

4. Estratégia antropofágica

4. 1. Romantismos, vanguardas e sua retomada via *superantropofagia*

Os escritos de Oiticica apropriam-se da noção de crítica como ‘experimento’ - e da forma-fragmento romântica - sem fazer atribuição de origem. Tal atribuição é, por assim dizer, construída aqui, já que ele mesmo não reconhece o vínculo entre seu experimentalismo e o experimento romântico. Há sim uma frase avulsa anotada em seu diário (7 de janeiro de 1961)¹⁸³ *o infalível é falível e o falível infalível*, que parece repetição da idéia de co-participação dos contrários exposta por Hölderlin, tratando do modo de proceder poético no viés da ironia romântica: “O puro só pode apresentar-se no impuro e ao tentares oferecer o extraordinário sem o ordinário, ele aparecerá como o que há demais antinatural, mais absurdo[...]Portanto, incorpora-o sem resistir-lhe e sem temê-lo”¹⁸⁴.

Guy Brett é quem indica na poética de HO a co-presença de polaridades (imagem-palavra, espaço-tempo, cor-estrutura, dentro-fora, cheio-vazio, aberto-fechado, imobilidade-movimento, etc), de maneira que cada um destes significados se espelha em seu contrário. No comentário de Brett, “toda a obra de Oiticica havia brincado com essa contradição”¹⁸⁵. Não se lembra, entretanto, de reconhecer nesse seu brinquedo a ironia romântica (Witz) correlata ao sentido ambíguo de poesia crítica. Tampouco que o sentido de ambigüidade sugere deslocamento entre polaridades sem participar lógica da contradição.

Em certas passagens de texto, Oiticica reincide no estereótipo que associa imediatamente romantismo à atitude e/ou à “poesia sentimental”¹⁸⁶ - *romantismo de cada um (amor-cotovelo-good intention)*¹⁸⁷. Poesia comumente confundida com a ‘expressão do eu’ e não auto-reflexiva, dizendo respeito à linguagem enquanto meio

¹⁸³ OITICICA, H. Nota (7 de janeiro de 1961). In: **AGL**, p 25.

¹⁸⁴ HÖLDERLIN, F. Carta a Neuffer (12 .11. 1798). In: **Reflexões**: Hölderlin, p 116.

¹⁸⁵ “Hélio Oiticica nos incita a ver que existe apenas uma tênue linha entre as polaridades opressivas do pensamento que herdamos. Ele nos incita a ver e sentir além delas”. BRETT, G., “O Exercício Experimental da Liberdade”. In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 237.

¹⁸⁶ A expressão “poesia sentimental” é de Schiller, que teria dado à “palavra (sentimental) o sentido de auto-reflexivo”. Cf. TORRES, R. F. Introdução. In: **Pólen**. p 12.

¹⁸⁷ OITICICA, H. Mundo Abrigo. Programa Helio Oiticica, www.itaucultural

impessoal (“reflexão livre do eu”, de sua intencionalidade, segundo Benjamin). Parece, contudo, que o experimento primeiro romântico chega a seu texto por via direta e/ou transversa - através de outras tradições poéticas modernas tributárias deste ‘criticismo’. Dentre outras escritas que abordaram temas afins à poesia romântica, cita ou alude, em momentos avulsos, p. ex., a palavra de Goethe, Nietzsche, Baudelaire, Bergson, Ponty, Heidegger, além de outras palavras da crítica e da escrita poética - desde Rimbaud (ver apropriação de texto de Rimbaud na **Figura 11**) e Mallarmé, passando por Joyce e os poetas concretos. Por certo, encontra apropriações de temas românticos nos escritos daqueles artistas que tem por construtores modernos (Mondrian, Kandinsky, Malevich, Schwitters, etc) - e, por sua vez, deles se apropria.

Não se trata de ressuscitar conceitos ‘usados’ no passado e fazê-los reviver no contexto de hoje, sendo fiel a sua forma e sentido de ontem. Ao operar essencialmente por apropriação crítica, a poética *Ambiental/Experimental* reinventa poéticas alheias que dessa operação saem transformadas. Livre exercício de tradução a que chama *retomada* sublinhando seu alcance construtivo: *não confundir reviver com retomar [...] o experimental pode retomar nunca reviver/ a invenção não se coaduna com imitação: simples, mas é bom lembrar*¹⁸⁸, escreve HO.

Retomada é sim outro nome emprestado à estratégia prescrita por Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago” (1928), ensaio literário-ético-político que lançava palavras de ordem do modernismo brasileiro nos anos 1920. Texto em diálogo implícito com as vanguardas artísticas e literárias européias que então integravam o canibalismo ao seu vocabulário. Futurista, dadaístas e surrealistas (Marinetti, Apollinaire, Alfred Jarry, André Breton, Francis Picabia, Tristan Tzara, George Bataille...), evocavam na imagem agressiva do canibal a vitalidade originária avessa à civilidade e ao espírito lógico. Encarnando o espírito de vanguarda, a atitude *antropofágica* quer instaurar uma nova barbárie ao mastigar a tradição culta e o legado da história e, por sua digestão, alimentar a vitalidade moderna. Operação poética na linguagem e atitude comportamental, a digestão antropofágica tem duplo aspecto destrutivo-construtivo, podendo ser lida como **metáfora orgânica da poesia**

¹⁸⁸ OITICICA, H. Experimentar o Experimental (1972), Programa Hélio Oiticica, www.itaucultural

crítica romântica. Para dizer que a poesia anula o princípio de identidade e de contradição, Novalis escreveu: “A poesia dissolve a existência alheia em própria”¹⁸⁹ parecendo aludir a uma digestão.

Nos anos 20, segundo o comentário de Benedito Nunes, em *Oswald Canibal*, ensaio sobre o pensamento de Oswald de Andrade, testemunha que “a imagem antropofágica estava no ar”¹⁹⁰. No debate cultural da época, abria-se um campo de interlocução entre arte, literatura, antropologia, história, filosofia, política, psicanálise e teoria literária em torno do tema antropofagia. Interesse resultante da descoberta e valorização dos aspectos primitivos, mágicos e irracionalistas da existência, tendência característica de uma “cultura antropofágica que se estenderia de Nietzsche à Freud”. Nunes detecta a influência de Nietzsche - leitura de referência para Oswald de Andrade e Oiticica - atuando para que a imagem do antropófago fosse erigida pelas vanguardas em símbolo de um “novo estado de barbárie”. A consciência do homem sem ressentimento, capaz de esquecer o passado é, para o autor do *Zaratustra*, proporcional à sua capacidade de bem digerir¹⁹¹. Associado à boa digestão das formas e idéias já formadas por um estômago forte, um “estado de arte” renovador é convocado que inspira a barbárie vanguardista. Indissociável da atenção ao agora para ser alcançado, em Nietzsche, esse estado pede a atitude intempestiva¹⁹², mantida a medida de equilíbrio entre esquecer e assimilar a herança da história. Antes de Nietzsche, porém, Novalis escreveu: “Tudo que é insigne merece o ostracismo. É bom quando ele o dá a si mesmo [...] O insigne leva o mundo adiante, mas logo deve retirar-se”¹⁹³ - assim, em tom menos incisivo, parece antecipar a vontade vanguardista.

¹⁸⁹ NOVALIS, Poesia, Fragmento 46. In: **Polén**, p 124.

¹⁹⁰ Cf. NUNES, B. **Oswald canibal**, p 18.

¹⁹¹ Franco Ferraz esclarece a respeito dessa metáfora: “O tema da função digestiva do esquecimento relaciona-se diretamente à seguinte afirmação do parágrafo 16 do capítulo “Das velhas e novas tábuas” de Assim falou Zaratustra III: ‘o espírito é um estômago’”. Cf. FRANCO FERRAZ, Maria C. **Nove variações sobre temas nietzschianos**, p 63.

¹⁹² “Há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico que prejudica o ser vivo. Para definir o grau e fixar o limite em que é absolutamente necessário esquecer o passado, sob pena de se tornar cozeiro presente, seria preciso conhecer a medida exata da força plástica de um homem, de uma nação, de uma civilização”. NIETZSCHE, F. **Considerações intempestivas**, p 108.

¹⁹³ NOVALIS. Folha de Fragmentos, Fragmento 2 . In: **Polén**, p 31.

Atenta ao momento, a *poética Ambiental/Experimental* de HO, demonstra sua afinidade com esse ‘estado de arte’¹⁹⁴ prescindindo mesmo da arte enquanto patrimônio concreto e valor significativo herdado. Nas “Anotações sobre o Parangolé” (1964-1966), Oiticica, leitor de Nietzsche, recusa a arte-formalizada em nome do *retorno ao mito da criação* inspirado na matriz ‘antropofágica-nietzschiana’. Mito, segundo o qual, o ‘estado de arte’ a ser alcançado depende da manifestação da força vital de origem mítica acionando o comportamento violento contra os modelos pré-formados. Destruição aplicada a todas as formas de linguagem instituídas, garantiria renovar sua vitalidade. Ainda nessas anotações, segundo as palavras de Oiticica, o gesto construtivo só é garantido por seu efeito de destruição:

Sobrepunhando todas as diferenças sociais, éticas, individuais, está uma necessidade superior em cada um de criar [...] a necessidade de realização, completação e razão de ser da vida. A tal finalidade teria aspirado o esforço humano durante séculos – a arte é então uma etapa disso, passageira, sofrível de modificações como as que agora se operam. O princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade, individual e coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real[...] Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade¹⁹⁵

O espírito de vanguarda assume esse duplo investimento destrutivo-construtivo só aparentemente contraditório. Alfred Jarry, tido pelo Dadá e Surrealismo como seu antecessor, em texto intitulado “*Antropophagy*”(1912), sugere que o canibalismo é praticado de dois modos : comendo um humano ou sendo devorado por ele. Tratando da intersecção entre colonialismo e barbárie, Jarry dita que a viagem do civilizado à terra do selvagem conduz ao canibalismo no duplo sentido de prática de captura e/ou de resistência cultural e política. Para não correr o risco de ser devorado pelo selvagem, adverte, era preciso não ir ao encontro dele, pois, neste contato inevitavelmente ocorre que um devora o outro; aliás, na etimologia do termo, agressão significa movimento em direção à. Apesar de exercer ação violenta, o canibalismo ritual era descrito pela etnografia como ato de receptividade ao outro que é apreciado. Além de satisfazer o apetite do estômago, o rito antropofágico atualiza uma mitopoética: é linguagem comportamental que opera

¹⁹⁴ “A Nova Objetividade sendo um ‘estado’, não é, pois, um movimento dogmático esteticista”. Cf. OITICICA, H, Esquema Geral da Nova Objetividade. In: *AGL*, p 84.

¹⁹⁵ *Ibidem*. p 83.

por efeito mágico a assimilação pelo devorador das qualidades do devorado. Mágico é este pensar-agir associativo pela transposição das categorias e/ou elementos heterogêneos que engaja entre si, acontecendo entre eles uma transmutação. No caso do canibalismo ritual, acontece a mistura entre carne e símbolo, comer e significar, eu e outro.

Menos literal, o canibalismo vanguardista também diz respeito à intersecção entre a ordem concreta e simbólica da linguagem e a ação do corpo. Método do antropofagismo na estética dadá¹⁹⁶, a técnica de colagem e *assemblage* atua pela violência do recorte e justaposição arbitrária entre matérias e significados avulsos. Modo de fazer e significar por apropriação e livre associação, a colagem/*assemblage* mantém coesas matérias-corpo deixando entrever o corte que as separa como na técnica de mosaico. Transposto ao espaço do texto na *écriture automatique* surrealista de André Breton (1924), o técnica de recorte e associação alude à maquinação viva do sonho, da memória e do devaneio. Fluxos automáticos experimentados no corpo, que, , na óptica surrealista, testemunham o funcionamento ‘real’ do pensamento experimentado por descontinuidades. Alheio à necessidade causal e ao princípio de identidade e contradição, esse funcionamento ritmado dita à mão a *écriture* e a expressão oral à boca¹⁹⁷. O texto de Oiticica resgata a técnica de colagem Surrealista-Dadá ao descrever o improvisado enquanto ato de pensar, justapondo enunciados que se destroem-constroem mutuamente: *O improvisado pequeno e espontâneo, seria por outro lado rico e sintético; não admite devaneios, apesar dele mesmo se realizar como se fora devaneio; o pensamento aqui tem o privilégio de se soltar de si mesmo*¹⁹⁸ - conjugando precisão e divagação, esse ato ganharia impulso automático.

Atendendo à vontade de fusão abrangente entre o pensar enquanto ato de linguagem e o processo do real proposta por Breton, George Bataille conceitua o canibalismo como método geral da ação poética: “Podemos definir [...] o poético por uma relação de participação do sujeito e do objeto¹⁹⁹”, escreve. Mútua devoração entre sujeito e objeto (o poeta e o poetado), nesse foco surreal, o agir poético é enlace

¹⁹⁶ Cf. OTTINGER, D. “Do fio da faca ao fio da tesoura, da estética canibal às colagens”. In: Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo: **Antropofagias e histórias de canibalismos**, p 266.

¹⁹⁷ Cf. BRETON, A. Manifeste du Surrealisme (1924). In: **Manifestes du Surrealisme** p 36.

¹⁹⁸ Cf. OITICICA, H. Nota (27 de dezembro de 1961). In: **AGL**, p 37.

¹⁹⁹ George Bataille é citado por Didier Ottinger. Cf. OTTINGER, O. Op. cit. p 266.

erótico violento gerando linguagem. Em registro que amalgama a colagem plástica e a maquinação da escrita surrealista, Sergei Eisenstein, em *A Forma no Filme* (1929), descreve seu conceito de montagem cinematográfica por duas vias: ora como ideograma procedendo pela “cópula ou combinação de dois hieróglifos”²⁰⁰ ora como colisão entre “células”²⁰¹. As células da montagem desencadeariam um programa automático de diferenciação que prolifera na complexidade do filme, a escrita do filme nascendo do embate e captura entre imagens-signos. Por analogia, se superpõem o processo de recorte e colagem de imagens produzindo conceitos em cinematografia e o processo real de fusão e divisão de células nos organismos vivos. O método operativo *antropofágico*, pode-se dizer, é comum à colagem dadaísta, à escrita surrealista e ao cinema de vanguarda russo. Em qualquer caso, está em jogo uma operação de linguagem correlata ao pensamento improvisado do corpo.

Se a linguagem estrutural dos construtores moderno, segundo Oiticica, atua como jogo de relações entre elementos e/ou dimensões díspares, então não difere, essencialmente, do modo de operar da colagem-montagem e da *écriture surrealista*. A proposição Ambiental/Experimental retoma o método antropofágico constitutivo da ação poética assimilado das linguagens modernas de vanguarda, qualquer que seja o *meio* expressivo que utilizam (elementos plásticos, palavras, sons, fotogramas). Assim aproxima tendências artísticas heterogêneas e registros de linguagens à primeira vista contraditórios. Ladrão assumido de poéticas alheias, Oiticica incorpora a seu texto nomes-conceito e excertos provenientes de outras escritas (ver texto **Figura 12**).

Primeira proposição denominada Ambiental, Parangolé é aproximado por Hélio ao conceito *Merz* proposto pelo dadaísta Kurt Schwitters: *Parangolé tem o mesmo caráter que para Schwitters assumiu Merz e seus derivados (Merzbau, etc)*²⁰², ele escreve. O nome *Merz* (1920), assim como Parangolé, não tem significado fixo, variando seu sentido conforme a circunstância. Designa aquele

²⁰⁰ “A questão é que a cópula (ou combinação) [...] deve ser considerada não como uma soma, mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau. [...] a combinação corresponde a um conceito. De hieróglifos separados foi fundido o ideograma. Pela combinação de duas descrições é obtida a representação de algo graficamente indescritível. Por exemplo: a imagem para água e a imagem para o olho significa “chorar”. EISENSTEIN, S. In: **A forma no filme**, p 36.

²⁰¹ Ibidem, p 41.

²⁰² OITICICA, H. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé, (1964). In: **AGL**, p 65.

“modo de criar relações entre todas as coisas do mundo” que, para Schwitters, é o operar da colagem. Método antropofágico comandado pelo Dadá, *Merz* promove a confusão entre os gêneros artísticos: colagem e *assemblage* em sentido estrito, poesia, prosa, pintura, música, teatro, arquitetura (casa *Merzbau*). Obedece, pois, ao pressuposto romântico de continuidade descontínua entre todas as formas de linguagem poesia. Ao escolher a letra inicial ‘M’ de *Merz*, Schwitters, porém, reivindica sua afinidade com os construtivismos de Mondrian, Malevich e Moholy-Nagy. Em tom de paródia, *Merz* se auto nomeia “Monstrutivismo”²⁰³ propondo a mútua devoração entre Dadá e Construtivismo. Reivindicando seu parentesco com este conceito operativo, Parangolé quer ser exemplo de dadá-construtivismo ao promover a mistura entre estrutura e colagem e ainda reunir todas as linguagens em uma proposição total como queria a mistura de gêneros comandada por *Merz/Merzbau*.

Redigido por Oiticica, “Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira” (1967), é programa-manifesto que prescreve às vanguardas nacionais a *antropofagia* e a *vontade construtiva* enquanto estratégias de linguagem e política cultural afirmativas de sua singularidade. Então recomendava a livre apropriação das linguagens artísticas internacionais, a seu ver, exercida desde o Modernismo de 1922 e *objetivada em definitivo pelo movimento Concreto e Neoconcreto*, cabendo ao movimento NOB potenciá-la em Superantropofagia:

[...] A antropofagia seria a defesa que possuímos contra [...] o domínio exterior, e a principal arma criativa essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural que queremos abolir hoje, absorvendo-o numa superantropofagia²⁰⁴.

²⁰³ Kurt Schwitters escreveu: “Je proposerai plutôt a la critique d’écrire que j’ai été influencé par Moholy, Mondrian et Malevich, car nous vivons a l’époque des M. Merz c’est ce qu’on appelle le Monstrutivisme”. Cf. SCHWITTERS, K. Mon Merz et Monstre Merz (1920). In: Catálogo **Kurt Schwitters**, p 211.

²⁰⁴“No Brasil os movimentos inovadores apresentam, em geral, essa característica única, de modo específico, ou seja, uma vontade construtiva marcante. Até mesmo no Movimento de 22 pode-se verificar isso, sendo a nosso ver, o motivo que levou Oswald de Andrade à conclusão de que somos uma cultura antropofágica, ou seja, redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais. Isso não aconteceria não houvesse latente na nossa maneira de apreender tais influências, algo de especial, característico nosso que seria essa vontade construtiva geral. Dela nasceram nossa arquitetura, e mais recentemente, os chamados Movimentos Concreto e Neoconcreto, que de certo modo objetivaram de forma definitiva esse comportamento criador” Cf. OITICICA, H. Esquema da Nova Objetividade Brasileira (1967), In: **AGL**, p 85.

No Manifesto Antropofágico (1928), texto emblemático do modernismo brasileiro, Oswald de Andrade contrapunha às idéias abstratas um pensamento dinâmico situado em solo concreto (“somos concretistas [...] suprimamos as idéias e outras paralisias pelos roteiros”). Insistia em estratégias de pensar conduzidas de acordo com a mobilidade das circunstâncias de percurso, desprezando conceitos já fundados. Mais do que releitura de linguagens internacionais, sua antropofagia é metáfora do pensamento incorporado (“o espírito não concebe o espírito sem corpo”), de apetite múltiplo, cujo caminhar a deriva é propício a achados surpreendentes. Assim toma partido do pensamento não ressentido, *à la* Nietzsche, certificado apenas por prova existencial (“a alegria é a prova dos nove”²⁰⁵). Para garantir a vitalidade necessária ao bom resultado desta prova, Oswald, sugere reviver o estado original de barbárie experimentado em Pindorama, nação brasileira paradisíaca anterior ao Descobrimento.

Em Oiticica, sua ‘meta antropofagia’ reafirma o dinamismo do pensamento incorporado expresso por Oswald e nega sua utopia de *reviver* o estado edênico perdido no passado. Ignora a raiz original brasileira, reconhecendo a *raiz aberta* como característica construtivista de nossa cultura em formação²⁰⁶, daí sua vocação antropofágica. Na ausência de traço identitário, desconhecida sua filiação autêntica, recomenda à vanguarda brasileira *a posição crítica permanente*²⁰⁷ diante dos estereótipos da cultura universal e da cultura de raiz.

Problema figurado espacialmente no *Penetrável Tropicália*, (1967) montado na mostra NOB. Empregando o método operativo comum à colagem Dada e à estrutura construtivista, relaciona elementos os mais heterogêneos: *uma estrutura geométrica fixa (que lembra as mondrianescas casas japonesas); a imagem da TV; uma espécie de cena tropical com plantas, araras, areia, pedras, seixos, brita; poemas dentro das folhagens*²⁰⁸. Tropicália é imagem sincretista do trópico-Brasil, confrontando-se, como quer HO, à hegemonia da imagética internacional da *Pop* e

²⁰⁵ ANDRADE, O. Manifesto Antropófago (1928). In: Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo **Antropofagias e histórias de canibalismos**, p 533-534.

²⁰⁶ OITICICA, H. Brasil Diarréia (1972). In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 17-20.

²⁰⁷ *Ibidem*, p 18.

²⁰⁸ OITICICA, H. Tropicália (1967). In: **AGL**, encarte, página sem número.

*Op Art*²⁰⁹. Convida a experimentar diferentes registros da imagem-signo: ler poemas sensoriais de Roberta Oiticica; assistir à imagem técnica da TV (*imagem que devora o participante, pois ela é mais ativa que seu criar sensorial*²¹⁰) e retornar à sensação ainda por ser significada (*de novo pisando na terra*²¹¹). Daí que esse ambiente sem centro, espécie de labirinto, possa ser experimentado um todo absorvente, devorador (*um grande animal*²¹²): toda imagem ao qual o corpo se integra.

Em seus cadernos de texto *Newyorquaises* (1974), Oiticica descreve a experiência Tropicália a partir do deslocamento que produz entre imagens táteis, verbais, visuais, etc.: *espécie de salada multimedia sem muito 'sentido' ou 'ponto de vista'*²¹³. Alusivo ao *nonsense* dadá-surrealista, o Ambiente Penetrável Tropicália erigiu-se em imagem alegórica da *superantropofagia*: é agregado de partes heterogêneas incapaz de fixar ordem e sentido. Deslocamento extensivo ao desenvolvimento de sua escrita experimental: no traço de Hélio, o texto é pensamento solto, aleatório, do tipo que improvisa roteiros.

4.2. Antropofagia e tradução como poesia progressiva

Centro de interesse das várias tendências de 'vanguarda' no chamado movimento Tropicalista (1967-1972), a *retomada* da antropofagia de Oswald de Andrade é comum aos poetas concretos paulistas. Após o momento de polarização entre Concretismo e Neoconcretismo, esses poetas tornam-se interlocutores privilegiados²¹⁴ de Oiticica. Daí que a apropriação antropofágica da poesia crítica

²⁰⁹ "Propositalmente quis eu, desde a designação criada por mim Tropicália (devo informar que a designação foi criada por mim muito antes de outras que sobrevieram, até se tornar a moda atual) até seus mínimos elementos, acentuar essa nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa ambiciosíssima de criar uma linguagem nossa, característica que fizesse frente à imagética da *Pop* e da *Op* internacionais na qual mergulhava boa parte dos nossos artistas". OITICICA, H. Tropicália (4 de março de 1968). Cf. OITICICA, H. In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 124.

²¹⁰ OITICICA, H. Tropicália (1967). Op. cit. página sem número.

²¹¹ OITICICA, H. Tropicália (1967). In: **AGL**. página sem número.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ OITICICA, H. Nota (março de 1974). In: Catálogo **Cosmococa Programa in Progress**: Neville D' Almeida Hélio Oiticica, p 193.

²¹⁴ "(Oiticica) foi inclusive, muito responsável por esse resgate (da poesia concreta) porque depois que o movimento neoconcreto rompeu com a poesia concreta ele se desfez e cada artista seguiu seu caminho. O Hélio encontrou com Haroldo de Campos em 1967, em Belém do Pará, ambos convidados para um simpósio, e tiveram um encontro muito bom. Este encontro produziu uma comunicação

romântica *Experimental* bem pode ter sido incentivada por esse diálogo. Ainda que, nos anos 1950, os concretos se pronunciassem em contrário ao que então supunham fosse aquela visão romântica da poesia, também partilhada pelo Surrealismo & Dada: a “expressão da personalidade na vida e na ação”²¹⁵. A partir da releitura de Oswald, Haroldo de Campos é quem reivindica a antropofagia como prática de linguagem e atitude singular diante da história e do legado da cultura universal. Prática e atitude comportamental que tem por precursor o conceito romântico de poesia crítica. Leia-se um de seus escritos sobre o tema:

“Creio que no Brasil com a “Antropofagia” de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*) tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universo. A ‘Antropofagia’ oswaldiana – já o formulei em outro lugar- é o pensamento da devoração crítica do legado universal [...] visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche.[...] Todo passado que nos é outro merece ser negado”²¹⁶.

Incorporada à teoria da poesia concreta brasileira, a antropofagia é afim ao seu conceito de *tradução*. Para Haroldo de Campos, a tradução é dispositivo que desdobra a “operação do texto”²¹⁷ em jogo progressivo de reescrita e releitura. Por ação recíproca, este dispositivo recria a forma do texto original a partir da escrita atual e vice versa. Por isso é o operar de uma “transcrição” ou “transtextualização”. A tradução concretista aplica-se em reconfigurar os signos verbais em sua fisicalidade sem tentar decifrar o sentido preciso do texto original. Fica em suspenso a idéia de fidelidade ao original, a ‘operação do texto’ contendo em germe sua potência de transformação, ou seja, seu devir produtivo.

poética e artística que nunca se desfez entre eles”. Cf. FIGUEIREDO, L. Na trilha da navilouca. Entrevista a Eucanaã Ferraz e Roberto Conduru. In: *SIBILA* n. 7, p 204.

²¹⁵ CAMPOS, H. de. Aspectos da poesia concreta (1957). In: **Teoria da poesia concreta**, p 103.

²¹⁶ CAMPOS, H. de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: **Metalinguagem & outras metas**, p 234.

²¹⁷ Cf. CAMPOS, H. de. **A operação do texto**, p 10.

De acordo com H. Campos, a transtextualização envolve transculturação por conectar tempos e espaços literários diversos em uma série arbitrária²¹⁸, recortados do ambiente universal do texto. Mais que produzir um somatório, conectar textos equivale a encaixá-los em uma visada poética sincrônica²¹⁹ da história literária e cultural. Os elementos conectados atualizam-se por esta visada tal como na manobra de recorte e combinatória própria da colagem dadá-surrealista. O texto atual torna-se contemporâneo daquele que o precedeu, efetivada no espaço do texto a suspensão do tempo linear. A tradução concretista é afim à barbárie vanguardista: constrói o modo de presença atual do texto ao destruir o ‘original’. Vanguarda²²⁰ e tradição revista tornam-se simultâneas neste espaço ‘sem tempo’ da escrita. Assim a tradição é reinventada, descobertos *a posteriori* os precursores.

Na visada concretista a ‘operação do texto’ diz respeito à poesia enquanto tradução crítica das formas dadas da linguagem ao modo de uma destruição/desconstrução a serem transmutadas em nova língua, à maneira da antropofagia, por um processo construtivo. Segundo o comentário de Suzana Kampff Lages, em *Walter Benjamin, Tradução e Melancolia*, o conceito de antropofagia é essencial ao projeto da poesia concreta²²¹ - quer se trate de inventar um poema ‘original’ ou de traduzir o texto de uma língua à outra. Projeto devorador conectado à poesia crítica de Hölderlin e a outros aspectos da modernidade radicados no romantismo alemão assim como a espaços textuais os mais heterogêneos (“Benjamin,

²¹⁸ “Tradução como transcrição e transculturação, já que não é só o texto, mas a série cultural (o extra texto de Lotman) se transtextualiza no imbricar-se subitâneo de tempos e espaços literários diversos”. Cf. CAMPOS, H. de. *Ibidem*

²¹⁹ Haroldo adianta sobre o tempo sincrônico da poesia: “A idéia de uma poética sincrônica parece aqui extremamente fecunda, nos termos que formulou Roman Jakobson (*Linguistic and Poetics*): “A descrição sincrônica não considera apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que permaneceu viva ou foi revivida”, CAMPOS, H. de. *Ibidem*, p14-15.

²²⁰ De acordo com Peter Burger, “Os movimentos de vanguarda transformaram a sucessão histórica de processos e estilos numa simultaneidade do radicalmente diverso”. Cf. BURGER, P. **Teoria da Vanguarda**, p 112.

²²¹ “O elemento definidor do projeto poético concretista está seguramente na aplicação radical do conceito modernista de antropofagia como estratégia particular de releitura da tradição [...] Trata-se de uma violenta apropriação, que se constitui a partir de uma releitura conscientemente seletiva do substrato literário passado e contemporâneo [...] postura que vê na fidelidade ao original um momento intimamente ligado ao momento interpretativo da leitura e a um gesto criador que faz [...] do poema uma instância da crítica e da crítica uma determinação das obras, sejam elas originais ou traduções, de uma maneira abertamente ligada ao romantismo da poesia universal progressiva”. Cf. LAGES, S.K. **Walter Benjamin, Tradução e Melancolia**, p 91 e 94.

Jacobsen, Ezra Pound”)²²². O projeto concretista atualiza o conceito de tradução proposto por Hölderlin, expresso como “tarefa poética” semelhante àquela inventora de originais. Descrito por Haroldo de Campos, em *A Operação do Texto* (1976), o co-nascimento do original e do texto traduzido faz menção explícita à tarefa poética tal como Hölderlin a concebe, reafirmando a dinâmica progressiva da linguagem indicada por Novalis/Schlegel.

Por sua vez, em conversa com a escrita fragmento de Friedrich Schlegel e Novalis, a tarefa poética hölderliana compromete-se com o “desafio do moderno”, consistindo em manter uma relação viva com a língua por sua permanente re-leitura e re-escrita. Desafio consistindo em manter vínculo com a tradição, nunca naturalmente herdada, mas eleita ao ser reconhecida enquanto tal e reinventada. De novo, não se trata de *reviver* a língua antiga, mas antes de seu ‘co-nascer’ junto à tradução moderna e em tempo simultâneo. No ato presente de proferir estaria, pois, em jogo o passado e o futuro da língua, e desenraizado o processo da ‘cultura’. Preconizando o espírito de vanguarda que aparece no século XX, Hölderlin receita ao poeta uma dose de ‘barbárie’ capaz de agilizar sua esquivas do peso do passado da língua. A dose do remédio deve ser controlada: “É importante que os seres excelentes não excluam de si barbárie, embora a mistura não deva ser excessiva”²²³, recomenda. É bárbara a tarefa poética por sua investida crítica. Deve, contudo, manter a leveza necessária para passar do gesto destruidor ao construtivo.

Daí que a tradução inventiva ou experimental praticada por Hölderlin seja dita ‘monstruosa’²²⁴, tal como a caracterizou Walter Benjamin, já que recria o texto a partir da de-formação de seu padrão de origem. Paradigma afirmativo do presente da linguagem apropriado pelos concretos no seu conceito antropofágico de tradução. O emprego da expressão ‘monstruosa’ por Benjamin, vale lembrar, é similar àquele de Kurt Schwitters, que chama por ‘Monstrutivismo’ sua poética da colagem,

²²² “O ensaio benjaminiano sobre a tarefa do tradutor constitui junto com as reflexões de Jacobsen e a poética de Ezra Pound a pedra de toque da teoria da tradução proposto por Haroldo de Campos”. Cf. LAGES, S.K. Lages. Ibid. p186.

²²³ HÖLDERLIN, F. O modo de proceder do espírito poético. In: **Reflexões** : Hölderlin , p 26.

²²⁴ “A monstruosidade das traduções hölderlianas constituiu um paradigma perseguido por Haroldo de Campos em sua prática de poeta e tradutor e revela outra faceta de sua vinculação com aspectos da modernidade radicados no romantismo”. Cf. LAGES, S. K. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia, p 94.

deformadora da estrutura de relações abstrata construtivista. Românticos alemães e poetas concretos brasileiros aproximam-se, pois, na autonomia que concedem à tradução, compreendida enquanto metamorfose do texto ou de poéticas não textuais. Desde logo porque afirmam o aspecto parcial de toda leitura crítica efetivada na tradução, sempre desdobrável em outras formas do enunciar. No ato de destruição das formas dadas do dizer, comparecem imediatamente outros dizeres, como no exemplo da *poesia progressiva* e/ou da fórmula *propor propor* lançada por Oiticica. Haroldo de Campos vai nomear a atividade da linguagem por *operação do texto*. A propósito, se a tradição ou a história é texto a ser lido e re-escrito, Schlegel diz ser o historiador um “profeta voltado para o passado”²²⁵, tradutor extemporâneo de linguagens pré-existentes. Ao invés de intérprete de um passado já transcorrido, o historiador prenuncia um passado novo dando voz à sua época, assim como o poeta experimentador rememora a linguagem fazendo com que esteja por nascer agora.

Inseparável da tarefa crítica e poética, a tradução é experiência com o limite de toda proposição de linguagem e salto sobre esse limite alcançando outros modos de formalizar, de enunciar. A *retomada*, na escrita de Hélio, atualiza esse conceito romântico/concreto de tradução e de história da cultura. Oiticica toma para si, pois, o desafio do moderno proposto por Hölderlin que é o de “transcriar” poéticas e tradições pré-existentes, deixando soltas as raízes da ‘cultura’. Praticando a “tradução monstruosa” de inspiração ‘romântica-dadá-construtivista’ reinventa, em seu texto, a história da arte e poesia modernas.

* * *

Inúmeros poetas poderiam passar por surrealistas ou ao menos se revelariam como tais em algum aspecto, dizia André Breton, a começar por “Dante e o Shakespeare dos seus melhores dias” - poetas que Schlegel, por sua vez, toma por românticos. Em sua visada sincrônica da tradição surrealista, Breton re-escreve a história da literatura ao enumerar uma série de outros nomes de poetas que ‘poderiam se passar por surrealistas’ mais ou menos nesta ordem: Young, Swift, Hugo, Poe,

²²⁵ SCHLEGEL, F. Athenaeum, Fragmento 80. In: **Dialeto dos fragmentos**, p 58.

Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Fargue, Saint-John Perse²²⁶, etc. Assumindo a tarefa de tradutor da tradição poética antropofágica, por sua vez, Hélió propõe à vanguarda brasileira **o desafio de tornar-se moderna e surrealista**, ao escrever:

O que importa: a criação de uma linguagem. O destino da modernidade no Brasil pede a criação dessa linguagem, as relações, as deglutições, toda a fenomenologia desse processo (com inclusive as outras linguagens internacionais) pede e exige (sob pena de consumir-se num academismo conservador, não o faça) essa linguagem: o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo, o deboche ao sério: quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro?²²⁷

*

*

*

²²⁶ Cf. BRETON, A. Manifeste Surrealiste (1924). In: **Manifestes Surrealistes**, p 37-38.

²²⁷ OITICICA, H. Brasil Diarréia, (1973). In: catálogo **Hélió Oiticica**, p 17.