

O MOVIMENTO ANTROPÓFAGO DO BRASIL¹

Edwin Gentzler

University of Massachusetts Translation Center
gentzler@complit.umass.edu

O “Canibalismo”, malia ter cada vez máis aceptación entre os estudosos como metáfora dos estudos poscoloniais, deriva, de feito, dun movemento modernista que data de comezos da década de 1920. Coñecido como *movimento antropófago* e fundado por José Oswald de Andrade Souza (1890-1954) no 1928 mediante o “Manifesto antropófago”, que se publicou orixinarimente no primeiro número da *Revista de Antropofagia* (de Andrade, 1928), este grupo inclúe só un dos moitos manifestos de avangarda característicos daquela época, e entrecrúzase coas escolas modernistas que daquela se estaban a desenvolver en Europa e nas Américas. Se ben os lectores occidentais están máis que familiarizados co dadaísmo, o expresionismo, o cubismo, o futurismo ou o vorticismo, algúns movementos latinoamericanos como a antropofaxia ou outros con ela relacionados, como o Pau-Brasil e o Verde-Amarelo ficaron descoñecidos internacionalmente ata que un grupo de tradutores como os irmáns Haroldo e Augusto de Campos os resucitaron a mediados da década de 1960; retomáronos despois tamén cineastas como Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos a finais da década de 1960 e comezos da de 1970, músicos como Caetano Veloso entre as décadas de 1970 e 1980 e, máis recentemente, nas décadas de 1980 e 1990, críticos e teóricos entre os que se atopan Else Vieira, Sergio Bellei, Roberto Schwarz e Nelson Ascher.

No 1920, o pintor francés Francis Picabia (1879-1953) publicou un “Manifeste cannibale” nun xornal parisino chamado *Dadaphone* e máis tarde editou a revista *Cannibale* como parte do movemento dadaísta (Nunes 1984:159, Bary 1991:36). No seu artigo de 1987 “Tupy or not Tupy”, o crítico literario e cinematográfico brasileiro Randal Johnson suxire que os dadaístas vían o

¹ Capítulo 4 do libro de Edwin Gentzler *Translation and Indentity in the Americas* (2008), Routledge. Reproducido con permiso de Taylor & Francis Books UK. Tradución galega de Alberto Álvarez Lugrís.

canibalismo como un concepto agresivo dirixido a estarrecer a burguesía. Os futuristas como Marinetti relacionaban o canibalismo con rituais precolombinos. Malia Oswald de Andrade ser criticado por estar moi influído polos movementos artísticos europeos (ibid. 46), ata o punto de que o crítico brasileiro Menotti del Picchia chamou o movemento *Pau-Paris* (Picchia, 1927; cf. tamén Athayde, 1966), a visión europea da antropofaxia difire da brasileira. En primeiro lugar, os europeos estaban a importar un concepto estranxeiro e a adaptalo ás súas propias ideas; o concepto de canibalismo, xa que logo, comportaba as tópicas imaxes dos indíxenas empregadas para arrepiar os europeos. Para os brasileiros o canibalismo combinaba elementos nativos con acontecementos históricos e socio-relixiosos coloniais e poscoloniais. A antropofaxia converteuse nun vehículo co que explorar o pasado e co que cuestionar as interpretacións do devir cultural e nacional do Brasil. En segundo lugar, mentres que en Europa o canibalismo se explotaba polas súas connotacións negativas, para simbolizar un comportamento salvaxe e sanguinario, en Brasil víase de cote en termos máis positivos, simbolizaba as mellores virtudes da raza amerindia, que sobreviviu malia ser conquistada. Rastrexar o sangue dos indíxenas americanos permitía acceder a unha morea de elementos étnicos, morais, xeográficos e políticos que son tamén parte da identidade brasileira. Finalmente, e se cadra isto é o máis importante, a diferenza dos conceptos reside na actitude política cara a Europa. Mentres a metáfora europea seguía a concibir o canibal como algo primitivo, carente de civilización, exótico, estrano e estranxeiro, que se había de subsumir nos movementos artísticos europeos para estes explotáreno, a metáfora brasileira comprendíase nidiamente como unha forma de resistencia ante a cultura europea. No Brasil a antropofaxia simbolizou a fin da imitación e ofrecía unha alternativa á influencia da cultura europea. A copia e a importación de formas artísticas e sociopolíticas morreron; acababan de nacer unha nova arte e os movementos sociopolíticos. Deste xeito, a década de 1920 no Brasil supuxo o primeiro chanzo na creación dunha cultura nacional brasileira orixinal e dunha identidade brasileira diferenciada. A tradución, que no pasado servira como instrumento acrítico para a importación da cultura europea, converteuse nunha das ferramentas artísticas do novo proceso de deglución, non como receptáculo para acoller as formas e as ideas europeas, senón como vehículo para consumir as ideas europeas e despois reelaboralas en función das tradicións e das circunstancias nativas.

Dende un punto de vista histórico, o movemento “antropófago” hoxe en día non é unha moderna teoría da década de 1990, senón máis ben unha teoría cun pasado longo e complexo. As traducións e os textos antropófagos están inzados de costumes relixiosos e tribais enraizados en tradicións non europeas, como as complexas formas de referencia ós xefes indíxenas, deuses, plantas, recursos naturais e mitos. De feito, o uso mesmo do termo “antropófago” ten un dobre significado. En primeiro lugar, refírese ó costume dos indios Tupí (os Tupinambá), un dos grupos indíxenas máis grandes do Brasil na época da

conquista, de comer os guerreiros derrotados para absorber a súa forza. En segundo lugar, xoga coas nocións europeas máis pexorativas do canibalismo como un acto bárbaro e herético, un acto que segue a abraiar o mundo occidental civilizado (léase cristián). De feito, a meirande parte do esforzo colonizador estaba dirixido a civilizar os pagáns que cometían actos sacrílegos; practicamente todos os indios Tupís foron asasinados polos civilizadores cristiáns. Esta ambivalencia é o que lle dá ó termo o seu valor artístico, no que collen o xogo, a parodia e a polivalencia, valores que atraen, ademais dos estudosos da tradución, os teóricos contemporaneos da deconstrución e dos estudos poscoloniais. Do mesmo xeito que Derrida fala do *pharmakon* para se referir tanto ó veneno como á súa cura, os antropófagos do Brasil refírense á antropofaxia como problema e cura ó mesmo tempo. Ó utilizar aquilo que historicamente fora reprimido pola cultura europea e a intelligentsia brasileira colonizada, a inxesta ritual do sangue do inimigo converteuse nun concepto útil que permitía o acceso a modos de pensamento reprimidos política e intelectualmente. No canto de suxerir que sempre queda a posibilidade de volver a un estado precolombino ideal, a antropofaxia acepta aspectos da presenza europea sen esquecer as tradicións, formas e significados nativos.

Os indios Tupinambá que practicaban a antropofaxia non eran en absoluto pagáns nin infieis. De feito, estas prácticas eran moi relixiosas e semellantes en moitos aspectos ó rito cristián da comunión, co acto simbólico de beber o sangue de Cristo. Para os indios Tupí o canibalismo non tiña nada que ver coa noción europea, que implica devorar, desmembrar e mutilar; pola contra, para os Tupí significaba un acto de recuperación que se facía por amor, honor ou nutrición. Só inxerían os guerreiros máis valentes e virtuosos. En primeiro lugar, levaban estes guerreiros a vivir na súa comunidade, coas familias e fillos da tribo vencedora, para poderen aprender das virtudes dos soldados capturados. O acto final de comer os valentes era tanto simbólico como físico. A antropofaxia víase como un acto de nutrición no que se inxerían os valores positivos dos afoutos soltados derrotados para absorbelos e facelos parte da futura identidade física e mental da comunidade victoriosa.

No filme *Como era gostoso o meu francês*, producido en Brasil no ano 1971, Nelson Pereira dos Santos proporciónanos un dos mellores retratos da cultura Tupí. Dos Santos, integrante do movemento *Cinema Nova* do Brasil das décadas de 1960 e 1970, levou a cabo unha ampla investigación antropolóxica sobre as tribos amerindias e consultou descrições históricas das mesmas, como a de Hans Staden un canoneiro alemán dun barco portugués capturado polos Tupinambá que conseguiu escapar do cativerio e contalo en *Warhaftige Historia und beschreibung eyner landtschafft der Wilnen Nacketen Grimmi-gen Menschfresser Leuthen in der Newenwelt America*, (Verdadeira historia e descrição dun país de salvaxes espídos, feroces e caníbais do Novo Mundo de América), publicado en 1557. Dos Santos reconstruíu unha aldea Tupinambá completa, con vestiarios e decoracións baseados en debuxos daquela época.

No filme, os indios capturan un soldado francés que toman por portugués. Lévanos á aldea, onde vive coa familia do xefe e ensíñalles ós indios moitas cousas, entre elas o uso das armas europeas. O soldado namórase da filla do xefe, que lle corresponde co seu amor. Os espectadores que pensen que este trato afectuoso por parte da familia lle vai salvar a vida van levar unha decepción, xa que o amor que senten polo francés non fai máis que reforzar a determinación da comunidade de levar a cabo o acto definitivo de veneración.

Para os escritores, tradutores e cineastas brasileiros, a antropofaxia converteuse nun dos valores principais que ilustran a especificidade cultural brasileira, o seu desenvolvemento bicultural e unha identidade nacional complexa e de cote contraditoria. Mediante a reinterpretación, a reescrita e a tradución da súa propia cultura, incorporando os elementos positivos das tradicións europea e brasileira, pero sen deixar de poñer en cuestión ó mesmo tempo as fontes europeas, estes autores chegaron a unha teoría moi orixinal da tradución e da formación da identidade que é vizosa dende o punto de vista histórico, diversa no cultural e que se anticipa a moitos dos debates característicos da teoría crítica occidental contemporánea. Os estudosos brasileiros da tradución fan fincapé no multilingüismo máis que no monolingüismo, e nunha conformación cultural híbrida e complexa máis que en concepcións segregadas, nativistas e de cote xenóforas. Ó longo deste capítulo defenderei a idea de que os teóricos da tradución antropófaga comprenden perfectamente o dobre valor da metáfora caníbal e as posibilidades culturais únicas que nos descubren os seus defensores; posibilidades que lles permiten aos brasileiros, e por extensión a outros americanos, forxar a súa propia identidade cultural diferenciada.

O Manifesto Antropófago

O *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade é un documento complexo: chocalleiro, polémico, cheo de *double entendres*, e inzado de referentes culturais indíxenas. Unha das súas mellores traducións ó inglés atópase na versión anotada de Leslie Bary titulada “Oswald de Andrade’s ‘Cannibalist Manifesto’” (1991)². Nunha pequena introdución na que Leslie Bary contextualiza o documento, explícase que o manifesto deste poeta modernista brasileiro formaba parte das declaracións das avangardas da época, como o “Prefácio interessantíssimo” do poemario *Paulicéia Desvairada* de Mario de Andrade, publicado en 1921; ou como a editorial do número do 15 de maio de 1922 de *Klaxon*, no que se daba conta da “Semana de Arte Moderna” celebrada en São Paulo a comezos dese ano. Oswald de Andrade publicara un manifesto anterior en 1924 titulado “Manifesto da poesía Pau-Brasil” no que falaba dunha poesía con calidade para ser exportada e que non aceptaba copiar

² Entre outros lugares, pódese consultar o texto orixinal do manifesto nas páxinas da revista *Tanto* no enderezo <<http://www.tanto.com.br/manifestoantropofago.htm>>. Data de última consulta 21/06/11. [N. do T.]

os modelos europeos, senón que quería buscar as súas fontes na historia e na cultura popular brasileiras. O movemento Pau-Brasil rexeitaba o verso erudito e de imitación, que Oswald de Andrade asociaba cos colonizadores portugueses e coa elite literaria brasileira; como reacción buscaban un contrapunto na orixinalidade da vida diaria indíxena. Lonxe de promover copias de baixa calidade da arte europea, Oswald de Andrade reclamaba unha forma poética nova, “áxil e inocente” (Bary 1991:35) que fixese fincapé na mocidade, nos novos comezos, na orixinalidade e na creatividade.

O Manifesto Antropófago de 1928 foi unha version máis madura e polémica dun manifesto anterior, máis sen ignorar os aspectos máis chocalleiros. Como indica Bary:

The *MA (Manifesto Antropófago)* challenges the dualities of civilization/barbarism, modern/primitive, and original/derivative, which had informed the construction of Brazilian culture since the days of the colony. In the *Manifesto Antropófago*, Oswald subversively appropriated the colonizer’s inscription of America as a savage territory which, once civilized, would be a necessarily muddy copy of Europe (1991:35).

A antropofaxia de Oswald de Andrade rexeita a noción europea do salvaxe idealizado e ofrece no seu lugar un individuo poderoso, múltiple e moi intelixente pero en conflito. Velaquí algúns exemplos dos principios do Manifesto:

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

* * *

Tupy, or not tupy that is the question.

* * *

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

* * *

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental.

* * *

Queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

* * *

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

* * *

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as aquisições exteriores.

* * *

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

(de Andrade, 1928-1999)

Os postulados do manifesto inclúen citas de poesía Tupí, xustaposicións de maxia e lóxica, un cuestionamento da medición do progreso en función da tecnoloxía e as máquinas, dúbidas sobre as estruturas patriarcais, referencias positivas ás culturas matriarcais, redefinicións de conceptos como a felicidade e unha ponderación da antropofaxia como forma de absorción das cualidades do inimigo, sexa este un mesmo, alguén alleo ou algo sagrado. A antropofaxia parte, segundo se pon de relevo no manifesto, do carnal, pasa polo sexual, chega á amizade e á camaradería e remata invariablemente no amor e na reverencia (na súa simultánea irreverencia). A antropofaxia vese como algo indíxena, sempre en contraposición coa “peste dos chamados povos cultos e cristianizados” (1928-1999).

O ton do manifesto de Oswald de Andrade é tan importante como o propio contido. O humor, a parodia, o xogo e a ironía son tan importantes para o movemento como as ideas mesmas. En efecto: o estilo reflicte o significado; a parodia permítelle a de Andrade referirse en termos positivos a certos europeos como Montaigne, Rousseau, Freud, William James ou Herman Keyserline, ó tempo que rexeita outros como os misioneiros xesuítas Vieira e o padre Anchieta, reis e emperadores portugueses como Dom João VI e Dom Pedro I, e intelectuais como Lévy-Bruhl e Goethe. A frase “tupy, or not tupy” ilustra a parodia de Shakespeare, os duplos e triplos sentidos, a irreverencia e reverencia simultáneas, a referencia a costumes indíxenas reprimidos, marcados estes polo son do “p”, foneticamente xordo ou áfono (sen voz) e representativo dos silenciados pobos indíxenas do Brasil en contraposición co “b” foneticamente sonoro e indicativo da voz autoritaria do amo europeo. Esta reescritura dos clásicos europeos por medio das experiencias fonéticas e culturais do Brasil produciu novos significados e perspectivas especificamente brasileiros imbricados nunha complexa práctica tradutiva que fai abrollar novas definicións de tradución como transcreación e transculturación. O cambio de iconas culturais europeas por símbolos e campos de referencia nativos é característico do estilo antropófago: devorar a Shakespeare e revitalizar a Hamlet absorbido e transformado pola experiencia brasileira. Para Oswald de Andrade o movemento conservárase nacente e inocente se pasaba á escena mundial, provocando un movemento revolucionario que demandase dos intelectuais unha reconsideración de cuestións como o fascismo, o capitalismo, o comunismo e o imperia-

lismo, ós que o mundo se enfrontaba naquela altura, e que se abrisen a outras versións/visións da construción da sociedade, do xénero, da cultura e do progreso. Malia o movemento esgazarse e esmorecer durante as décadas de 1930 e 1940, nunca morreu definitivamente. Os poetas e tradutores Haroldo e Augusto de Campos tiveron un papel fundamental no proceso de conceptualización e expansión do movemento antropófago, que se converteu nunha das principais teorías poscoloniais da literatura e da cultura, se non na principal.

Tradución e antropofaxia: Haroldo de Campos

O movemento antropófago do Brasil experimentou un período de RECEPCIÓN despois da vertixe inicial da década de 1920. Intervíñeron moitos factores, entre os cales cómpre citar a aparición de faccións: Oswald de Andrade evolúu cara á esquerda e mesmo se uniu ó partido comunista na década de 1930; outros víronse atraídos por políticas máis conservadoras, e algúns como Plínio Salgado, un dos fundadores do *movimento verde-amarelista*, viraron cara aos movementos fascistas, que daquela estaban a gañar en popularidade no Brasil. No eido político, a etapa posterior á Primeira Guerra Mundial foi para o Brasil unha época chea de convulsións, como a revolta da Escola Militar de Rea-lengo do ano 1922; o estalido de distintas revolucións que chegaron á capital estatal, São Paulo, en 1924; o acceso á presidencia de Getúlio Vargas en 1930; novos levantamentos a comezo da década de 1930, entre os cales destacan o dos constitucionalistas en 1932 e o dos comunistas en 1935; e finalmente a instauración por parte de Vargas dunha ditadura e a fundación do *Estado Novo* en 1937. En definitiva, a *Realpolitik* da época ía en contra dos idearios revolucionarios en xeral e da revolución antropófaga caraíba en particular. Os que conseguiron gañar o favor do goberno de Vargas foron os modernistas que acabaron por rexeitar o símbolo do canibal e que afirmaban que as raíces da cultura brasileira non eran indíxenas senón lusitanas (cf. Johnson 1987:48). Menotti del Picchia, outro *verde-amarelista*, escribiu un artigo titulado “Matemos Peri” xa no ano 1927, no que propoñía matar a imaxe do canibal como metáfora principal do movemento e substituír revolución e conflito por integración e compromiso. Oswald de Andrade, malia manter un posicionamento crítico, viuse máis ou menos forzado a un segundo plano.

Os encargados de reavaliar a metáfora canibal e levala de novo á avanguardia cultural foron os irmáns Haroldo e Augusto de Campos, que saltaron á fama na década de 1950 como poetas concretos e tradutores, na década de 1960 comezaron a teorizar sobre a literatura e os estudos culturais en Brasil e América Latina e aínda hoxe seguen a ser persoeiros influíntes. Segundo o último cómputo, Haroldo de Campos escribiu doce libros de poesía, dezaoitto de crítica literaria e catorce de traducións/transcreacións, así como numerosos ensaios sobre teatro, cinema e artes plásticas. A teoría literaria de de Campos, que deriva do seu traballo como tradutor, resucita e desenvolve a metáfora canibal; para ela creou numerosas metáforas, como “recreación”, “transcrea-

ción”, “transtextualización”, “transparaisación”, “transiluminación” e o máis provocativo de todos: “transluciferación mefistofáustica”. Nesta sección centrareime principalmente nos ensaios de de Campos escritos a partir da década de 1980, como “Transluciferação mefistofáustica” (1981b); un epílogo á súa tradución do *Fausto* de Goethe publicada como *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*; “Transblanco: Reflexión sobre la transcreación de ‘Blanco’ de Octavio Paz, con una digresión sobre la teoría de la traducción del poeta mexicano”, recollida en *Diseminario* (1987); e “Da razão antropofágica: a *Europa* sob o signo da devoración” (1981a). Referireime tamén á introdución de de Campos ó seu libro *Verso, reverso, controverso* (1978), no que relaciona en termos de igualdade o acto de traducir e o canibalismo e, mediante a creación de conceptos tales como “intradução” (intra(trad)ución), ilustra a natureza interpenetrante do feito de introducir novas ideas ou formas nunca cultura determinada. As interpretacións que presento a seguir inspíranse en traballos de Else Vieira como “Liberating Calibans: Readings of *Antropofagia* and Haroldo de Campos’ Poetics of Transcreation” (1999), nos que presenta as ideas de Haroldo de Campos para o mundo anglófono.

A teoría dos irmáns de Campos deriva, nun primeiro momento, da práctica; durante a década de 1950, eles dous, xunto con outros escritores como Décio Pignatari e José Lino Grünwald, formaron un grupo denominado “Noigrandes”, un termo provenzal descoñecido que Ezra Pound loitaba por descifrar na súa tradución e que aparece no “Canto XX” d’*Os cantos* (Gentzler 1993:192-193). Para os irmáns de Campos, o termo significaba poesía (e cultura) en proceso de creación, máis que versións rematadas. En São Paulo fundaron unha revista chamada tamén *Noigrandes* e comezaron a establecer contactos con poetas, tradutores, músicos e escultores do Brasil e de fóra. Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos publicaron en coautoría o libro *Teoria de poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-60* (1975), que resumía o traballo do grupo durante os seus anos máis produtivos. Inclúense neste volume os seus estudos, traducións e poemas concretos de creación orixinal, que nun principio adoitaban aparecer en publicacións como o “Suplemento dominical” do *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), a páxina “Invenção” do *Correio Paulistano* (São Paulo) e do Suplemento Literário d’*O estado de São Paulo*, así como outras revistas e xornais brasileiros e internacionais. Ó paso que lemos os seus textos, vemos unha teoría poética que se converte nunha teoría da tradución e da cultura. As súas traducións de autores como John Donne, Andrew Marvel, Ezra Pound, e.e. cummings, James Joyce, Stéphane Mallarmé, William Carlos Williams, Marianne Moore, Christian Morgenstern e Kitasono Katsue amosan unha intensa énfase non só no contido poético senón tamén no estilo dos poemas. Publicaron tamén artigos de persoeiros internacionais, como Pierre Boulez, Walter Kandinsky, Eugene Grominger, Ezra Pound, Edgar Allan Poe e Max Bense, todos eles autores de traducións e ensaios críticos semellantes ós do grupo Noigrandes (Campos, Pignatari e Campos 1975:175).

Foi un período de moita actividade experimental no cal se celebraron numerosos encontros, lecturas, manifestos, exposicións, concertos e conversas sobre a forma, función, composición e significado da arte. Dous conceptos elaborados por Oswald de Andrade tiveron unha importancia fundamental para o grupo: a absorción e a recreación dos mellores traballos dos escritores europeos e norteamericanos. Entre os métodos de autores estranxeiros que foron canibalizados estaban a técnica ideogramática de Ezra Pound para traducir o verso chinés e xaponés, que tamén empregou na composición de *The Cantos*; o uso non normativo das maiúsculas de e.e. cummings, así como a súa sintaxe invertida e os xogos fonéticos; o método de subdivisión de ideas de Stéphane Mallarmé xunto co seu tan gráfico estilo prismático; e o método de James Joyce dos significados múltiples, metáforas multilingües e experimentación fonética.

A teoría e a práctica da tradución creativa exhibidas polos irmáns de Campos na década de 1950 mudou, na década de 1960, cara a unha teoría da evolución e da identidade culturais. O discurso deixa de estar centrado na influencia das teorías europeas para pasar a interesarse cada vez máis na lingua e nas ideas de escritores nados no Brasil, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade (que, por certo, non estaban emparentados). Haroldo de Campos publicou *Oswald de Andrade — Trechos escolhidos* e en 1973 *Morphologia do Macunaíma* (unha novela de Mário de Andrade), nos que presenta unha avaliación do estilo dos dous antropófagos máis importantes do Brasil da década de 1920. Estes libros acaban por elevar a antropofaxia, que ata entón era un método literario, á categoría de intervención cultural crítica. Segundo a estudosa da tradución Else Vieira, a cronoloxía desta evolución non foi accidental (1999:102), xa que é o momento no que o termo “Terceiro mundo” se comeza a empregar de forma habitual en todo o mundo, aínda que cun escaso recoñecemento das especificidades culturais. Ó paso que se intensificaba a Guerra Fría (a crise dos mísiles cubanos tivo lugar en 1962) e mentres as oposicións binarias como socialista/capitalista ou desenvolvido/en desenvolvemento dominaban as discusións dos acontecementos internacionais, algúns conceptos como “terceiro mundo” adquiriron existencia material e por outra parte as teorías da pluralidade e da heteroxeneidade comezaron a desaparecer. As opcións que lles quedaban ós intelectuais de América Latina semellaban limitadas, por unha banda, ás ofrecidas pola esquerda progresista, fortemente determinadas polos movementos comunistas, e, pola outra, ás do capitalismo, fortemente determinadas polos modelos económicos liberais. Unhas e outras derivan de modelos non latinoamericanos. Vieira cita a Haroldo de Campos defendendo que a antropofaxia “non implica unha submisión (un adoutramento), senón unha transculturación ou, mellor dito, unha ‘transvalorización’: unha visión crítica da Historia como función negativa (no senso que Nietzsche lle dá ó termo), capaz de apropiación e de expropiación, de desxerarquización, de deconstrución” (Haroldo de Campos 1986:44, apud Vieira 1999:103). Do mesmo xeito que a antropofaxia de Oswald de Andrade se diferenciaba do canibalismo

dos dadaístas europeos, tamén o canibalismo de Haroldo de Campos comezou a diferenciarse das influencias europeas e norteamericanas.

Esta reconsideración da antropofaxia comeza cunha reformulación da identidade brasileira á luz das ideas máis extendidas do que é o progreso no mundo moderno. Haroldo de Campos comeza o seu artigo “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração” cunha reflexión sobre o artigo de Octavio Paz titulado “Invención, subdesarrollo, modernidad” (1967). Paz non concorda cos críticos mexicanos e europeos que empregan a palabra “subdesenvolvimento” para describir a situación da cultura latinoamericana. “Subdesenvolvimento” connota unha idea de progreso económico e social no Norte que Paz quere poñer en cuestión. Dinos Paz:

Aparte de que me repugna reducir la pluralidad de civilizaciones y el destino mismo del hombre a un solo modelo: la sociedad industrial, dudo que la relación entre prosperidad económica y excelencia artística sea la de causa y efecto. (Paz, 1967:22).

De feito, algúns escritores como Paz, Neruda, Borges, Fuentes, García Márquez e de Campos, malia a situación económica dos seus respectivos países, non consideran que as súas obras estean determinadas por carencia ningunha. No caso de Brasil, Haroldo de Campos recorre á *Antropofagia* de Oswald de Andrade como visión “filosófico-existencial” que permite repensar o nacional na súa relación co internacional. Para de Campos, a visión de Oswald de Andrade, máis cá do “nobre salvaxe” é a do “salvaxe malo”, un salvaxe que devora os textos e mais as ideas dos brancos. O consumidor cultural de Oswald de Andrade non é pasivo nin está adoutrinado nas ideas e valores europeos; trátase dun consumidor activo que emprega as ideas e imaxes dos europeos non para reempregar as propias, senón para afortalalas e anovalas. Esta idea do consumidor activo serve como metáfora do proceso activo de tradución, que xa non se entende como unha reiteración mimética das ideas e formas do texto de partida senón como unha participación creativa na autoría do texto traducido, na creación dun texto que lles vai falar a lectores concretos dunha cultura receptora específica. En resumo, Haroldo de Campos e Octavio Paz propugnan un novo modelo de estudo da cultura latinoamericana que non reúne todas as escritas baixo definicións xenéricas do “outro” ou do “subdesenvolvido” aplicables a calquera cultura, senón que dá conta das diferenzas culturais reais e concretas que se producen en situacións culturais reais e concretas.

A fase da poesía concreta dos irmáns de Campos, especialmente o seu traballo tradutivo, foi fundamental para a revitalización da metáfora da antropofaxia. Do mesmo xeito que Oswald de Andrade “paubrasilou” o futurismo italiano e o cubismo francés, tamén os irmáns de Campos “brasileirizaron” moitos textos europeos canónicos modernos. Como escribe Haroldo de Campos, “coa Poesía Concreta, a diferenza (o nacional) pasou a ser o campo de tra-

ballo da nova síntese do código universal. Máis ca unha herdanza dos poetas, trátase de asumir, criticar e ‘rumiar’ unha poética” (1986:51). Os poetas concretos brasileiros cambiaron a dirección do diálogo. No canto de continuar un vello modelo de simple influencia intercultural do vello mundo sobre o novo mundo, abriuse un proceso completamente novo. Os autores brasileiros, que para os ollos europeos non son máis ca unha cultura “menor”, apropiáronse do código no seu conxunto e reclamárono como propio. Haroldo de Campos describe a tradición modernista europea como un “zapato baleiro” á agarda de que lle chegue un pé novo (ibid. 52). Cando os brasileiros entraron neste novo espazo, revitalizándoos en primeiro lugar por medio da tradución, abríronse todo tipo de novas posibilidades.

Para Haroldo de Campos o proceso de tradución sempre é creativo, do mesmo xeito que a escrita orixinal. A tradución reorganiza os signos, os sons e as imaxes do texto, levándonos así a novas visións e novas posibilidades de pensamento. Esta nova visión da tradución propiciou unha rica teoría na que Haroldo de Campos desenvolve sen cesar novas metáforas coas que describir o proceso transtextual mediante o cal absorbe e transforma. Por exemplo, nas súas traducións da biblia hebrea, fala de como “portuguesiza” o hebreo e “hebraíza” o portugués. Para reflectir a característica combinación orixinal da palabra culta de deus coa familiar e coloquial do home, de Campos transtextualiza o hebreo invocando o estilo e o ritmo de escritores brasileiros como Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto, que incorporaron a fala popular en novelas como *Grande Sertão* e en pezas teatrais como *Autos* (cf. Vieira 1999:105-106). Do mesmo xeito, na súa tradución do “Paraíso” da *Divina Comedia* de Dante, Haroldo de Campos desenvolve distintas metáforas da “transiluminación” e da “transparaisación” para describir o seu proceso de tradución. Nas súas traducións de Homero elabora metáforas da “transhelenización”. E nas súas traducións da poesía imaxinista chinesa refírese ao proceso como “reimaxinación”. Pero é nas súas traducións do *Fausto* de Goethe onde atopamos as súas metáforas máis sintomáticas e agresivas. Nunha sorte de ampliación da metáfora antropófaga, a tradución vese aquí como unha “transfusión de sangue” (1981b:208) e presenta as connotacións máis provocativas e “sacrelixiosas” do proceso empregando metáforas como “transluciferación mefistofáustica”.

Deus e o Diabo no Fausto de Goethe (1981b) é un libro curioso, porque contén, a partes iguais, tradución, interpretación literaria e máis teoría da tradución. O primeiro terzo do libro é unha tradución literaria das escenas finais do *Fausto*, *segunda parte* de Goethe comezando coa escena do cemiterio, xusto despois da morte de Fausto, e continuando coa batalla entre Mefistófeles e os anxos polo espírito de Fausto. Fausto fixera, por suposto, pauto co demo: a cambio de ver cumpridos os seus desexos de luxuria e poder, Fausto acordara venderlle a alma. Nesta versión da escena final, porén, prodúcese unha subversión e non se cumpre o acordo xurado porque os anxos de deus secuestran a Fausto, deixando a Mefistófeles matinando a quen lle poderá pedir xustiza.

Para a meirande parte dos críticos, esta escena suxire que malia as debilidades e rarezas humanas prevalece o carácter nobre de Fausto; que a súa incansable busca de coñecemento e sabedoría o salva da condenación eterna. Este final está en consoancia coa crenza cristiá de que, malia os humanos seren pecadores, sempre existe a posibilidade dunha redención final. De Campos, porén, é un “salvaxe malo” e rexeita tal interpretación, como explica na seguinte sección da súa “tradución”.

A segunda e máis longa sección de *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* comprende dous extensos ensaios. O primeiro, titulado “A escritura mefistofélica” ocúpase das varias influencias e versións do *Fausto*; a segunda, titulada “Bufonería transcendental: O riso das esferas” é unha interpretación e unha explicación da lectura que de Campos fai de *Fausto II*. O primeiro dos ensaios cobre fontes textuais ben coñecidas, dende a lenda popular do s. XVI ata versións cedeadas como o *Volksbuch* de Johann Spiess (1587) e *The Tragical History of Doctor Faustus* de Christopher Marlowe (1588), así como unha multitude doutras versións alemás da tradición oral, monicreques ou representacións teatrais (Campos 1981b: 73-74). O argumento de de Campos é que o mesmo Goethe traduciu e canibalizou libremente versións anteriores do seu clásico. No caso das escenas de Gretchen do *Fausto I* Goethe mesmo foi acusado de plaxiar unha canción de Ofelia da escena 5 do acto IV de *Hamlet*, algo que o propio Goethe admitiu abertamente nunha conversa con Johann Peter Eckermann o 12 de xaneiro de 1825, preguntándose retoricamente porque non ía poder el facer tal cousa (Haroldo de Campos 1981b:75). De Campos relaciona esta incorporación literaria descarada que Goethe fai do material shakespeariano co seu propio concepto de tradución como “plaxiotropía”, concepto que desenvolveu en 1960 nos seus traballos sobre Oswald de Andrade e reelaborou máis tarde en 1978 sendo profesor en Yale (Haroldo de Campos 1981b:75-76, nota; cf. Tamén Vieira 1999:107); ámbalas dúas nocións están relacionadas coa súa teoría antropófaga da tradución. Do mesmo xeito que os grandes escritores aproveitan o material textual dos mellores escritores da súa propia tradición nacional, tamén os tradutores aproveitan os mellores materiais das tradicións das linguas fonte e incorpóranos (no sentido máis físico) ao mellor das súas propias tradicións. Para de Campos, o termo “plaxiar” (derivado de *plagiarius*) suxire tanto raíces etimolóxicas corpóreas (roubar persoas, secuestrar, chuchar o sangue) como conexións posmodernas máis oblicuas: paralelismo, oblicuidade e parodia.

De Campos tamén decidiu traducir o *Fausto* de Goethe porque desafia calquera noción establecida do que é un orixinal único. Goethe traballou na súa traxedia do *Fausto* durante un período duns sesenta anos, comezando polo seu interese no tema cando era estudante en Leipzig, continuando coa publicación do *Urfaust* en 1773, no período pre-Weimar, seguida dun renovado interese durante a súa viaxe a Italia (1786-1788) que daría lugar finalmente a *Faust erster Teil* en 1806 no cume do seu período clásico en Weimar. *Faust, zwei-*

ter Teil, tardaría uns 25 anos: 1831; rematouno antes de morrer e publicouse postumamente. Haroldo de Campos sinala que a obra debe ser necesariamente híbrida e contraditoria, xa que contén unha amálgama de ideas desenvolvidas en diferentes períodos da vida de Goethe. De Campos analiza despois o período romántico *Sturm und Drang* de Goethe, a súa viaxe a Italia, o período clásico máis conservador en Weimar e a súa amizade con Schiller e finalmente o período no que foi representante do goberno, tamén en Weimar, con todo o cal consegue desestabilizar toda noción preestablecida sobre un orixinal único ou sobre unha única influencia nacional. Con imaxes de Satán tomadas do período Gótico e da Idade Media, escenas de amor e de meigas inspiradas no *Macbeth* e no *Hamlet*, vodas e *Walpurgisnacht* tiradas dos entroidos italianos e romanos, o *Fausto* contén, para Haroldo de Campos, múltiples fragmentos intertextuais entrelazados para construír unha polifonía dinámica multilingüe. A escrita mefistofélica e a tradución implican para de Campos plaxio, parodia, polifonía e entroidización, elementos todos eles resaltados na súa tradución e que así contradín as altas aspiracións espirituais e estéticas defendidas pola meirande parte dos críticos.

“Bufonería transcendental”, o segundo ensaio da segunda sección, leva a escrita mefistofélica á súa máxima expresión e explica de xeito máis completo a selección do texto presentado no capítulo inicial do libro. Ó contrario que a maioría dos críticos, mesmo Eckermann, que adoitan ver o *Faust II* como demostración da salvación católica/cristiá do pecado (que invariablemente é a sede de coñecemento) cometido na primeira parte, ou outros, como Adorno ou Benjamin, que ven unha resolución transcendental utópica/hegeliá do enfrontamento de opostos dialécticos, de Campos semella estar menos disposto a resolver ou sintetizar as contradicións de Goethe. De Campos toma a escena final dende o *Grablegung* (internamento) precisamente para xustapoñer imaxes de humor grotesco e sublimación divina. Para de Campos, Mefistófeles e a súa banda de anxos caídos, que fan garda na tumba de Fausto, desenvolven un “misterio medieval choqueiro” de “bufonería impetuosa”. Os seus berros blasfemos e acenos obscenos, malia acrecentaren o ton dramático dunha escena de por si grave, fannos lembrar as parodias comico-eróticas e concretamente as composicións poéticas populares nas que Goethe se inspirou nun primeiro momento. A escena comeza cos *Lemuren*, criaturas nocturnas híbridas que proveñen do reino dos mortos, metade persoa metade espírito, procedentes da mitoloxía romana; na tradución, os *Lemuren* protestan comicamente pola cativa calidade da tumba que eles mesmos lle están a preparar a Fausto. A sección traducida continúa cos soliloquios de Mefistófeles, denominados delirios polos críticos porque Mefisto lles chama blasfemamente ós anxos bos meigas e diaños, xa que incumpriron a súa palabra; pero de Campos sinala que se trata de argumentos moi racionais sobre a inxustiza que supón ese perdón de última hora e a rotura do pauto orixinal. Na súa tradución, de Campos tamén resalta as pasaxes homoeróticas do amor que Mefisto exsuda polas súas cohos-

tes así como o amor perverso que sente polos andróxinos anxos adolescentes, complicando aínda máis as interpretacións filosóficas cristiás e occidentais. O erotismo continúa ata a conclusión, cando Fausto ascende non a ningunha clase de Pai Celestial, senón ó *Ewig-Weibliche* (eterno feminino), unha sorte de “Triunfo de Venus”. Aquí de Campos entende que Goethe está a parodiar o sistema de crenzas patriarcal cristián que determina a cultura xermana do século XIX, algo que non era tan evidente no período pre-clásico alemán. Tamén ve a Goethe a parodiarse a si mesmo, ou cando menos a figura na que se convertera para a sociedade alemá; Goethe morrería en 1832, menos dun ano despois de rematar o *Faust II*. O *Faustus* de de Campos, máis que concluír cun heroe positivo, case olímpico, queda cheo de ambigüidades; máis que rematar con resolucións, o conflito queda aberto e enigmático. O cómico, a bufonería e as entroidadas non se ven sublimadas en ningunha clase de orde superior, senón que fican contemporaneamente presentes, sorríndolle ironicamente ó heroe ata o final, de aí o título do segundo ensaio de de Campos. Na tradución de de Campos, o diabólico non se borra.

A terceira e derradeira sección de *Deus e o Diabo*, titulada “Transluciferação mefistofáustica” é en realidade un epílogo, pero como adoita acontecer con moitas teorías da tradución, neses prefacios e epílogos marxinais atópanse pronunciamentos clave relacionados coa tradución. A grande adición á teoría que Haroldo de Campos desenvolve aquí é a aceptación do elemento “satánico” da tradución: mentres que a maioría das teorías da tradución se moven entre o pasivo por unha banda e o anxélico/transcendental pola outra, de Campos defende que a tradución non debe ser submisa nin sublimar o orixinal. O que precisa a tradución en realidade é romper coa camisa de forza das teorías baseadas nalgunha sorte de presenza paleo-metafísica e admitir a súa dimensión diabólica. A tradución segundo de Campos é sempre unha actividade híbrida: transgrede invariablemente os límites dos signos e a relación de aparencia natural entre forma e contido. De Campos basea a súa teoría n’“O cometido de quen traduce” de Walter Benjamin, onde se subverte a xerarquía entre orixinal e tradución, suxerindo que só por medio da tradución o orixinal vive, que sen tradución o orixinal morrería, o que converte o orixinal en representación da tradución; de Campos leva un paso máis alá as ideas de Benjamin: para de Campos a tradución é menos un acto de síntese ou un acto de resolución das contradicións ca unha “operación radical de transcreación” (1981b:18) que crea novas liñas tanxenciais de comunicación. De Campos describe estes agromos con metáforas de relustros de luz, faíscas a revoar, un proceso volátil que culmina cun texto que usurpa o orixinal (1981b:180). Malia sentirse atraído polo argumento benxaminiano de liberar a tradución da súa servidume ó texto orixinal, de Campos amósase escéptico ante conceptos como a “pura lingua” ou as connotacións mesiánicas da teoría de Benjamin. Haroldo de Campos distánciase dos conceptos metafísicos que constrinxen a reflexión sobre a tradución e achégase a teses como as de Derrida e Nietzsche para desenvolver unha teoría

que subliña as operacións intersemióticas pragmáticas da tradución sen recorrer ás connotacións metafísicas (ibid.). Segundo de Campos, o proceso primario consiste en reinscribir ou reproxeccionar a lingua e a poesía nunha tradición *diferente*, durante o cal o tradutor actúa como un coreógrafo aberto ós xogos e posibilidades da linguaxe (1981b:182). A metáfora da transluciferación prende nos lumes provocados polas faíscas a revoar; “Mefisto”, ademais, contén, dende o punto de vista etimolóxico, a raíz “photos”, pero nun senso perverso. Velai o concepto de antropofaxia desenvolvido por de Campos: a tradución concíbese como algo semellante a algunhas das traducións de Ezra Pound, como unha transfusión de sangue dende o orixinal á tradución (cf. Kenner 1954, de Campos 1981b:208, Gentzler 1993:20), dando así vida non a unha copia senón a unha nova obra de arte, independente e autónoma. Neste proceso a tradución remata por usurpar o orixinal ou, como o expresa de Campos na conclusión do ensaio, por “borrar o orixinal”, por devorar o orixinal europeo. De Campos conclúe o ensaio coas palabras “a essa desmemória parricida chamarei ‘transluciferação’” (1981b:209), matando o pai/autor canónico occidental así como a inspiración divina que lexítima esa figura.

Este proceso de “borrado” do orixinal prodúcese mediante a recondución do material orixinal a través da lingua, arte e costumes da cultura receptora, neste caso o Brasil. O título da tradución de de Campos é indicativa deste proceso: *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* non só chama a atención sobre a xustaposición do divino e o diabólico na súa tradución, senón que tamén conecta a obra de Goethe co filme de Glauber Rocha *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, moi coñecido para todos os brasileiros (Vieira 1999:106). A imaxe do *Fausto* de Goethe pasa o filtro, xa que logo, en primeiro lugar, do cinema brasileiro contemporáneo mesmo antes de que o lector chegue ao texto. Ademais, o nome de Haroldo de Campos aparece na cuberta do libro non como tradutor, senón como autor, cuestionando o concepto tradicional de “autor”. De feito o libro ten dúas cubertas: a primeira volve a recoller a Haroldo de Campos como autor que ofrece unha lectura do poema acompañada dunha transcreación do mesmo. Só na segunda cuberta interior se cita a Goethe como autor e despois, en letra máis pequena, a de Campos como “transcreador”.

A tradución en si é notablemente fiel ó orixinal. De feito, se algo se pode dicir desta tradución é que de Campos é máis fiel ó orixinal que moitos tradutores anteriores: esfórzase en capturar o significado, a rima, as aliteracións, o ton, os xogos e os neoloxismos. O ambiente chocalleiro da escena final está presente no orixinal, aínda que se adoita omitir nas traducións. O erotismo, especialmente as inclinacións homoeróticas de Mefisto, tamén é patente no orixinal, pero rara vez subliñado nas traducións. Así e todo, de Campos adopta con liberdade o mellor da tradición literaria brasileira para atopar un estilo paralelo; e os seus lectores brasileiros recoñecen de contado as formas poéticas e mais a fala cotiá de escritores como João Cabral de Melo Neto ou os neoloxismos e xogos verbais dos poetas concretos. De feito, un dos obxectivos

de de Campos, semellante aos de Ezra Pound como tradutor, era atopar a voz máis axeitada para a súa tradución. Así é como actúan a súa noción de parodia, plaxio, texto paralelo e o seu complexo senso da identidade nacional. Do mesmo xeito que Goethe se serviu da cultura xermana para buscar raíces e alusións, Haroldo de Campos sérvese das tradicións brasileiras. Volvendo ao poeta brasileiro Sousândrade (1833-1902), pai da tradución creativa no Brasil, que isertaba versos de Camões, Francisco Manoel de Melo, António Ferreira e outros nas súas traducións, Haroldo de Campos (1981b:191) atopa unha voz brasileira como tradutor, unha voz nutrida por Goethe pero que malia a todo mantén a súa propia identidade. A tradución é polo tanto, unha obra nova e unha tradución, creada por de Campos pero baseada en Goethe. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* é e non é unha obra orixinal: malia a ser en moitas ocasións unha tradución bastante literal do orixinal, é nova no sentido de que devén un texto híbrido que a un tempo pon en valor e mata o seu predecesor precisamente nos mesmos termos nos que Oswald de Andrade reconstruíu o seu concepto de “antropofaxia”.

Velaquí as raíces dunha nova teoría da cultura que é multilingüe, inter-semiótica e interdisciplinar, unha teoría da que xorden múltiples conexións interculturais, algunhas das cales flúen dende o Vello ao Novo Mundo mentres outras flúen na dirección oposta. No eido da música, Pierre Boulez vai a Brasil e coñece varios escritores e artistas cos que matina sobre arte, poesía e música. Ao mesmo tempo que a revista *Noigrandes* se lía en Europa e nos Estados Unidos, influíndo en músicos como Stockhausen ou John Cage, que “preparou” o piano e posibilitou que a percusión entrase nos dominios do piano clásico, as teorías sobre tradución dos irmáns de Campos ían chegando tamén ó ámbito dos estudos poscoloniais en todo o mundo. Moitas das teorías desenvolvidas en Brasil preceden a outras semellantes desenvolvidas dentro dos círculos da crítica de Europa e os Estados Unidos. Por exemplo, as teorías brasileiras da intertextualización precederon as de Kristeva e outros autores europeos. As teorías que deconstruían o orixinal e que cuestionaban a presenza metafísica estábanse a construír en Brasil antes, ou polo menos ao mesmo tempo, que algunhas teorías semellantes desenvolvidas en Francia polo grupo *Tel Quel*. De feito, a deconstrución chegou a Brasil moito antes que aos Estados Unidos. A elevación de Mefistófeles a unha especie de antiheroe da tradición positivista europea e o ulterior desenvolvemento da metáfora antropófaga nunha *deslembranza* parricida que transmuta significados e valores, permite, de xeito moi irónico, a apertura a ideas e formas que están tomando corpo en culturas situadas alén das tradicións e os canons eurocéntricos.

Derrida e de Campos

Unha boa parte dos impulsos artísticos e dos experimentos coa lingua que agroman na obra de Haroldo de Campos derivan do modernismo, máis, como de Campos se dedicou a romper as barreiras e oposicións existentes entre

Europa e o Novo Mundo, moitos críticos veno como un pensador posmoderno con ideas que a miúdo complementan e preceden as dos filósofos europeos como Jacques Derrida. Ámbolos dous coñecían ben a obra do outro; os dous participaron nunha serie de seminarios celebrados en Montevideo no outono de 1985 e reunidos na antoloxía *Diseminario: La deconstrucción, otro descubrimiento de América* (1987). Derrida presentou unha ponencia titulada “Nacionalidad y nacionalismo filosófico”, seguida por outras de Haroldo de Campos que falaban de “Más allá del principio de la nostalgia (Sehnsucht)” e “Transblanco: Reflexión sobre la transcreación de ‘Blanco’ de Octavio Paz, con una digresión sobre la teoría de la traducción del poeta mexicano”. O seminario, aparentemente, estaba destinado a introducir a deconstrución nas Américas, e entre os outros participantes atopábanse Emir Rodríguez Monegal (foi se cadra a súa derradeira conferencia antes de morrer de cancro en 1985), J. Hillis Miller e Geoffrey Hartman. Pero, como queda claro no subtítulo dos seminarios (“otro descubrimiento de América”), a deconstrución xa chegara aló. Os temas debatidos nos seminarios viraron rapidamente a cuestións como nacionalismo e identidade e, se cadra para a sorpresa dalgúns críticos, a tradución, introducida polas palabras de apertura de Derrida.

Durante a década de 1980 a crítica tentou reiteradamente que Derrida se posicionase con relación ó nacionalismo e ó marxismo. Porén, Derrida rexeitou sempre debido, maiormente, á predominancia do pensamento binario que supoñían o Primeiro e o Terceiro Mundo, os países desenvolvidos e subdesenvolvidos, o papel das superpotencias e a plétora de dicotomías suscitadas pola Guerra Fría; pero en Montevideo rompeu o seu silencio sobre ámbolos dous temas. É de crucial interese ter en conta que se achegou a estas dúas cuestións a través do tema da tradución. A súa conferencia “Nacionalidad y nacionalismo filosófico” analiza o nacionalismo non dende a perspectiva dos estudos sociais ou históricos, senón dende o punto de vista da tradución, concretamente a tradución das linguas da filosofía. Igual que fai Haroldo de Campos coa teoría literaria e a teoría da cultura, Derrida trata estas mesmas cuestións filosóficas e culturais empregando o mesmo medio (a tradución) para desprazar e desestabilizar as nocións tradicionais de nación.

“Nacionalidad y nacionalismo filosófico” comeza co que Derrida chama o escándalo da filosofía: que se gaba de considerarse a si mesma unha disciplina esencialmente universal e cosmopolita, que non ten interese nas diferenzas nacionais nin nas idiosincrasias sociais, e que se os ten é só en certas condicións provisionais, “antiesenciais” e a miúdo accidentais (1987a:27). Esta declaración é dobremente irónica cando a filosofía, que se debería centrar en verdades universais, se ve obrigada a cruzar fronteiras lingüísticas para validar os seus posicionamentos. Para Derrida, esta natureza dual (sen interese polas diferenzas nacionais máis ao mesmo tempo dependente delas) suscita a cuestión de cal é a linguaxe da filosofía. Como de Campos descubriu ó traducir poesía europea moderna, un poema concreto ou surrealista non ten en Europa un único

significado universal; cando se traduce para América Latina, e debido á súa incorporación a outro idioma con todo un novo abano de sons e asociacións semióticas, o significado muda necesariamente.

A discusión que Derrida introduce sobre cal é a linguaxe da filosofía, lévanos naturalmente á cuestión de que é unha lingua nacional. Ten o pensamento filosófico unha lingua nacional natural? Ou transcende as fronteiras nacionais? Á súa vez isto condúcenos a especular sobre a cuestión de que é unha nación, o cal sitúa a audiencia no tema desta conferencia de Derrida. Derrida continúa a afondar no concepto de nación cando se pregunta sobre que é o que constitúe un pobo, unha raza ou un estado. Mesmo aínda que puidesemos responder con claridade calquera das preguntas de Derrida sobre a nacionalidade, a cuestión do idioma natural da filosofía quedaría sen resolver. Para Derrida o paradoxo xira ó redor da idea de que, mesmo no mundo actual, cun auxe da comunicación entre institucións, escolas e linguas nacionais, e un incremento da cantidade e calidade das traducións, os límites entre nacionalidades e as divisións entre os estados-nación nunca foron tan evidentes. Mentres que os intercambios deron como resultado máis deformacións e hibridacións, a busca da identidade nacional, da afirmación das fronteiras existentes, en definitiva, a reivindicación das actuais nacionalidades, é sempre unha constante. Mesmo a deconstrución, sinala Derrida, coas súas estratexias de anulación de tales posicionamentos, quedou absorbida polas políticas nacionais: Derrida analiza numerosos exemplos nos que a deconstrución se identificou con prácticas relixiosas orientais como o Zen ou se relacionou co pensamento nacionalista chinés (1987: 30-31).

Segundo Derrida non hai garantías de que poidamos determinar nunca en que consiste esa entidade á que de cote denominamos “identidade nacional”. De feito, o tema do seu ensaio e o tema dos debates sobre a deconstrución en Latinoamérica que se celebraron en Montevideo, cuestionan a existencia do concepto de “nación”. Derrida dirixe a súa atención despois á historia do concepto de nación no discurso filosófico e á súa tradución a través das fronteiras. Se reparamos nas raíces internacionais das definicións do termo nación, descubrimos as diferenzas rexionais e a natureza indeterminada deste concepto. A deconstrución, malia non ofrecer unha solución do problema nin unha política alternativa, si consegue desprazar e desorganizar a cuestión ata o punto de que as presuposicións fundamentais sobre o nacionalismo e/ou as ontoloxías rexionais acaban por desaparecer. Para Derrida o problema afecta as autoridades —as ciencias, as humanidades e, especialmente no contexto do seu ensaio, a filosofía— que tratan de separar o internacional e o intranacional do nacional.

Na paradoxal situación actual, na que, á luz das novas comunicacións internacionais, —que adoitan empregar a tradución— as pretensións dunha identidade nacional son cada vez máis impenetrables, Derrida coida que é útil comezar a facerse preguntas como: Cando comezou esta insistencia na nacio-

nalización? Que sentido ten na actualidade? En que se diferencian os movementos nacionalizadores actuais dos do pasado? Dos do século XVI? Dos do século XVIII? Dos de despois das dúas guerras mundiais? Mentres que en Latinoamérica os estudosos da cultura adoptan estas preguntas, moitos filósofos europeos profesionais rexeitan tales cuestionamentos, o que invariablemente nos conduce á inestabilidade e á arbitrariedade de conceptos tales como nacionalidade e nacionalismo. No seu ensaio de Montevideo, Derrida “descobre” as Américas, onde as fronteiras que definen as nacións mudaron de cote, onde as orixes étnicas son variadas e múltiples, onde os grupos rexionais teñen intereses distintos ós gobernos federais e onde a identificación lingüística adoita estar máis relacionada cunha potencia colonizadora que cun estado autónomo “independente”. Os seus achados coinciden coas novas investigacións sobre os fenómenos de tradución das Américas que tentamos describir neste libro e o seu particular funcionamento nese continente.

O concepto filosófico de nacionalismo que nos presenta Derrida remón-tase a raíces xermanas. Cita as obras de Johan Gottlieb Fichte, entre elas o seu *Reden an die deutsche Nation* (1808), como un exemplo do auxe do concepto de nacionalismo liberal que predominaba en Europa durante o século XIX. Na obra de Fichte Derrida ve a definición do nacionalista como patriota e cosmopolita que asume proporcións universais. Algúns conceptos como nación (*Staat*), pobo (*Volk*), orixe (*Ursprung*), República Federal (*Bund*) e conciencia (*Bewußtsein*) non só pasan a formar parte do pensamento alemán, senón que se exportan, especialmente nos círculos filosóficos, como conceptos universais, exercendo a súa influencia tanto no pensamento revolucionario das Américas do século XIX, como tamén na revolución francesa de 1848 e na instauración da Segunda República. Continúan a exercer influencia nunha serie de revolucións alemás da derradeira parte do século XIX que desembocan no Parlamento de Frankfurt, que favoreceu a unificación do país. Xorden tamén neste período algúns conceptos importantes relacionados co que é Alemaña (*Heimat/Deutsch/Land*) e co que é estranxeiro (*Fremd/Undeutsch/Ausland*), que determinaron os debates posteriores sobre nación e identidade, con resultados xeopolíticos desastrosos no século XIX.

Segundo Derrida, a primeira persoa que comezou a poñer en cuestión tales definicións foi Karl Marx. En *Die deutsche Ideologie* ([1845] 1947) Marx e Engels atopan un razoamento sospeitoso que permite que calquera filósofo ou político debata sobre o concepto de país ou nación que “representa” ou “se identifica con” calquera clase de persoa individual universalizada na que se personifica este pobo (*Volk*). Sen embargo, Marx cuestiona non só os humanistas que universalizan conceptos do nacionalismo liberal, senón tamén os socialistas que proclaman a existencia dalgunha forma de socialismo universal, especialmente os que idealizan algunha das nacións de América do Norte pola súa lexislación “progresista”. Para Derrida, o paradoxo de Norteamérica é que malia resistir as invasións europeas e declararse espazo de liberdade e

de democracia liberal, nos Estados Unidos desenvolveuse unha forma de nacionalismo reaccionario que nos lembra o nacionalismo alemán de comezos do século XIX.

Para Derrida, a definición mesma da democracia liberal Norteamericana deriva dunha tradución (véxase o capítulo 2 do meu *Translation and Identity in the Americas*) mediante o empréstimo de conceptos filosóficos procedentes dos ideólogos revolucionarios alemáns e franceses, o que para este autor implica que os Estados Unidos tamén traduciron as estruturas metafísicas que sustentaban estes conceptos xunto coas súas aplicacións universais. Deste xeito, a resistencia ós modelos nacionalistas europeos convértese nunha das afirmacións máis poderosas do concepto filosófico mesmo de nacionalismo; de aí o título do ensaio de Derrida (1987a:46). O obxectivo da tradución é importar a diferenza, neste caso para desvalorizar determinadas interpretacións do nacionalismo e da identidade europeos; pero tomar emprestados os termos ó mesmo tempo que as interpretacións supostamente universais que estes termos vehiculan significa que o que se traduce, finalmente, é máis do mesmo.

Este debate filosófico sobre tradución, filosofía, nacionalismo e as Américas continúa Haroldo de Campos na súa achega ó seminario de Montevideo. No seu ensaio “Más allá del principio de nostalgia (*Sehnsucht*)”, de Campos discute os termos clave da filosofía e da estética que aparecen na obra de George Lukács *Theory of the Novel* (1971) e de Walter Benjamin “Die Aufgabe des Übersetzers” (1969). Do mesmo xeito que o filósofo, segundo Lukács, no proceso de busca dunha unidade transcendental postula a existencia dunha patria arquetípica, no seu nostálgico desexo de reconciliación do heteroxéneo nun todo homoxéneo, tamén o tradutor, segundo a lectura que de Campos fai de Benjamin, defende a existencia dun momento mesiánico de transparencia durante o proceso de tradución (1987:1356-136). O concepto benxaminiano de “pura lingua” e a “lingua da verdade” á que se accede por medio da tradución vense practicamente do mesmo xeito ca o concepto de xeño filosófico de Lukács, no cal se revela a “totalidade”. Na era do modernismo e da crise de todo pensamento relacionado con calquera tipo de orde relixiosa ou filosófica superior, os filósofos, como tradutores, len entre as liñas do texto da cultura ou dunha obra de arte para chegar a algunha sorte de texto “outro”, algunha forma de restitución do humano dentro do Xardín do Edén.

De Campos chámalle a esta busca de unidades ante a condición moderna “xesto metafísico” e “resurrección teolóxica”. Benjamin, que rexeita a idea de que a tradución precise ser servil ante o orixinal, propón outra natureza para a tradución; unha natureza que reside nesa relación agochada que tódalas linguas manteñen entre si, unha esencia complementaria e unitaria que compartían antes da súa separación nunha multitude de linguas vernáculos. A “tarefa de quen traduce”, xa que logo, é acceder a esa “pura lingua”, quedando liberados así os tradutores da obriga de seguir servilmente o texto orixinal para poderen revelar os significantes transcendentais que foran agochados. De Campos cua-

lifica esta tarefa como “anxélica”, en liña coa súa interpretación mesiánica/cabalística de Benjamin.

Este movemento teolóxico na obra de Benjamin, así como os posicionamentos idealistas e neoplatónicos dos traballos de Lukács, xustapóñense ó que De Campos denomina “a usurpación luciferiana” (1987:143-144). Comezando co antihumanismo, a teoloxía negativa e a antropoloxía negativa de escritores/filósofos com Heidgger, De Campos detecta unha especie de literalismo da anticomunicación. Atopa indicios deste literalismo en certas pasaxes irónicas de Benjamin, por exemplo cando fai énfase nas “monstruosas” traducións de Hölderlin. Aquí, máis que ver algunha forma de revelación mesiánica/anxélica dun significante transcendente, De Campos interpreta que Benjamin favorece subrepticamente o tradutor demoníaco, o tradutor que “ameaza” e mesmo “arruína” o orixinal por medio dunha estrita adherencia ó literal antes que ó transcendental. A tradución convértese no supremo acto de maldade para o tradutor luciferiano, transformando o orixinal nunha tradución dunha tradución, de xeito semellante ó concepto derridán de *différance*, no que toda escrita orixinal ten lugar nun movemento infinito de diferenza (Campos 1987:144). De Campos escribe:

Sería esta —así la llamó— la última *hubris* del traductor luciferino: transformar, por un instante, el original en la traducción de su traducción. Reponer en escena el origen y la originalidad como “plagiotropía”: como “movimiento infinito de la diferencia” (Derrida) y reproponer la mimesis como instancia de la producción de esa diferencia (ibidem).

As relacións existentes entre o pensamento de de Campos sobre a filosofía, a tradución e o seu *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* deberían ir estando xa cada vez máis claras. A ironía que subxace tralo ensaio de Benjamin lémbrenos o uso que facía Borges das formas da ficción occidental para cuestionar ironicamente as presuposicións metafísicas que estaban detrás das escenas da maior parte dos novelistas europeos (véxase o capítulo 5 do meu *Translation and Identity in the Americas*). Se os filósofos metafísicos son capaces de albiscaar entre liñas un intertexto que nos lembre as formas e as ideas platónicas, do mesmo xeito pode facer tamén o tradutor luciferiano, que é quen de ler entre liñas para albiscaar a natureza fragmentaria e heteroxénea do orixinal e usar eses marcadores semióticos para, do mesmo xeito, desestabilizar toda noción dunha lingua unificada, ou dunha nación ou da tradición cultural do presente. Adheríndose ó literal, o tradutor pode acceder a múltiples relacións simbólicas entre os signos, a súa natureza fragmentaria, “en ruínas”, poderíamos dicir, que impide a posibilidade, por moi xustificada que estea dende o punto de vista filosófico ou teolóxico, da súa reconstitución transcendental e harmoniosa. A “monstruosa” tradución literal de Hölderlin apunta a posibilidade de cons-

truír outra historia de Latinoamérica, non caracterizada pola linearidade e a homoxeneidade, senón unha historia concibida como unha serie de rupturas e aberta á posibilidade de traducións transgresoras e novas configuracións intersemióticas no futuro. Evitando aqueles equivalentes que son transparentes dende o punto de vista cultural e transplantando os termos, «canibalizándoos», o tradutor permite que as palabras e os símbolos adquiren novos significados. De Campos concibe a tradución como un medio que non se corresponde coa escrita relixiosa nin filosófica; en realidade é máis semellante á escrita orixinal: inventiva, espontánea e irreverente. O seu obxectivo é a re-versión, a reinvencción do texto orixinal, reconstituíndo o movemento de signos dunha cultura multilingüe dentro doutra cultura igualmente multilingüe, transcreando o orixinal mesmo a risco de engadir connotacións fonéticas, sintácticas e/ou semánticas que resoen de xeito diferente e con grande poder creativo na cultura receptora.

Outros antropófagos

Haroldo de Campos é se cadra o principal tradutor e pensador do movemento antropófago, mais hai outros autores que defenden poéticas da tradución semellantes ás súas. O irmán de Haroldo de Campos, Augusto de Campos, identifícase plenamente con este movemento, tanto na teoría como na práctica. No texto *Verso, reverso, controverso* (1978), Augusto de Campos presenta as súas traducións canibalizadas, entre as que hai textos de poetas provençais, de Ezra Pound, Andrew Marvel, John Donne e William Blake. De cote cítase o prólogo, no que Augusto de Campos dá a súa versión da antropofaxia: un xeito moi orgánico de devorar con amor, de introducírmonos na pel do orixinal. “O meu xeito de amalos”, escribe, “é traducilos, ou devoralos, segundo as leis da antropofaxia de Oswald de Andrade (ibid.: 7). E cita a súa propia tradución do poema de Andrew Marvel “To His Coy Mistress” (ibid.: 7). A influencia de Ezra Pound é patente a cada paso: no prefacio, na introdución, nos autores elixidos para traducir e no estilo mesmo das traducións. “A tradución para min é un personaxe”, prosegue Augusto de Campos, “case un heterónimo. Meterse na pel do finxidor, re-finxilo todo unha vez máis, *dor por dor, som por som, cor por cor*” (ibid). Malia ser ben consciente da grande énfase que se fai nos aspectos artísticos e formais da poesía, Augusto de Campos non perde de vista as implicacións históricas e políticas que ten para os brasileiros. Critica os artistas e burócratas brasileiros que miran para o futuro e esquecen o pasado. E continúa “a poesía, por definición, non ten patria. Ou, mellor aínda, ten unha patria máis larga... Mais se alguén mantén que isto non ten nada que ver coas ‘nosas raíces’, é outra mentira” (ibid.: 8). Do mesmo xeito que os brasileiros asumiron e consumiron modelos artísticos e sociopolíticos europeos, tamén alteraron (subvertiron) eses mesmos modelos, adaptándoos para podelos aplicar á situación do Brasil. Estas estratexias provocaron controversias, de aí o título do libro. Esta tradución/manipulación da arte e das ideas europeas ten produ-

cido novas perspectivas moi creativas que Augusto de Campos cualifica como tan orixinais como a denominada escrita “orixinal”: “Ovo novo no velho”, dado que a palabra *ovo* está dentro da palabra *novo*. Desaparecen deste xeito as fronteiras entre escrita orixinal e tradución: os escritores que se seleccionan para traducir e a forma en que se traducen conforma en grande medida a identidade do pobo brasileiro, o seu pasado e o seu futuro.

Ó levar ó portugués autores como Blake ou Marvell, situándoos na tradición da escrita brasileira, as voces e as imaxes indíxenas non poden senón interpenetrar o orixinal, creando unha forma híbrida. Augusto de Campos introduce o termo “intradução” na portada interior de *Verso, reverso, controverso*, un termo que combina “introdución” e “tradución”, o que suxire unha especie de tradución dende o interior (cf. Vieira 1994b: 433). Séguelle ó termo un texto dobre: por unha banda o provenzal de Bernart de Ventadorn e pola outra o portugués de Augusto de Campos. No canto de presentárense en páxinas opostas, un en fronte do outro, os textos están entrelazados, mesturándose o portugués co provenzal, interpenetrándose mutuamente. O poema concreto é e non é unha tradución, é máis ben un texto híbrido que ilustra a teoría antropófaga da tradución, segundo a cal o texto europeo, literalmente, está a ser absorbido con paixón polo brasileiro.

No seu ensaio “O texto e sua sombra: Teses sobre a teoria da intradução” (1989), o poeta, tradutor e crítico literario Nelson Ascher profunda no concepto de *intradução* de Augusto de Campos, analizando o problema da tradución en termos de semellanza ou identidade do texto traducido con respecto ó orixinal. Ascher retrotrae o problema ata o libro da Xénese e as semellanzas/diferenzas do home (a tradución) con respecto a Deus (o orixinal). Para Ascher, dado que Deus non ten historia e dada a imposibilidade de reproducir nunca a Deus, a historia da tradución reside na análise da diferenza entre orixinal e tradución. Por outra parte, o concepto de ideas orixinais é en si mesmo unha noción teolóxica e metafísica. Os tradutores atópanse invariablemente a traballar entre o mundo das ideas e o mundo das sombras (as súas traducións). Coa crise da filosofía no mundo moderno, co cuestionamento das ideas metafísicas, Ascher sostén que o filósofo e tradutor contemporáneo está cada vez máis absorto no mundo das sombras, o mundo das diferenzas, tal e como se manifestan no mundo material e concreto da realidade diaria (ibid.: 143). Para Ascher, son precisamente esas áreas denominadas *de desacerto*, xa sexan simples erros ou lapsos inconscientes, as que teñen maior interese porque lle dan ó texto traducido a súa propia identidade e permítenlle ter a súa propia historia (ibid.: 145).

A Ascher gústalle o concepto de *intradução* de Augusto de Campos. En portugués, *dução* remite a conducir, levar, transportar. *Tra* significa transversal, atravesar ou cruzar. E *in* é, con todo, enganoso xa que funciona sobre todo como prefixo de negación, o que daría como resultado *intradución*, *non tradución*; pero combinado con *tra* forma *intra*, que evoca a idea de penetración,

producindo o termo polivalente *antitradución/tradución dende o interior*. A teoría tradicional da tradución, que fai énfase na idea de transportar ó outro lado, máis alá, por riba de, non deixa de suxerir a idea de traducir un orixinal noutro orixinal; a visión antropófaga suxire a subversión dende o interior, así como unha tradución que transporta o ser interior a algo que por definición é inalcanzable, inaccesible (véxase o capítulo 7 do meu *Translation and Identity in the Americas*, particularmente o concepto de Laplanche do *à traduire* como o inconsciente). O termo creado por Augusto de Campos implica unha operación antitética á da tradución, unha busca da identidade non na área da semellanza, senón na da diferenza. Brasil, suxire Augusto de Campos, descobre a súa identidade non na semellanza das súas ideas e expresións artísticas ás dos mestres europeos, senón precisamente na diferenza con eles. Só a través dunha lectura extremadamente detallada e desenvolvendo un xeito diferente de fidelidade —non a un concepto metafísico universalizado nin a unha idea platónica de fondo que poida levarse doadamente dunha cultura a outra; senón por medio dunha coidadosa análise interna do que se pode e non se pode dicir nun determinado discurso e nunha época concreta, ollando tanto para as luces como para as sombras—, só así se pode descubrir o material a partir do cal construír a propia historia e a propia identidade (Ascher 1989:151).

O escritor máis importante dos asociados co movemento antropófago foi, se cadra, Mário de Andrade, autor de *Macunaíma*, publicado oficialmente en 1928, aínda que xa circulaban versións anteriores. Macunaíma, o protagonista/(anti)heroe é un nativo de pel escura do grupo dos Tapanhumas, das selvas amazónicas do norte do Brasil. Nunha viaxe a São Paulo cos seus irmáns, quixo deterse para darse un baño no río Araguaia, polo que van viaxando. Máis non poden bañarse no río por mor do peixe Caribe, devorador de homes; deciden daquela bañarse nunha poza que había preto. A pel de Macunaíma torna entón milagrosamente branca, unha *tradución* non dun texto senón dun home. Esta transformación permítelle a Macunaíma vivir unha serie de experiencias na industriosa capital, pasando por euroamericano mais mantendo a súa perspectiva indíxena e a fala vernácula. A meirande parte das súas vivencias son negativas, xa que dá cunha chea de pillabáns, cobizosos homes de negocios, funcionarios corruptos e mulleres tentadoras, todos os cales fan burla de Macunaíma, de xeito cómico, mais desapiadado. Desilusionado pola “civilización”, volve ás selvas do norte, onde morre e se transforma nunha constelación de estrelas. O libro ten unha curiosa historia literaria, xa que reactiva un caudal de lendas e mitos populares, consumidos, dixeridos e transformados no que ben se podería denominar unha parodia da novela realista europea. O texto forma xa parte da psique da identidade Brasileira, tanto para a elite literaria como para as masas populares.

Mário de Andrade foi sempre moi intuitivo para artellar a complexa relación do Brasil con Europa, recorrendo con frecuencia ós tropos da tradución para explicala. Nas historias da literatura adóitase definir a Mário de Andrade

como un dos antropófagos; non obstante, malia ser contemporáneo (pero non parente) de Oswald de Andrade e estar familiarizado coa súa poesía futurista, insiste en non ser relacionado co movemento antropófago. De feito, dous anos antes da publicación do *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade, circulaba xa unha pequena edición privada de *Macunaima* (cf. Suárez and Tomlins 2000: 96), o que nos dá o pulso da época. O texto sufriu moitas revisións dende aquela, con edicións oficiais nos anos 1928, 1936 e 1944 e algunhas outras edicións privadas que tamén están en circulación. Cheo de innovacións e contradicións, non é doado encadrar o libro dentro de ningún movemento literario nin estilo concretos, mais o motivo da antropofaxia resouo con forza nas décadas seguintes. Na adaptación ó cinema *Macunaima* (1969), Joaquim Pedro de Andrade incrementou a énfase no canibalismo, presentándoo como a forza primaria que determina tódalas relacións sociais entre Brasil e os colonizadores europeos, e mesmo as relacións entre os propios brasileiros. A fita non só foi un éxito de crítica, senón que ademais se converteu no primeiro éxito de público da Cinema Nova nos despachos de billetes, o que demostra o interese polo canibalismo como linguaxe codificada de rebelión contra a ditadura militar.

Outros canibales que se adoitan asociar co movemento son, por exemplo, José Celso Martínez Corrêa, que na obra *O rei da vela* (1937) critica múltiples formas de capitalismo e autoritarismo, ó tempo que parodia tódolos estilos dramáticos. Durante esta época, Dos Santos dirixe *Como era gostoso o meu francês* (1971). Márcio Souza en *Galvez, imperador do Acre* (1976) satiriza un acontecemento histórico real: a toma de posesión do territorio de Acre por parte de Brasil. Case tódolos personaxes da novela son extranxeiros, como un xefe español, prostitutas e cantantes de ópera franceses e un científico británico chamado Sir Henry Lust, que coleccionaba órganos xenitais dos indíxenas. En *Utopia selvagem: Saudades da inocência perdida* (1982), Darcy Ribeiro cita o *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade na súa sátira alegórica da sociedade brasileira, entretecendo na súa “fábula” unha chea de discursos literarios diferentes. No seu filme *O homem do Pau-Brasil* (1982), Joachim Pedro de Andrade réndelle homenaxe unha vez máis á vida e á obra de Oswald de Andrade. Un home e unha muller interpretan o papel de Oswald, ocupándose esta da súa cara feminina. Ó remate da película, a muller vence a dominación do home e faise co seu falo erecto (que tamén é unha referencia ó *pau* do título) para emprender o camiño á revolución matriarcal Caraiba (cf. Johnson 1987: 55-56).

Por outra parte, o movemento tamén foi adoptado por cantautores brasileiros como Caetano Veloso e Gilberto Gil, que participan no chamado “Tropicalismo”, un movemento revolucionario que naceu contra finais da década de 1960 en oposición á ditadura militar brasileira. A súa música é voluntariamente abraiante e combina guitarras eléctricas, poesía violenta, música tradicional brasileira, rock and roll, avangardas, ritmos innovadores do jazz brasileiro e tradución. O movemento foi desartellado con man dura pola ditadura e Gil e

Veloso pasaron dous meses no cárcere, catro en arresto domiciliario e dous anos de exilio en Londres. En decembro de 1991 Veloso produciu un CD que incorpora, na súa primeira canción, unha tradución dun poema de John Donne na que o autor (seguindo o *Hamlet*) escribe que “time is out of joint”. Máis que suxerir que esta frase ten un significado universal que se pode trasladar intacto a outros tempos e culturas, Veloso suxire, ó inscribila na situación do Brasil, que toma un novo significado nese novo paradigma histórico. O resultado é o que a crítica Else Vieira denomina un novo “momento inverso de universalización” (1994a: 66). Veloso canta o refrán primeiro en portugués, e despois retradúceo ó inglés, ó francés, ó español e ó xaponés, desencadeando novas traducións dunha tradución, mais desta vez o orixinal non procede de Inglaterra, senón dunha fonte sudamericana. Non é esta a primeira vez que Veloso traduce poemas de John Donne na súa obra; nun disco anterior traducira a elexía “To His Mistress Going to Bed” para cantala con música e ritmos brasileiros. E antes aínda, Augusto de Campos, ó traducir “The Apparition”, incorporara unha pasaxe dunha canción popular brasileira no medio da tradución (cf. Vieira 1994a: 66; Arrojo 1986: 138).

Os antropófagos e a crítica

A crítica brasileira Else Vieira é unha das principais estudosas que teñen relacionado o movemento caníbal da tradución que xurdiu no Brasil e as teorías posmodernistas e poscolonialistas doutras partes do mundo. No seu traballo “A Postmodern Translation Aesthetics in Brazil” (1994a), establece a relación non só entre as dinámicas do poder da cultura europea e a cultura brasileira representada polo forza da confrontación entre texto orixinal e texto traducido, senón tamén co rexeitamento dos tradutores brasileiros de adoptar o modelo de tradución preferido pola cultura europea (ibid.: 65-66). A tradución concíbese así como unha zona de tensións entre Europa e as Américas, onde non só se pon en cuestión a autoridade do texto orixinal, senón tamén o modelo mesmo de estudo da tradución. Vieira usa os antropófagos para amosar que a tradución, máis ca un fluxo unidireccional de información e ideas que van dende a cultura emisora (xeralmente a colonizadora) cara á cultura receptora (a colonizada), é máis ben un fluxo de dobre dirección, que parte dunha e doutra cultura simultaneamente. Se, por exemplo, Haroldo de Campos decide destacar a natureza mefistofélica e demoníaca do *Fausto* de Goethe antes que a súa face transcendental e anxélica, e se os seus “anxos” representan metaforicamente os antiheroes indíxenas, entón o texto desenvolve novos significados que ecoan neste novo mundo poscolonial para volver atravesar as fronteiras xa transitadas e condicionar a recepción internacional da obra de Goethe noutros lugares. Vieira, no seu proxecto de deseñar unha teoría poscolonial da tradución, defende que se debe cuestionar a terminoloxía mesma (texto orixe ou de partida, texto traducido ou de chegada), xa que hai casos nos que o texto de chegada se converte nun novo texto de partida e, sobre todo no caso dos

tradutores antropófagos, o texto de partida se converte no de chegada. Vieira recorre tamén a Walter Benjamin e a Jacques Derrida para poñer en cuestión a definición de “orixinal” e a relación que este mantén coa súa tradución. Na súa opinión, a tradución é tan creativa como orixinal, aínda que se expresa de forma diferente; ademais, o orixinal vese como unha tradución, como unha reorganización intersemiótica máis de signos preexistentes. Finalmente, Vieira tamén cuestiona a noción do tradutor modesto. No canto de minimizar a identidade propia e as propias tradicións, anímase ós tradutores antropófagos a procuraren que se escoiten as súas voces e, sobre todo, a incorporar tradicións e formas literarias indíxenas no texto traducido. A tradución convértese así, en definición de Vieira que segue a de de Campos e outros, nun lugar verdadeiramente polifónico, un lugar que pola súa propia natureza se inscribe en múltiples sistemas de signos e estruturas culturais. No seu artigo “Towards a Minor Translation”, Vieira emprega a metáfora do enxerto para describir este proceso: “Original texts are not merely cast in another language. They continue to live by being integrated into another literature —they are grafted and live on in mutations” (1995a: 148). Esta metáfora permítelle xulgar as traducións non en función de exclusións e erros, senón máis ben por medio de continuidades e engadidos creativos, ou, mellor expresalo se cadra empregando o termo derridán, suplementos. Para Vieira, o obxectivo non é tanto a independencia (nas narrativas máis tradicionais do nacionalismo e da formación de identidades) como a interdependencia, que percibe como un trazo máis característico da situación poscolonial na que se atopa o Brasil, e que é indicativa ademais da idade posmoderna.

Roberto Schwarz, un dos críticos da literatura brasileira máis respectados e autor de *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture* (1992), ten unha interpretación diferente e suxire que a evolución de Haroldo de Campos dende a antropofaxia á transculturación e á transluciferación revela o fracaso do proxecto modernizador do Brasil, especialmente da elite intelectual do país no seu intento de construír a propia identidade. De feito, a meirande parte dos críticos tanto sociais como literarios que se refiren a Brasil destacan o continuo fracaso da cultura en conseguir acadar o modernismo e a industrialización doutros países occidentais. Máis que integración e interdependencia, Schwarz ve desintegración e unhas dependencias cada vez maiores, sobre todo nos ámbitos económico, laboral e tecnolóxico. Para Schwarz, a modernización por medio dun proceso caníbal de fusión do Brasil rural coa Europa urbana é un obxectivo inacadable, unha nova utopía, unha arela elitista desconectada da realidade da situación.

Schwarz suxire que os escritores e tradutores antropófagos pertencen a unha elite culturizada e eurocéntrica desligada da clase traballadora e das poboacións rurais indíxenas do Brasil. O crítico ocupouse da poesía de Oswald de Andrade nun artigo titulado “The Cart, the Tram and the Modernist Poetry”, incluído no libro *Misplaced Ideas* (1992). Por unha parte ofrécenos unha fon-

da lectura dun poemíña de Oswald de Andrade sobre un carro de cabalos que queda atorado nunha vía do tranvía e as reaccións do condutor e dos avogados; no poema sinala as confrontacións entre a industrialización (o tranvía) e o primitivo (o carro de cabalos), entre o cosmopolita (os avogados) e o indíxena (o condutor do carro). Mais as súas conclusións son un pouco duras de máis, xa que Schwarz conclúe que a poesía de de Andrade é “doadada” e “ilusoria”, aliada do discurso da modernización conservadora, anticipadora da cultura burguesa cosmopolita e, en resumo, unha especie de “patrioterismo crítico” (ibid.: 111). Da teoría de Oswald de Andrade opina igualmente que é un fracaso e que non ofrece mais ca unha “allegory and quasi-theory of Brazilian national identity” (ibid.: 116) e “a certain admixture of unreality and childishness” (ibid.: 123). Schwarz amósase aínda máis corrosivo con relación ós versos de de Campos: nun artigo titulado “A Historical Landmark”, publicado na mesma colección, ofrécenos unha lectura moi perspicaz do poema concreto “Póstudo” (Postodo) publicado na sección cultural da *Folha de São Paulo* en 1985. Os adxectivos que Schwarz emprega para resumir a obra e a teoría de de Campos son aínda máis cáusticos, como por exemplo regresivo, dogmático, ignorante e banal. Afirmo que Augusto de Campos ten exclusivamente un interese egoísta polo autobombo e por non querer deberlle nada a ninguén (ibid.: 192) no canto de reflexionar sobre a fin da era das teorías postestruturalistas, algo que de feito si fai, mais de forma demasiado xeral e pouco afortunada.

Schwarz suxire que as súas propias ideas sobre a cultura, que están expresadas en termos máis materialistas que os empregados polos literatos antropófagos que critica, son máis relevantes para as condicións do que el denomina o “mundo real” que o dese mundo “extraviado” (*misplaced*) de ideas e identidades. Non nos debe sorprendere que a principal área de interese literario para Schwarz sexa a novela realista do século XIX, e que os teóricos que prefere teñan influencias de Marx, Lukács, Benjamin, Brecht, ou Adorno. Tampouco nos debe chamar a atención que, malia criarse en Brasil. Schwarz naceu en Austria e pasou a maior parte da súa vida profesional vivindo e ensinando en París. De certo que as forzas da globalización e do capitalismo multinacional se deixan sentir nos países en desenvolvemento e provocan tanto prosperidade económica como pobreza e explotación, o que fai difícil para moitos o sentimento de pertenza a unha nación, tanto que sexamos parte da elite cultural como das clases traballadoras; non obstante, se a comparamos co resto do seu traballo, a análise que Schwarz fai dos antropófagos brasileiros semella menos argumentada, demasiado persoal e vitriólica e falta de interese polos datos que ofrecen os estudosos da tradución, historiadores da cultura, músicos, cineastas e críticos poscolonialistas.

Mais Schwarz non está só na súa crítica do elitismo das teorías da tradución dos irmáns de Campos. No artigo “Brazilian Anthropophagy Revisited”, Sérgio Bellei fai afirmacións semellantes. Suxire que os antropófagos teñen unha especie de consciencia dividida, conscientes a un tempo da superioridade

da cultura europea e do atraso da súa propia; e segundo Bellei, o “obxectivo” dos antropófagos era difuminar as fronteiras entre ámbalas dúas (1998: 91.92). Mentres a meirande parte da crítica entende que os manifestos antropófagos buscan principalmente unha rotura e mesmo promoven con agresividade un cambio nas relacións das dinámicas de poder da colonización, Belley prefere destacar a continuidade do pasado e das tradicións culturais brasileiras. Citando o crítico brasileiro Antonio Candido, Bellei subliña o tema da viaxe e do encontro entre dúas culturas, un movemento entre dous mundos que é característico do “home americano” (ibid.: 98). Viaxar era para Oswald de Andrade unha forma de comprender e sentir “a nación brasileira”. Bellei cita a Candido nos seguintes termos: “Hence, in his [Andrade’s] work, there is a certain reversibility between Brazil and Europe, which points to the significance of traveling as an experience of the spirit and of the national consciousness” (Candido 1977: 54; Bellei 1998:98). Para Bellei, xa que logo, os antropófagos danlle continuidade ó tema do encontro cultural na fronteira entre o poderoso e o oprimido, do mesmo xeito que facía a xeración de escritores románticos brasileiros.

Bellei amósase especialmente crítico con de Campos no referente á súa teoría dunha hibridación multilingüística aberta, que interpreta como unha forma doada de xustapor o desenvolvido e o subdesenvolvido no mesmo terreo de xogo. Para Bellei trátase dunha ofensa, xa que despreza as condicións materias reais e as fases históricas da evolución, ademais de reafirmar a estética como unha práctica cultural autónoma independente das prácticas sociais reais. Bellei preséntanos un de Campos que defende a idea de que o mundo é un inmenso banquete multicultural no que “todo o mundo devora a todo o mundo” (Bellei 1998: 106). Para Bellei, definir quen come a quen ten a maior importancia e, a medida que o movemento antropófago percorre a década de 1950 e a obra dos irmáns de Campos se somete á interpretación de máis escolas posmodernas, descobre que esta cuestión das relacións de poder desaparece da teoría. A evolución continúa deste xeito dende o romántico cara ó vangardista e logo ata o posmoderno, en fases independentes que afastan a arte das realidades sociais, constituíndo outro exemplo de arte pola arte. Bellei conclúe o seu estudo insistindo en que “As in Campos, texts are here only ‘multilingual hybridizations’ existing in a pure spatial dimension deprived of any historical depth” (ibid.: 108).

Non tódolos críticos son tan incisivos. No seu ensaio “Tupy or Not Tupy” (1987), Randal Johnson constrúe unha historia diferente e presenta o canibalismo como unha metáfora crítica das relacións culturais entre os países do Primeiro e o Terceiro Mundo, que se cadra son hoxe en día aínda máis relevantes que na década de 1920. Johnson ve no canibalismo un rexeitamento da imaxe dos Nativos Americanos como consumidores pasivos e submisos, no canto de favorecer as imaxes máis agresivas dos antropófagos que adoitan destacar os tradutores, músicos e cineastas brasileiros, como xa se sinalou máis

arriba. A historia que nos presenta remóntase ós primeiros días da colonización e ó trauma provocado pola represión colonial, continúa coas conversións relixiosas perpetuadas polos xesuítas, a opresión económica exercida polas elites gobernantes europeo-brasileiras e a ditadura militar da década de 1960. Ó longo de toda a historia do Brasil, foron moitos os poetas, artistas, músicos e, máis recentemente, cineastas que se teñen resistido á asimilación por parte de Europa e ás relacións de dependencia. Johnson percibe o dinamismo do movemento no seu irreverente senso do humor, na parodia, a sátira e a avaliación crítica das relacións sociais, particularmente nos cineastas das décadas de 1960 a 1990 (Johnson & Stam 1995: 362). Na introdución titulada “Cannibalism and Self-Cannibalism” (1969) ó seu filme *Macunaima*, Joaquim Pedro de Andrade afirma que naquela época as conservadoras clases sociais dominantes aínda controlaban a estrutura de poder e que dende a década de 1920 en realidade non cambiara nada. Dinos:

The present work relationships, as well as the relationships between people —social, political, and economics— are still basically cannibalistic. Those who can “eat” others through their consumption of products. Cannibalism has merely institutionalized itself, cleverly disguised itself. The new heroes, still looking for a collective consciousness, try to devour those who devour us (Johnson and Stam 1995: 82-83).

Johnson entende, xa que logo, que o canibalismo está ben vivo e, que mantén, a diferenza do que indican Schwarz e Bellei, fondos compromisos sociais e políticos. Escribe: “Initially then cannibalism is a form of resistance. Metaphorically speaking, it represents a new attitude toward cultural relations with hegemonic power” (1987: 49). Este novo tipo de relacións non está destinado a propor solucións binarias (ou unha cousa ou a outra), senón máis ben á creación dunha nova identidade nacional coas súas propias formas artísticas. Esta forma de antropofaxia está relacionada coa subversión das relacións de poder entre o Vello Mundo e o Novo e cunha reavaliación da imaxe dos pobos indíxenas de América, construída en grande medida por medio da tradución, e que agora precisa unha reconstrución a fondo por medio dunha nova quenda de traducións. Malia estar inzado de referencias ás políticas de oposición, o canibalismo moderno satiriza estes mesmos posicionamentos e, nalgúns ocasións, mesmo os posicionamentos do propio autor, que emprega de xeito moi consciente formas e discursos literarios procedentes da tradición.

A loita política non rematou só porque certos teóricos afirmen que eses textos só existen en dimensións espaciais. O que os críticos como Bellei, Candido e Schwarz semellan non ver son as ramificacións políticas dunha cultura marxinal bombardeada constantemente pola cultura euroamericana. A cuestión de que é o que constitúe a nación Brasileira é máis complexa ca nunca e a

súa dimensión tradutiva, malia os medios de comunicación internacionais e o capitalismo multinacional, está a medrar máis que a decrecer. O que Johnson, xunto con algúns cineastas, tradutores e músicos brasileiros contemporáneos, semella aceptar é o feito de que Brasil, ó longo da súa historia, vén recibindo, traducindo e adaptando criticamente unha serie de movementos intelectuais e artísticos europeos e, máis recentemente, tamén estadounidenses. Empregando o humor, a ironía e unha multiplicidade de referentes culturais, atacando o concepto de universalidade e desestabilizando as institucións de poder, conseguiron manter vivo un sentimento de *brasileirismo*. Malia ser consumidores, os antropófagos brasileiros nunca foron conformistas, o que se cadra permitiu, máis ca ningunha outra cousa, que as características nacionais indíxenas non desaparecesen. Sexa o que sexa a identidade brasileira, non é algo fixo, inherente nin universal por si mesmo ou en si mesmo, senón que está en continuo cambio e evolución, alimentado por ideas tanto nacionais como internacionais. Máis que aceptar os valores europeos ou limitarse a xustapor as ideas indíxenas e as europeas, os antropófagos brasileiros usan a cultura europea de forma emancipatoria para crear novas identidades culturais que non son independentes das múltiples tradicións culturais, senón que están intimamente ligadas a elas.

Así e todo, o proceso de repensamento da nación e da identidade, que comezou no Brasil na década de 1920 da man de Oswald de Andrade e outros, segue a ser un tema complexo hoxe en día, e se cadra máis debido á mellora das tecnoloxías das comunicacións, que facilitan o fluxo intercultural de ideas máis aínda que a comezos do período modernista. As cuestións tradutivas (que textos seleccionar, que estratexias seguir para traducilos, como adaptalos ó cambiante mercado brasileiro) son as mesmas, pero aplicadas á economía de mercado: que produtos seleccionar, que estratexias seguir para importalos, como adaptalos ó cambiante mercado brasileiro. O acto de consumir é con frecuencia un proceso moi creativo, máis semellante a construír, formar ou crear que a imitar. O xeito no que os consumidores len, mercan, se relacionan cos seus xefes e xogan pode ser menos “materialista” do que os críticos como Schwarz e Bellei imaxinan. Por medio deste proceso de selección do mellor doutra cultura, adaptalo e consumilo e despois convertelo en parte dun mesmo, en definitiva, por medio deste proceso de transculturización, os brasileiros se cadra están mellor preparados para adaptarse á nova orde mundial ca outras culturas atrapadas nunha dicotomía Norte-Sur máis tradicional.

Xa que logo, para algúns críticos como Johnson e Vieira a tradución é máis ca unha actividade literaria secundaria; en realidade vén exemplificar a esencia mesma da filosofía cultural brasileira. A metáfora antropófaga convértese así no vehículo dunha expresión artística orixinal e nunha das principais ferramentas para expresar a propia identidade e a propia independencia. Esta independencia crea novas condicións culturais que permiten repensar o pasado, como por exemplo foi o caso dos escritores e músicos barrocos no contexto brasileiro, que propiciaron á súa vez a reconsideración do período

Barroco tamén en Europa. Este novo internacionalismo e o dobre fluxo de ideas permitiron a aparición da música/poesía de cantautores como Caetano Veloso e Gilberto Gil, que tivo como primeiro e grande promotor e teórico a Augusto de Campos; ou a obra de cineastas como Joachim Pedro de Andrade e Glauber Rocha, na que ecoan tanto Oswald como Mário de Andrade; ou tradutores como Augusto e Haroldo de Campos, que conectan intersemioticamente os seus traballos cos de cineastas como Rocha e cantautores como Veloso, así como cos escritores canónicos europeos. En definitiva, a tradución antropófaga, tanto na súa dimensión teórica como de práctica cultural, pode axudar os brasileiros, así como os americanos doutras partes do Novo Mundo, a comprender mellor as súas raíces internacionais e as súas relacións cada vez máis numerosas con outras culturas transnacionais. A tradución antropófaga, como modelo de evolución cultural, pódelles amosar a tódolos americanos un xeito de controlar, cando menos parcialmente, a construción da súa identidade.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Joachim Pedro de (dir.) (1969) *Macunaíma*.
- ANDRADE, Joachim Pedro de (dir.) (1982) *O homem de Pau-Brasil*.
- ARROJO, Rosemary (1986) "Paulo Vizioli and Nelson Ascher discutem John Donne: A que são fieis tradutores e críticos de tradução?" Tradução e Comunicação 9, São Paulo. Pp. 133-142.
- ATHAYDE, Tristão de (1966) *Estudos Literários*. Rio de Janeiro: Aguilar.
- BARY, Leslie (1991) "Oswald de Andrade's 'Cannibalist Manifesto'", en *Latin American Literary Review*, nº 19 (38, xullo-décembro), pp. 35-47.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado (1998) "Brazilian Anthropophagy Revisited", en BARKER, Francis, HULME, Peter & IVERSON, Margaret (eds.) *Cannibalism and the Colonial World*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 87-109.
- BENJAMIN, Walter (1955) "Die Aufgabe des Übersetzers", en *Illuminationen*. Frankfurt: Suhrkamp. Versión inglesa de ZOHN, Harry (1969) "The Task of the Translator", en *Illuminations*. Nova York: Schocken Books, pp. 69-82. Versión galega de BALTRUSCH, Burghard, GARRIDO VILARIÑO, Xoán Manuel & MONTERO KÜPPER, Silvia (2007) "Die o Aufgabe cometido des de Übersetzers quen traduce" von de Walter Benjamin", en *Viceversa. Revista de Galega de Tradución*, nº 13, pp. 79-103.
- DE ANDRADE, Oswald (1928-1999) *Manifesto Antropófago*. Documento en liña <<http://www.agencetopo.qc.ca/carnages/manifeste.html#manifeste>>. Data de última consulta: 2 de novembro de 2009.
- CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio & CAMPOS, Haroldo de (1975) *Teoria de poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-60*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- CAMPOS, Augusto de (1978) *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Editora

- Perspectiva.
- CAMPOS, Haroldo de (1967) Oswald de Andrade —Trechos escolhidos. Rio de Janeiro: Agir.
- CAMPOS, Haroldo de (1973) *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- CAMPOS, Haroldo de (1981a) “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração”, in Revista *Colóquio-Letras*, Lisboa, 62, 1981, p.10-25.
- CAMPOS, Haroldo de (1981b) Deus e o Diabo no Fausto de Goethe. São Paulo: Perspectiva.
- CAMPOS, Haroldo de (1987) “Transblanco: Reflexión sobre la transcreación de ‘Blanco’ de Octavio Paz, con una digresión sobre la teoría de la traducción del poeta mexicano”, traducción de Carlos Pellegrino, en DERRIDA, Jacques, RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, DE CAMPOS, Haroldo, MILLER, J. Hillis & HARTMAN Geoffrey *Diseminario: La desconstrucción, otro descubrimiento de América*. Montevideo: XYZ Comunicaciones, pp. 147-156.
- CANDIDO, Antonio (1977) *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades.
- DERRIDA, Jacques (1987) “Nacionalidad y nacionalismo filosófico”, traducción de Marie-Christine Peytrone, en DERRIDA, Jacques, RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, DE CAMPOS, Haroldo, MILLER, J. Hillis & HARTMAN Geoffrey *Diseminario: La desconstrucción, otro descubrimiento de América*. Montevideo: XYZ Comunicaciones, pp. 27-47.
- DOS SANTOS, Nelson Pereira (dir.) (1971) Como era gostoso o meu francês.
- FICHTE, Johann Gottlieb (1808) *Reden an die deutsche Nation*. Versión inglesa de JONES, R.F. (1979) *Addresses to the German Nation*. Westport, CT: Greenwood Press.
- GENTZLER, Edwin (1993) *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge.
- GENTZLER, Edwin (2009) *Translation and Identity in the Americas*. Londres: Routledge.
- JOHNSON, Randal (1987) “Tupy or Not Tupy: Cannibalism and Nationalism in Contemporary Brazilian Literature”, in KING, John (ed.) *Modern Latin American Fiction*. London: Faber and Faber. Pp. 41-59.
- KENNER, Hugh (1954) “Introduction” to Ezra Pound’s *Translations*. Nova York: New Directions.
- LUKÁCS, George (1971) *Theory of the Novel*. Traducción de Anna Bostock. Cambridge, MA: MIT Press.
- MARTÍNEZ CORREA, Jose Celso (dir.) (1937) O rei da vela.
- NUNES, Benedito (1984) “Anthropophagisme et surréalisme”, en *Surréalisme périphérique*. Montreal: Université de Montreal, pp. 159-179.
- PAZ, Octavio (1967) “Invención, subdesarrollo, modernidad” en *Corriente Alternativa*. México: Siglo XXI. Pp. 19-24.
- PICCHIA, Menotti del (1927) “Feira de Sexta”, en *Correio Paulistano*, 28 de janeiro.

- RIBEIRO, Darcy (1982) *Utopia selvagem: Saudades da inocência perdida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SCHWARZ, Roberto (1992) *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*. Londres: Verso.
- SOUZA, Márcio (1976) *Galvez, imperador do Acre*. Rio de Janeiro: Editora Brasília.
- SUAREZ, José & TOMLINS, Jack E. (2000) *Mário de Andrade: The Creative Works*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires (1994a) “A Postmodern Translational Aesthetics in Brazil”, in SNELL-HORNBY, Mary, PÖCHHACKER, Franz and KAINDL, Klaus (eds.) *Translation Studies: An Interdisciplin*. Amsterdam: John Benjamins. Pp. 65-72.
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires (1994b) “A metáfora digestiva como representação de filosofia da apropriação na cultura brasileira pós 70”, in ANTELO, Raúl (ed.) *Identidade e representação*. Florianópolis: Pós-graduação em Letras/Literatura Brasileira e Teoria Literária. Pp. 431-438.
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires (1999) “Liberating Calibans: Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos’ Poetics of Transcreation”, in BASSNETT, Susan & TRIVEDI, Harish (eds.) *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. London: Routledge, pp. 95-113.