



## NOS MARES DAS TRADUÇÕES, NOS MARES DAS TRAIÇÕES:

Leminski, os diálogos com a cultura estrangeira  
e questões de poética e identidade

Quais os limites da tradução? A questão é antiga, mas sua urgência ainda é presente. E, no caso específico desta reflexão particular, responde a um anseio igualmente particular. Não se trata, aqui, de um comentário a partir das mais diversas teorias da tradução, tampouco a partir de seus comentadores. A reflexão, tal qual ela se propõe, realiza-se como abordagem livre e abrangente (pensando abrangência como movimento globalizante) do ato de traduzir em sentido lato, bem como de suas implicações para a percepção da Literatura. Afinal, o ato de tradução é também um ato de leitura e, como tal, interfere diretamente no ato de escritura que, por sua vez, talvez não exista senão como interpretante desse ato de leitura (em especial em tempos como os atuais, com suas convergências das duas esferas). Por outro lado, considerada como *praxis*, a tradução, sobretudo a literária, pode ser considerada como ato de escritura, e, aqui, ela encontra seu caráter único. A tradução, primordialmente leitura, passa a crítica e, em seguida, a escritura. Contudo, ainda que teleologicamente comprometida com o 'original', ela mantém a tensão que faz do tradutor ao mesmo tempo leitor e crítico, criando um dinamismo frente ao fenômeno literário que abre o campo para a reflexão.

Aqui, as questões multiplicam-se e tocam, invariavelmente, a esfera do valor. O que faz uma 'boa' tradução? Costumeiramente, seja por uma equivalência terminológica, seja por uma tentativa de reproduzir o efeito do texto do qual ela parte, uma boa tradução é medida por sua fidelidade. E a razão mais forte para tanto talvez

Márcio Roberto do Prado  
Universidade Estadual  
de Maringá-UEM  
Maringá, Paraná  
Brasil

seja justamente o comprometimento teleológico já citado: a tradução deve nos conduzir à escritura original do autor. Mas como fazê-lo se ambas as ideias – ‘escritura’ e ‘autor’ – estão sujeitas a tantas controvérsias? Além disso a própria ideia de fidelidade pode ser problematizada. Entre o que é escrito e o efeito do que é escrito, como encontrar o equilíbrio e, mais importante, o todo resultante capaz de ir além da soma das partes? A expressão francesa ‘*belles infidèles*’ é um bom exemplo dessa problematização, uma vez que traz para o centro da discussão justamente esse ponto controverso da criação e da crítica artística que é a relação entre o poético e o estético. O efeito, prioritariamente, em sua idiosincrasia em função do leitor, está no âmbito do estético, isto é, do sensível. Todavia, aquilo que é escrito e o modo como é escrito, situam-se na esfera do poético. A ideia de ‘*belles infidèles*’, embora possa parecer, à primeira vista, um tanto quanto datada, ainda nos permite repensar essa relação. Ligando beleza (vocábulo positivo no contexto em questão) a infidelidade (negativo no mesmo contexto), a expressão relativiza a eficiência do efeito em função da fidelidade ao original que, de certa maneira, parece ser o fiel da balança. Contudo, como toda ideia crítica, a própria expressão é um campo problemático, uma vez que normalmente opõe a infidelidade terminológica a uma beleza capaz de reproduzir o sentido e/ou o efeito. Todavia, o sentido não está ligado à esfera do estético – e, portanto, do sensível – a menos que possamos recuperar sua memória linguística e pensar, com ousadia, um sentido de escritura idiosincrático e construído de modo original a cada ato de leitura. Em suma, o pensar a tradução nasce já como uma reflexão sobre limites e problemáticas, como os limites entre leitura e escritura, ou entre Estética e Poética, ou a problemática do valor, o que corresponde à própria literariedade (pensada, aqui, através de outro limite: o literal *versus* o literário). Assim, focar atos de tradução a partir de tal posicionamento reflexivo é não apenas interessante como também necessário.

Embora toda obra, sem exceção, apresente seus desafios particulares, algumas parecem carregar um espectro de impenetrabilidade que amplifica tais dificuldades de modo a exigir ainda mais de seus tradutores. Todavia, ao enfocarmos as opções dos tradutores de tais obras, bem como seus sucessos e seus

eventuais fracassos, entramos, conforme foi dito, em um terreno extremamente propício para reflexões sobre a própria natureza do fenômeno literário, seja por meio de seus autores, seja por meio de seus leitores. Assim, sendo leitura tornada escritura, a tradução, nos limites da própria ideia de autoria, pode lançar luzes preciosas sobre tais reflexões.

Tendo em vista tais considerações, não causa espanto que, em um momento especialmente importante da afirmação e da consciência crítica da literatura brasileira como foi o Movimento de Poesia Concreta, a tradução tenha ocupado um lugar de destaque. Praticada com desenvoltura pelos três iniciadores do movimento, Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, a tradução possui espaço privilegiado em suas produções e, apenas para ficarmos com o caso de Haroldo, identifica-se com uma quase fãustica luta final do autor, debilitado pela doença, levando a cabo sua particularíssima tradução da *Iliada*. E, no desafio proposto pelos concretistas, encontrávamos justamente uma necessidade outra em termos tradutórios que transcendia a polarização simplista entre fidelidade e beleza: a necessidade de se traduzir a poética específica do autor que se deseja transcriir.

Tal proposta acaba por abrir espaço para uma expansão da ideia de tradução ou, ao menos, para uma expansão de seu *modus operandi* visando um diálogo cultural mais amplo e capaz de fazer presente, em uma cultura outra, um manancial artístico-cultural que, conforme pontificava Ezra Pound, poderia fazer parte de um pai-deuma eficiente e esclarecedor. Para tanto, seria interessante enfocar de modo um pouco mais detido o caso do escritor paranaense Paulo Leminski (1944–1989). A polimatia de seu talento o fez transitar, apenas no caso das traduções propriamente ditas, entre Petrônio e Jarry, entre Mishima e Joyce, mas também deixou um legado profundo em termos de um diálogo cultural capaz de traduzir para o contexto brasileiro culturas diversas.

É o que se pode perceber em seu 'romance-ideia' *Catatau* (1975), no qual um carnavalizado René Descartes é transportado para o Brasil durante as Invasões Holandesas. Logo no início do romance, lemos:

ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis, – vejo o mar, vejo a baía e vejo

Márcio Roberto do Prado  
Universidade Estadual  
de Maringá-UEM  
Maringá, Paraná  
Brasil

as naus. Vejo mais. Já lá vão anos III me destaquei de Europa e a gente civil, lá morituro. Isso de 'barbarus – non intellegor ulli' – dos exercícios de exílio de Ovídio é comigo. Do parque do príncipe, a lentes de luneta, CONTEMPLA A CONSIDERAR O CAIS, O MAR, AS NUUVENS, OS ENIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA. Desde verdes anos, via de regra, medito horizontal manhã cedo, só vindo à luz já sol meio-dia. (Leminski, 1975: 1)

A passagem, emblemática, dá uma ideia de como o jogo de tradução atinge o diálogo cultural: pensando nas publicações originais de Descartes, a língua que ecoa não é o francês, mas, antes, o latim, que entra na problematização identitária, aqui intensificada em uma *mise-en-abyme* de referências idiomáticas, ao apresentar a personagem como 'Renatus Cartesius'. Todavia, há algo mais sutil logo nas primeiras palavras do romance, e que ecoa outra referência. Ao iniciar seu romance com minúsculas, Leminski dialoga com o mais radical dos romances de James Joyce, *Finnegans Wake* (1939), em cujo início, que continua as palavras finais do texto, encontramos: 'riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a *commodius vicus* of recirculation back to Howth Castle and Environs'<sup>1</sup> (Joyce, 1999: 3).

O diálogo, aqui, vai além de uma transposição ou uma referência capaz de aclimatar o Outro em nossa realidade. Temos uma nova perspectiva do diálogo de poéticas que, não tentando traduzir diretamente uma passagem joycena, nem tentando inseri-la na obra de chegada, desenraizando-a (como Pound faz com Homero em *The Cantos*), busca se apropriar de um mecanismo de uma poética particularizada produzindo, assim, um efeito ainda mais incisivo na inesperada caracterização do personagem René Descartes em termos de algo que poderia ser pensado como, ainda que se leve em conta a natureza ficcional da personagem, um processo de transubjetividade identitária.

Aqui entramos de modo mais direto em uma problematização que, se pode ser pensada em termos identitários, pode ser pensada em termos éticos. Essa dimensão ética centralmente

---

1 'riocorrente, depois de Eva e Adão, do desvio da praia à dobra da baía, devolve-nos por um *commodius vicus* de recirculação devolta a Howth Castle Ecercanias' (Campos, Campos, 1962: 15). Tradução de Augusto de Campos. In Campos, Augusto, Campos, Haroldo. *Panorama do Finnegans Wake* (São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962).

colocada, também implica o compromisso ético da linguagem. E, aqui, vemos um indício dos possíveis limites da tradução, em suas mais variadas e amplas facetas, seja com relação à fidelidade, seja com relação à liberdade. A tradução não pode transgredir a ética do texto, da escritura. E, aqui, embora pareça às vezes desnecessário repeti-lo, vale lembrar que tal compromisso nada tem a ver com a moral do texto, com a aplicação fácil do ético na esfera do político. Tal compromisso faz referência, na verdade, ao *ethos* do texto, àquilo que faz dele aquilo que ele é. E, ao contrário do que pode parecer em uma visão superficial, a ênfase em apenas um aspecto como o uso de minúsculas não é um preciosismo sem razão de ser. No século XIX, Giovanni Morelli destacava já a importância do aparentemente 'insignificante' na arte para atestar a 'autenticidade' em um quadro e, não sem razão, essa atenção a detalhes mínimos será louvada, recuperada e desenvolvida por Freud posteriormente. Como na verificação da autenticidade de uma assinatura a forma da mesma é um dos detalhes menos relevantes, o que o texto oferece gratuitamente pouco significa para seu *ethos*, abrindo espaço, aqui, para a liberdade do tradutor, para seu papel como poeta, como criador.

Nesse sentido, podemos entender que a influência da Poesia Concreta na obra de Leminski, bem como sua produção tendo em vista essa poética, é um cenário rico e generoso para reflexões de identidade na própria arte literária. Assim, seria interessante retomar um dos pontos mais importantes dessa poética que se desdobra durante o decorrer do século XX e que tem suas raízes na passagem do século XVIII para o XIX, com o primeiro Romantismo alemão e, posteriormente, com autores como Poe e Baudelaire: a necessidade de concentração, de se expressar o máximo com o mínimo de recursos. Esse princípio pode ser encontrado em um autor de profunda influência como o já mencionado Ezra Pound. Mesmo o conceito poundiano de 'paideuma', essa ordenação eficiente que permite encontrar o essencial sem que se perca tempo com o que for desnecessário ou obsoleto, visa esse princípio. E, aqui, temos algo de muito interessante, pois Pound dialogou muito, em relação a isso, com o ensaio de Ernest Fenollosa, 'Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia' (Fenollosa, 1977: 115-162). Pound sempre foi uma influência direta

Márcio Roberto do Prado  
Universidade Estadual  
de Maringá-UEM  
Maringá, Paraná  
Brasil

dos concretistas e, portanto, também de Leminski. Ao comentar a relação Pound-Fenollosa, afirma Haroldo de Campos:

Não seria inútil enfatizar, a esta altura, que um dos alvos primeiros do ensaio de Fenollosa é a tradução de poesia, entendida como operação re-criadora. Por aí começava o seu dissídio com os sinólogos: 'Talvez seja demais esperar que eruditos idosos, que passaram a mocidade a se digladiar com renitentes caracteres chineses, também sejam bem-sucedidos como poetas. Até os versos gregos poderiam ter sido mal recebidos se os que deles nos abastecem tivessem compulsoriamente de se contentar com os padrões provincianos da versificação inglesa. Os sinólogos deveriam lembrar-se de que o propósito da tradução poética é a poesia, e não as definições literais dos dicionários'. Nesse sentido é possível afirmar que Ezra Pound, legatário cultural de Fenollosa, foi também, enquanto tradutor-inventor de poesia chinesa, o seu mais fiel e providencial executor testamentário. (Campos, 1977: 31)

Um elemento que deve ser destacado na passagem é a dimensão de recriação inerente à atividade de tradução, que desembocará, no caso de Haroldo de Campos, na proposta de transcrição. Tal dinâmica leva adiante bases poderosas da lírica moderna, articulando uma visão ao mesmo tempo crítica e criativa e aceitando o desafio proposto há muito por alguém como Friedrich Schlegel que já pontificava no primeiro Romantismo alemão que 'poesia só pode ser criticada por poesia' (Schlegel, 1994: 91). Assim, ao mesmo tempo em que a atividade crítica não pode prescindir de uma dimensão de *poíesis*, qualquer ato criacional digno desse nome implica a reflexão crítica. Disso decorrem tendências quase programáticas no rumo da poesia ocidental e, no caso específico da lírica, retoma autores influentes, como Edgar Allan Poe que, via seu grande divulgador Charles Baudelaire, trouxe a questão da concentração, traduzida em termos de brevidade e concisão, ao seu nível mais direto. Segundo Poe (tratando da composição de seu célebre poema *The Raven* em ensaio igualmente célebre):

A consideração inicial foi a da extensão. Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. Mas, visto como, *ceteris paribus*, nenhum poeta pode permitir-se dispensar *qualquer coisa* que possa auxiliar seu intento, resta a ver se há, na extensão, qualquer vantagem que contrabalance a perda de unidade

(E)ventos

RIAS VOL. 9, SPRING-SUMMER Nº 1/2016

resultante. Digo logo que não há. O que denominamos um poema longo é, de fato, apenas a sucessão de alguns curtos; isto é, de breves efeitos poéticos. É desnecessário demonstrar que um poema só o é quando emociona, intensamente, elevando a alma; e todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves. Por essa razão, pelo menos metade do *Paraíso Perdido* é essencialmente prosa, pois uma sucessão de emoções poéticas se intercala, *inevitavelmente*, de depressões correspondentes; e o conjunto se vê privado, por sua extrema extensão, do vastamente importante elemento artístico, a totalidade, ou unidade de efeito. (Poe, 1987: 111-112)

Essa demanda por concentração é um dos elementos que justificam o profundo interesse que os concretistas e, depois, Paulo Leminski, tiveram pela literatura do oriente. Afinal, os ideogramas chineses destacados por Pound-Fenollosa, bem como as propostas de escritura de outros países, como o Japão, não correspondiam apenas à sedução do exótico e do diferente. Conforme aponta argutamente Haroldo de Campos ao tratar da questão do haikai:

Não me parece justificada a aura de melifluidade e exotismo gratuito que a visão ocidental procura, freqüentemente, emprestar ao *haikai*, desvitalizando-o em sua principal riqueza – a linguagem altamente concentrada e vigorosa – para apresentá-lo como um produto arrebicado daquilo que [Ezra Pound] denominou, no mesmo *ABC of Reading*, ‘rice powder poetry’, ou seja, ‘poesia-pó-de-arroz’. A inspeção do texto original de alguns *haikais* – mesmo para um simples amador do idioma japonês, como é o meu caso – oferece não apenas um desmentido aos colecionadores de bijuteria, como também revela, na sua estrutura gráfico-semântica, a existência de processos de compor e técnicas de expressão (congeniais, aliás, à linguagem nipônica, mas levados no *haikai* a um ápice de rendimento), que só encontram paralelo em pesquisas das mais avançadas da literatura ocidental contemporânea. (Campos, 1969: 55-56)

Evidentemente, as diferenças inerentes à escrita em língua portuguesa e a escrita ideogramática impediriam que efeitos idênticos fossem obtidos. Contudo, experiências com a concentração extrema nos poemas, que já se mostravam em propostas como a dos ‘poemas-pílula’ de Oswald de Andrade, encontraram em autores como os concretistas ou Leminski artistas ousados o bastante para explorar suas possibilidades. Pensando em seu momento histórico e nas questões decorrentes de tal diálogo, afirma Leminski:

Márcio Roberto do Prado  
Universidade Estadual  
de Maringá-UEM  
Maringá, Paraná  
Brasil

Contra a séria carece dos anos 60, a recuperação da poesia como pura alegria de existir, estar vivo e sobretudo ainda não ter feito 25 anos. Foi poesia feita por gente extremamente jovem, poesia de pivetes para pivetes, todos brincando de Homero. Sem essa dimensão, a poesia vira um departamento da semiologia, da linguística, ou uma dependência das ciências sociais. A poesia dos anos 70, inconsequente, irresponsável, desprezenciosa, recuperou a dimensão lúdica. [...] Nesse sentido, ela encontrou seus antecedentes e antepassados na tradição brasileira, na poesia de um Oswald de Andrade ou de um Manuel Bandeira, na do primeiro Murilo Mendes e no Drummond dos primórdios, poesia informe e informal, coloquial e piadística, crítica, autocrítica, zombeteira e moleque, exterior e imediata, avessa a todo 'mistério' e a toda 'profundidade': uma poesia contra a mistificação 'literária'. [...] Formalmente, foi poesia que privilegiou as formas breves, afins ao 'hai-kai' ou ao epigrama, à frase de 'out-door' ou ao título de anúncio. (Leminski, 1997: 59)

Apesar de reconhecer o inevitável esgotamento de tal proposta após seu uso exaustivo, Leminski mostrou-se um de seus mais inventivos utilizadores, inclusive ao articular, via Poesia Concreta, a concisão ao efeito imagético-expressivo da escrita ideogramática, em plena língua portuguesa:

eu  
tão isósceles  
você  
ângulo  
hipóteses  
sobre meu tesão

teses  
sínteses  
antíteses  
vê bem onde pises  
pode ser meu coração  
(Leminski, 2013: 75)

(E)ventos

RIAS VOL. 9, SRPING-SUMMER Nº 1/2016

Desse modo, influentes ditames de concentração e efeito são colocados em ação na busca por uma linguagem poética autônoma e autoconsciente. Mas diálogos como os apontados anteriormente não se restringem às questões formais da poética buscada, da poética encontrada e da poética ofertada. Ao propor tais diálogos, Leminski também paga tributo a um dos aspectos da lírica moderna que decorrem diretamente de sua tendência (auto)crítica: a possibilidade de trazer consigo e, com isso, traduzir, uma ou mais tradições culturais e artísticas. Apesar de uma visão



bastante comum da modernidade poética como uma ‘tradição da ruptura’ (Paz, 1984: 15–35), o ato crítico inerente ao ato criacional da lírica pós-romântica mais forte, assimila a tradição que lhe parece mais profícua. Em seu clássico livro sobre a lírica moderna, Hugo Friedrich lembrava:

De toda forma, a esta manifesta ruptura com a tradição se opõe uma sensibilidade a todas as literaturas e religiões, mas também a vontade de mergulhar no profundo do mundo psíquico do homem, onde Europa e Ásia, imagens primordiais mágicas e míticas, se tocam. Já se pôde observar esta disposição em Rimbaud, muito antes de C. G. Jung desenvolver sua influente psicologia do inconsciente coletivo e dos arquétipos. A lírica moderna está rica de versos plenos de ressonâncias, de um patrimônio universal poético, mítico e arcaico. (Friedrich, 1991: 167–168)

Assim, não deve causar espanto que a proposta da Poesia Concreta, bem como a de Leminski, passe por uma retomada de antigos mestres e pela busca de compreensão de suas lições e propostas. O que se dá por meio da tradução direta de suas obras mais instigantes, pelo exercício crítico direto sob a forma de ensaios, artigos e livros dedicados a esses ricos interlocutores, ou mesmo pela fusão das duas frentes, como a que encontramos no poema-ensaio-crítica *‘Information retrieval: a recuperação da informação’*, de Leminski. Logo de início, temos o desenvolvimento da relação novo *versus* tradição, bem como criação *versus* recuperação:

num aparente paradoxo  
os criadores da poesia concreta  
têm sido  
no Brasil  
um grupo extremamente preocupado  
com o PASSADO  
contrariando aparentemente  
seu compromisso  
com o NOVO  
com a VANGUARDA  
com o FUTURO

em traduções  
ensaios de recuperação  
re-avaliação  
e repescagem

Márcio Roberto do Prado  
Universidade Estadual  
de Maringá-UEM  
Maringá, Paraná  
Brasil

os concretos ressuscitaram  
revelaram  
desvelaram autores  
da importância de um sousândrade  
de kilkerry  
de um bashô  
de um cummings

querem prova maior que a vanguarda informada  
NÃO se incompatibiliza com o já-feito  
ao contrário  
tem melhores condições  
de descobrir neles  
o que têm de perene  
de permanentemente NOVO?  
A recuperação da informação  
pode exercer o papel  
de produção da informação nova  
a re-descoberta de sousândrade  
por exemplo  
vale sozinha  
pelo trabalho de toda uma escola literária

mas só se descobrem  
coisas ocultas  
por que coisas como a obra de sousândrade  
(‘o guesa errante’, ‘o inferno de wall street’)  
de kilkerry  
permanecem ocultas?

por que o sistema literário oficial  
as ignorou ou afastou?  
Será que é porque elas se deram  
de alguma forma

(E)ventos

RIAS VOL. 9, SRPING-SUMMER Nº 1/2016

AO LARGO DO SISTEMA?  
A NOÇÃO DE PAIDEUMA:  
O CORTE PARA ACHAR O FILÃO

o conceito de PAIDEUMA  
(obrigado, ezra pound)  
envolve a noção de uma tradição viva  
de produção nova  
os verdadeiros inventores  
ao nível da linguagem  
se reconhecem  
ao longo dos séculos  
pelo cheiro  
como os tigres  
(Leminski, 1997: 63–64)

Temos aqui os ecos de mestres estrangeiros como Bashô, Cummings, Pound ou mesmo Borges (seria exagero encontrá-lo nos ‘tigres’?). Mas essa busca pela ancestralidade do Outro encontra paralelo na busca pela ancestralidade do Eu, aqui representado por dois criadores brasileiros particularíssimos que, após longo período de esquecimento, são recuperados por Augusto e Haroldo de Campos: Sousândrade e Pedro Kilkerry. Desse modo, temos um processo de transubjetivação na construção da identidade poética que confunde com o fazer poético, em suas mais variadas frentes. Em outro momento do mesmo texto, continua Leminski:

assim  
como sempre  
é sempre o futuro  
que faz o passado

criação  
crítica  
tradução (re-criação/recuperação)

esses os 3 terrenos  
em que tem atuado  
a poesia concreta  
estes 20 anos para cá  
uma façanha e tanto  
num país pobre  
(embora um país pobre  
não tenha que necessariamente  
ser pobre de ideias/  
QUANTO MAIS ATRASADO UM POVO  
MAIS TEM QUE CRIAR)  
(Leminski, 1997: 65-66)

É importante notar aqui, no processo de construção identitária, dois importantes elementos: o primeiro é o de transcender uma certa dicotomia entre uma produção poética dita ‘engajada’ e outra, mais severa, que se pressupõe além das ‘questiúnculas’ de ordem política e social. Na verdade, no desafio lançado ao espelho, é impossível que se desconsidere elementos eventualmente negativos, como eventuais ‘atraso’ e ‘pobreza’ que possam ser vistos em seu próprio contexto (a autocrítica, aqui, não se limita ao território das musas). O segundo elemento é a percepção

*Márcio Roberto do Prado  
Universidade Estadual  
de Maringá-UEM  
Maringá, Paraná  
Brasil*

de que o processo se dá a partir de um tripé que une criação, crítica e tradução. Na verdade, esse último elemento ganha mais destaque no decorrer do texto:

#### TRADUZIR

(os campos e pignatari  
e principalmente haroldo de campos)  
é criar  
(as reflexões de haroldo de campos sobre  
a tradução  
são as mais profundas  
amplas  
e sólidas  
que podemos desejar)  
criar  
uma co-realidade de um original  
que como disse haroldo de campos  
passa a ser a tradução de sua tradução

#### TRADUÇÃO

a forma mais espetacular  
de recuperação da informação  
signo de signo  
mensagem de mensagem  
linguagem  
de linguagem

#### TRADUÇÃO

aproximações (contemporâneas)  
a um possível (passado)  
(Leminski, 1997: 67)

A visão do ato tradutório como um meio de aproximar o hoje de um ontem possível, através da 'forma mais espetacular' de recuperação informacional, dá uma ideia de como o ato em si é pleno de importância na própria visão de Leminski, reverberando o que se nota em termos de lírica moderna (ou mesmo de toda literatura moderna, pode-se dizer). Os tributos são pagos, seja em função dos antepassados distantes, como um Bashô ou um Pound, seja em função de ancestrais mais diretos e familiares, como um Sôndrade ou um Haroldo de Campos. E, assim, Leminski se alinha na mais vivificante tradição da lírica moderna, sendo, ele mesmo, um exemplo cabal desse artista que condensa em si o crítico e o poético, de modo que sua definição ética se dá por meio dessa palavra forjada no âmago de um diálogo com o outro e com a invenção

(E)ventos

RIAS VOL. 9, SRPING-SUMMER Nº 1/2016

de si. Não que semelhante situação implique em pobreza pessoal ou falta de discurso próprio, ameaçado pelo próprio ato de silenciar. Afinal, essa palavra poética não teme sequer seu próprio silêncio, uma vez que até mesmo em situações nas quais o silêncio pudesse ser uma imperiosidade (como impossibilidade de se dizer algo após a barbárie de Auschwitz) a Arte encontra um caminho e, nele, encontra justificativa:

Mais ce qu'on ne voit pas, alors, c'est que l'innommable est précisément la chance du langage comme dire, c'est-à-dire comme éthique. L'innommable, et ce n'est pas un paradoxe, est l'exacte condition du dicible, de l'infiniment dicible. C'est quand il n'y a pas de nom, qu'il y a du dire. C'est quand le langage ne s'épuise pas dans l'impossible nomination de l'être, qu'il a devant lui l'infini empirique du dire. C'est dans l'échec même du nom, du nom comme échec fondamental, que se tient le poème. (Dessons, 2004, p. 11)<sup>2</sup>

Assim como o poema nasce da impossibilidade do dizer e, assim, continua sua vocação para o inefável, o Eu pode nascer do Outro e, assim, dar vazão a sua natureza dialógica e a suas possibilidades de transformação, sua identidade de devir, NO devir. Que isso possa ser encontrado em um autor como Paulo Leminski, nos precursores da Poesia Concreta, no titânico Pound e mesmo em antecessores que remontem ao primeiro Romantismo alemão, passando por Baudelaire e Poe, não é algo que deva causar surpresa. A rautos da literatura, esses artistas, ao contrário de seus homens empíricos, consubstanciam-se com suas obras, de modo que suas poéticas fazem surgir suas propostas e seus anseios, sua historicidade e sua identidade. Que essa identidade, que a identidade desse poeta moderno, possa ser encontrada no lugar-outro e mesmo no tempo-outro, não afeta em nada sua afirmação ética. Afinal, como luminosamente percebeu Joyce, através de seu alter ego Stephen Dedalus, na famosa cena da biblioteca em *Ulysses* (1922):

2 'Mas o que não vemos, então, é que o inominável é precisamente a possibilidade da linguagem como ato de dizer, ou seja, como ética. O inominável, e isso não é um paradoxo, é a condição exata do dizível, o infinitamente dizível. É quando não há nenhum nome que se tem o que dizer. É quando a linguagem não se esgota na nomeação impossível do ser, que ela tem diante de si o infinito empírico do dizer. É na própria falha do nome, do nome como falha fundamental, que se tem o poema.' Tradução 'de serviço' de nossa autoria.

Márcio Roberto do Prado  
Universidade Estadual  
de Maringá-UEM  
Maringá, Paraná  
Brasil

(E)ventos

RIAS VOL. 9, SRPING-SUMMER Nº 1/2016

‘Cada vida são muitos dias, dia após dia. Caminhamos através de nós mesmos, encontrando ladrões, fantasmas, gigantes, velhos, jovens, esposas, viúvas, irmãos do amor. Mas sempre encontrando-nos a nós mesmos’ (Joyce, 1998: 278-279). E, na tradução desse Outro, encontramos a tradução do EU. Encontramos a tradução do mais profundo sentido do humano.

## REFERÊNCIAS

- Campos, Augusto, Campos, Haroldo. (1962). *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.
- Campos, Haroldo. (1969). *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva. (Debates, 16)
- (1977). 'Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa'. In Campos, Haroldo (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix; Edusp.
- Dessons, Gérard. (2004). *L'art et la manière. Art, littérature, langage*. Paris: Campion.
- Fenollosa, Ernest. (1977). 'Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia'. In Campos, Haroldo (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix; Edusp. pp. 115-162.
- Friedrich, Hugo. (1991). *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades.
- Joyce, James. (1999). *Finnegans Wake*. New York: Penguin Books.
- (1998). *Ulisses*. Tradução Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Leminski, Paulo. (1975). *Catatu*. Curitiba: Grafipar.
- (1977). *Ensaios e anseios crípticos*. Curitiba: Polo Editorial do Paraná.
- (2013). *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Paz, Octavio. (1984). *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Logos).
- Poe, Edgar Allan. (1987). *Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Globo.
- Schlegel, Friedrich. (1994). *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras (Biblioteca Pólen).

Márcio Roberto do Prado  
 Universidade Estadual  
 de Maringá-UEM  
 Maringá, Paraná  
 Brasil

