawrence (Ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism*, v. 7: Modernism and the New Criticism. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 439-467.
- LIPKING, Lawrence. Epilogue: inventing a life – a personal view of literary careers. In: HARDIE, Philip; MOORE, Helen (Ed.). *Classical Literary Careers and their Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 287-299.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Trad. Alberto Carneiro. Lisboa: Estampa, 1978.
- LOWRIE, Walter. Translator's Introduction. In: KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Fear and Trembling / The Sickness unto Death*. Trad. Walter Lowrie. New Jersey: Princeton University Press, 1968. p. 133-139.
- MAIO: International Poetry Magazine. Alberto de Lacerda (Ed.). London, n. 1, 1973.

- MALLARMÉ, Stéphane. À Eugène Lefébure. In: _____. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1998, p. 717. (v. I)
- MASON, H. A. *The Women of Trachis* and Creative Translation. In: SULLIVAN, J. P (Ed). *Ezra Pound*. Middlesex: Penguin, 1970. p. 279-310.
- MELO NETO, João Cabral de. *Quaderna*. Lisboa: Guimarães, 1960.
- MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo: poesia (1966-1974)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia crítica: antologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- MELO NETO, João Cabral de. *Crime na calle Relator*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- MELO NETO, João Cabral de. Entrevista a 34 Letras. *34 Letras*. Rio de Janeiro, n. 3, p. 8-45, mar.1989.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- MELO NETO, João Cabral de. *O engenheiro*. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020. p. 59-78.
- MELO NETO, João Cabral de. *Psicologia da composição*. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020. p. 81-97.
- MELO NETO, João Cabral de. *Paisagem com figuras*. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020. p. 145-167.
- MELO NETO, João Cabral de. *Serial*. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020. p. 297-340.
- MELO NETO, João Cabral de. *Agrestes*. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020. p. 595-667.
- MERQUIOR, José Guilherme. O lugar de Rilke na poesia do pensamento. In: _____. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 34-58.
- MIRANDA, José Américo. Dias, dias, dias: um poema de Augusto de Campos. *Contexto: revista do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo*, ano v, n. 4, 1996. p. 37-44.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *Estrutura e autenticidade na teoria e na crítica literárias*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.
- MOORE, Marianne. “New” poetry since 1912. In: _____. *The Complete Prose of Marianne Moore*. Patricia C. Willis (Ed.). New York: Viking Penguin, 1986. p. 120-124.
- MOORE, Marianne. A penguin in Moscow. In: _____. *The Complete Prose of Marianne Moore*. Patricia C. Willis (Ed.). New York: Viking Penguin, 1986. p. 301-303.
- MOORE, Marianne. Impact, moral and technical; Independence versus exhibitionism; and concerning contagion. In: _____. *The Complete Prose of Marianne Moore*. Patricia C. Willis (Ed.). New York: Viking Penguin, 1986. p. 433-437.
- MOORE, Marianne. E. E. Cummings. In: _____. *The Complete Prose of Marianne Moore*. Patricia C. Willis (Ed.). New York: Viking Penguin, 1986. p. 562-564.
- MOORE, Marianne. *10 poemas*. Trad. Augusto de Campos. Londrina: Galileu, 2019.

- NEEL, Alice. *Alice Neel: freedom*. New York: David Zwirner, 2019.
- NICHOLLS, Peter. *Modernisms: a literary guide*. 2. ed. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.
- NICHOLS, Ashton. *The Revolutionary "I": Wordsworth and the Politics of Self-Presentation*. London: Macmillan Press, 1998.
- NONO, Luigi. Guai ai gelidi mostri. In: _____. *Scritti e colloqui* (v. I). A. I. de Benedictis, V. Rizzardi (Ed.). Milano: Ricordi, 2001. p. 491-492.
- NORTON, M. D. Herter. *Translations from the Poetry of Rainer Maria Rilke*. New York: W. W. Norton, 1962.
- O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 14 jun.1969. Suplemento Literário, p. 3.
- PASTERNAK, Boris. *Ensaio de autobiografia*. Trad. José Gaspar Simões. Lisboa: Editorial Inquérito, [19 - -].
- PATERSON. Direção: Jim Jarmusch. New York: Amazon Studios, 2016. Filme. Color. 118 min.
- PAZ, Octavio. E. E. Cummings: seis poemas y un recuerdo. In: _____. *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral, 1972. p. 72-80.
- PAZ, Octavio. Traducción: literatura y literalidade. In: _____. *Traducción: literatura y literalidade*. 2. ed. Barcelona: Tusquets, 1981. p. 7-19.
- PAZ, Octavio. E. E. Cummings: recordação. In: _____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 231-236.
- PAZ, Octavio. Literatura e literalidade. In: _____. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PAZ, Octavio. *La llama dobre: amor y erotismo*. 5. ed. Barcelona: Seix Barral, 1995.
- PAZ, Octavio. *Versiones y diversiones*. Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2000.
- PENA FILHO, Carlos. *Livro geral*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- PERLOFF, Carey. Introduction. In: POUND, Ezra. *Sophokles Elektra: a version by Ezra Pound and Rudd Flemming*. New York: New Direction, 1990. ix-xxv.
- PERLOFF, Marjorie. Postmodernism and the impasse of lyric. In: _____. *The Dance of Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1996. p. 172-200.
- PERLOFF, Marjorie. "Raising the referential temperature": poundian reverberations in Brazilian concrete poetry". Disponível em < <https://www.jstor.org/stable/43908403>> Acesso em 14 abr.2022.
- PERLOFF, Marjorie. "Aumentando a temperatura referencial": reverberações poundianas na poesia concreta brasileira. Trad. Júlio Mendonça. *Circuladô*, São Paulo, ano V, n. 7, p. 41-61, dez.2017.

- PERLOFF, Marjorie. Avant-garde Eliot. Disponível em < [https:// www.writing. upenn.edu/epc/authors/ perloff/ 21/21_eliot.pdf](https://www.writing.upenn.edu/epc/authors/perloff/21/21_eliot.pdf) >. Acesso em 13 abr.2022.
- PIGNATARI, Décio. *Poetc. In: _____ . Poesia pois é poesia & Poetc.* São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 203-260.
- PIGNATARI, Décio. Nova poesia: concreta (manifesto). *In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960.* 4. ed. Cotia: Ateliê, 2006. p. 67-70.
- PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal. *In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960.* 4. ed. Cotia: Ateliê, 2006. p. 95-104.
- POÉTICAS DA QUARENTENA 6: Augusto de Campos 90. Disponível em <www.erratica.com.br/ac90>. Acesso em 12 nov.2022.
- POUND, Ezra. *Umbra.* London: Elkin Mathews, 1920.
- POUND, Ezra. *Instigations.* New York: Boni & Liveright, 1920.
- POUND, Ezra. *ABC of Reading.* London, Faber & Faber, 1951.
- POUND, Ezra. Praefatio ad lectorem electum. *In: _____ . The Spirit of Romance.* London: Peter Owen, 1952. p. 7-9.
- POUND, Ezra. Il miglior fabro. *In: _____ . The Spirit of Romance.* London: Peter Owen, 1952. p. 22-38.
- POUND, Ezra. *Poems from Lustra.* *In: _____ . Personae: collected shorter poems of Ezra Pound.* London: Faber & Faber, 1952. p. 161-240.
- POUND, Ezra. *Cantares.* Trad. Augusto de Campos *et al.* Rio de Janeiro: MEC, 1960.
- POUND, Ezra. Date Line. *In: _____ . Literary Essays of Ezra Pound.* New York: New Directions, 1968. p. 74-87.
- POUND, Ezra. Arnaut Daniel. *In: _____ . Literary Essays of Ezra Pound.* New York: New Directions, 1968. p. 109-148.
- POUND, Ezra. *Women of Trachis.* London: Faber & Faber, 1969.
- POUND, Ezra. *Guide to Kulchur.* New York: New Directions, 1970.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura.* Trad. Augusto de Campos, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- POUND, Ezra. For a New Paideuma. *In: _____ . Selected Prose: 1909-1965.* William Cookson (Ed.). London: Faber & Faber, 1978. p. 254-259.
- POUND, Ezra. *Poesia.* Trad. Augusto de Campos *et al.* São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Unb, 1983.
- POUND, Ezra. *The Translations of Ezra Pound.* London: Faber & Faber, 1984.
- POUND, Ezra. *Poesia.* 2. ed. Trad. Augusto de Campos *et al.* São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Unb, 1985.
- POUND, Ezra. *The Cantos.* New York: New Directions, 1996.
- POUND, Ezra. *Os cantos.* Trad. José Lino Grünwald. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

- POUND, Ezra. *Cathay: a Critical Edition*. Timothy Billings (Ed.). New York: Fordham University Press, 2019.
- POUND, Ezra. *Extrapound*. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2020.
- REED, Lou; CALE, John. *Songs for Drella*. São Paulo: BMG Ariola Discos, 1990. 1 disco de vinil, 33 rpm, estéreo.
- REVISTA DE NOVÍSSIMOS: revista de cultura e arte a serviço da juventude. São Paulo, n. 1, jan/fev.1949.
- REVISTA BRASILEIRA DE POESIA. São Paulo, n. 5, v. II, set.1949.
- RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução*. Trad. Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- RILKE, Rainer Maria. *Rodin*. Frankfurt, Hamburg: Fischer, 1959.
- RILKE, Rainer Maria. *Poemas, As elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*. Trad. Paulo Quintela. Porto: Oiro do dia, 1983.
- RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.
- RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- RYAN, Judith. *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- SÁ DE MIRANDA, Francisco de. *Obras completas*. M. Rodrigues Lapa (Org.). Lisboa: Sá da Costa, 1937. (vol. I)
- SANTAYNA, Georges. The Tragic Mask. In: _____. *Soliloquies in England and Later Soliloquies*. New York: Charles Scribner's Sons, 1923. p. 131-135.
- SAPHO. *If not, winter: fragments of Sapho*. Trad. Anne Carson. New York: Vintage, 2002.
- SICA, Giorgio. *O vazio e a beleza: de Van Gogh a Rilke: como o Ocidente encontrou o Japão*. Trad. Letizia Zini, Valéria Vicentini. Campinas: Ed. Unicamp, 2017.
- SMITH, Caroline. Conflict or compromise? Identity and the Cathedral Chapter of Girona in the Fourteenth Century. In: DELBRUGGE, Laura (Ed.). *Self-Fashioning and Assumptions of Identity in Medieval and Early Modern Iberia*. Leiden; Boston: Brill, 2015. p. 277-297.
- SOUZA, Ana Helena. 'A urdidura subjacente': recriações de poemas de John Donne. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon; SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Sete Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 269-284.
- STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- STEINER, George. A propósito de Kierkegaard. In: _____. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 257-268.
- STERZI, Eduardo. Todos os sons, sem som. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon; SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Sete Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 95-115.
- STOICHITA, Victor. *Breve história da sombra*. Trad. Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2016.

- SÜSSEKIND, Flora. (Quase audível) – nota sobre “ão” –. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon; SUSSEKIND, Flora. *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Sete Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 140-158.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- TATIT, Luiz. *Felicidade*. São Paulo: Dabliú Discos, 1997, 1 CD, digital, estéreo.
- TAYLOR, Mark C.. *Journeys to selfhood: Hegel and Kierkegaard*. New York: Fordham University Press, 2000.
- THEUNISSEN, Michael. *Kierkegaard's concept of despair*. Trad. Barbara Harshav; Helmut Illbruck. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto*. Trad. Caio Meira. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2018.
- TOLSTÓI, Leon. *Guerra e Paz*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. (v. I)
- TSVIETÁIEVA, Marina. A Few of Rainer Maria Rilke's Letters. In: PASTERNAK, Boris; TSVIETÁIEVA, Marina; RILKE, Rainer Maria. *Letters: summer 1926*. Trad. Margaret Wettlin, Walter Arndt, Jamey Gambrell. New York: New York Review, 2001.
- TURNER, Paul. Romanticism, Rationalism, and the Domino System. In: WALDEN, Russell (Ed.). *The Open Hand: essays on Le Corbusier*. Cambridge: The MIT Press, 1977. p. 14-41.
- VALÉRY, Paul. *A serpente e o pensar*. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- VALLIAS, André. Augusto de Campos traduz. In: POÉTICAS DA QUARENTENA 6: Augusto de Campos 90. Disponível em <https://erratica.com.br/ac_traduz/>. Acesso em 12 nov.2022.
- VOSSLER, Karl. La poesia de los trovadores y su transcendencia europea. In: _____. *Romania y Germania*. Trad. José Luis Varela. Madrid: Ediciones Rialp, 1956. p. 65-112.
- VOSSLER, Karl. *Formas poéticas de los pueblos románicos*. Trad. José María Coco Ferraris. Buenos Aires: Editorial Losada, 1960.
- WARTBURG, Walther von. *Französisches Etymologisches Wörterbuch*. Disponível em <<https://lecteur-few.atilf.fr/lire/132/1>> Acesso em: 29 set.2022.
- WILDE, Oscar. *The Critic as Artist*. Vancouver: Bookmachine, 2012.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Culture and Value*. Trad. Peter Winch. Chicago: The Chicago University Press, 1984.
- XIE, Ming. Pound as translator. In: NADEL, Ira B. . *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 204-223.
- ZUMTHOR, Paul. *Langue, texte, énigme*. Paris: Éditions du seuil, 1975.
- XI DE AGOSTO. São Paulo: ago.1950.