

Signos em rotação: Desde *Transblanco* até *Un tal Lucas*. Três exemplos dos frutíferos diálogos inter-americanos de Haroldo de Campos

Jasmin Wrobel

Instituto de Estudos Latino-Americanos (LAI), Universidade Livre de Berlim (FU)

Resumo: O poeta, tradutor e crítico brasileiro Haroldo de Campos tematizou e lamentou em várias ocasiões a escassez de aproximações entre os escritores e intelectuais da América Hispânica e do Brasil, cujas produções culturais coexistiram durante muito tempo sem quase encontrar pontos de contato. De Campos tentou construir pontes culturais entre ambas partes tanto na sua função de crítico literário quanto em seu papel de poeta e tradutor. Na segunda metade do século XX, estabeleceu contatos frutíferos com vários poetas e escritores hispano-americanos, entre eles Octavio Paz, Severo Sarduy e Julio Cortázar. Na nossa análise, gostaríamos de enfatizar as correspondências, temas comuns e diálogos criativos entre os quatro autores.

Palavras-chave: Haroldo de Campos, Octavio Paz, Severo Sarduy, Julio Cortázar, Brasil e Hispano América, transcrição

Resumen: El poeta, traductor y crítico brasileño Haroldo de Campos tematizó y lamentó en varias ocasiones la escasez de aproximaciones entre los escritores e intelectuales de Hispanoamérica y Brasil, cuyas producciones culturales coexistieron durante mucho tiempo sin casi encontrar puntos de contacto. De Campos intentó construir puentes culturales entre ambas partes tanto en su función de crítico literario como en su papel de poeta y traductor. En la segunda mitad del siglo XX, estableció contactos fructíferos con varios poetas y escritores hispanoamericanos, entre ellos Octavio Paz, Severo Sarduy y Julio Cortázar. En nuestro análisis, nos gustaría enfatizar las correspondencias, los temas en común y los diálogos creativos entre los cuatro autores.

Palabras-clave: Haroldo de Campos, Octavio Paz, Severo Sarduy, Julio Cortázar, Brasil y Hispanoamérica, barroco, transcreación

Para assinalar ainda mais a excepcionalidade do caso, esta aproximação e fusão se produzem entre duas áreas do mundo americano que costumam desconhecer-se com olímpica desatenção. Porque a marca deixada pela colonização não foi de todo apagada pela independência, nós, americanos espanhóis e americanos brasileiros, continuamos de costas uns para os outros, contemplando enfeitiçados as velhas ou novas metrópoles.

(Emir Rodríguez Monegal sobre *Transblanco*, 1994: 14)

Introdução

A desconhecimento recíproco entre os intelectuais hispano-americanos e brasileiros, apesar da proximidade geográfica, linguística e cultural, nutre-se de uma longa tradição e perdura, em certos aspectos, até hoje. As razões para este fato são diversas e foram debatidas em vários trabalhos. Uma das figuras que atuou como um verdadeiro mediador cultural e literário entre o Brasil e a América Hispânica no século XX, foi, sem dúvida, o poeta, crítico e tradutor brasileiro Haroldo de Campos quem, investido nesta triple função, contribuiu de maneira decisiva aos intercâmbios intelectuais e culturais no continente.

Sendo um grande conhecedor das culturas e literaturas ocidentais, preocupou-se pela “condição periférica” das produções artísticas da América Latina na sua obra crítica, interessando-se, em especial, pela questão do “nacional” e do “universal”.

Além de dispor de um profundo conhecimento da literatura em língua castelhana desde suas origens até a atualidade, por meio de suas traduções e sua crítica Haroldo de

Campos permitiu importantes aproximações entre os escritores e intelectuais da Hispano América e do Brasil.

Neste sentido, gostaríamos de mostrar o papel do poeta brasileiro como construtor de “pontes culturais” entre a América Hispânica e o Brasil. Pretendemos discutir, depois de algumas reflexões sobre o ato da “transcrição”, em primeiro lugar, sua concepção de uma *Weltliteratur* sem centro nem periferia e o barroco como ponto de partida das literaturas latino-americanas. Em segundo lugar, gostaríamos de focar seus diálogos e correspondências inter-americanas, de forma exemplar, com três autores: Octavio Paz, Severo Sarduy e Julio Cortázar.

A transcrição como operação crítica

De Campos foi, como se sabe, junto com seu irmão Augusto de Campos e Décio Pignatari, um dos principais representantes da poesia concreta no Brasil. Depois de retirar-se do grupo *Clube de Poesia*, integrado sobretudo por membros da *Geração de 1945*, os irmãos de Campos e Pignatari fundaram, em 1952, o grupo literário *Noigandres*. Em seu programa-manifesto “plano-piloto para poesia concreta” de 1958, os três poetas formularam as principais e inovadoras características da poesia concreta. Tinham como meta a aproximação icônica entre significante e significado, criando, assim, uma linguagem poética internacionalmente compreensível. Igualmente, o grupo dedicou-se à tradução dos autores que consideraram precursores da poesia concreta, o seu *paideuma*: Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings e Apollinaire. Haroldo de Campos, em particular, ocupou-se dos aspectos teóricos da tradução, compreendida pelo autor poliglota como um ato crítico e um processo criativo que exige a intervenção ativa do tradutor. Consequentemente, falava, nesse contexto, não de “tradução”, senão de “transcrição”, partindo da ideia de que os textos criativos não são traduzíveis, sendo possível recriar ou transcrever um texto, produzindo, assim, uma obra autônoma, ainda que reciprocamente interligada com o texto original.¹ No caso específico da poesia, de Campos entende a tradução como uma “operação semiótica”:

Num primeiro sentido, *estrito*, a tradução de poesia é uma prática semiótica especial. Visa ao resgate e à reconfiguração do “intracódigo” que opera na poesia de todas as línguas como um “universal poético” [...]. Considerado e um ponto de vista linguístico, esse “intracódigo” seria o espaço operatório da “função poética” de Jakobson, a função que se volta para a materialidade do signo lingüístico, entendendo-se por materialidade, enquanto dimensão sígnica, tanto a *forma da expressão* (aspectos fônicos e rítmico-prosódicos), como a *forma do conteúdo* (aspectos morfossintáticos e retóricotropológicos; a “poesia da gramática” de Jakobson; a “logopéia” de Pound). [...] Num segundo sentido, *lato*, a tradução é um processo semiótico, participando do jogo de revezamento de interpretantes que Peirce descreveu como uma “série infinita” (*infinite series*) e Umberto Eco repensou no plano dos encadeamentos culturais como “semiose ilimitada”. Assim que a tradução pode ser vista como um capítulo por excelência de toda teoria literária, na medida em que a literatura é um imenso “canto paralelo”, desenvolvendo-se no espaço e no tempo por um movimento “plagiotrópico” de derivação não linear, mas oblíqua e muitas vezes eversiva. (Campos 1994: 181ss.)

Durante a sua vida, Haroldo de Campos não transcreveu somente obras da literatura canônica como Homero, Dante, Goethe, Mallarmé, Joyce ou Pound, mas também vários textos bíblicos e diversas obras de poesia russa e japonesa. Uma das suas últimas antologias, *Crisantempo* (1998), inclui tanto transcrições de poetas israelenses contemporâneos como poemas astecas. Nos seus últimos anos, de Campos inclusive começou o intento de traduzir hieroglíficos egípcios. Os “cantos paralelos” das poesias hispano-americanas, porém, ocupam, já pelo desafio de distinguir e diferenciar e respectivo “intracódigo” nas duas línguas vizinhas, um espaço especial na obra tradutória polifacética do paulistano. O “fervor” de transcrever não abandonou o poeta até o final da sua vida: em 2003, já internado no hospital do qual já não iria mais sair, ele propôs a Augusto, seu *irmão siamesmo*, transcrever juntos a *Divina Commedia* por telefone, um projeto que teve de ficar inacabado, devido à morte de Haroldo de Campos em agosto de 2003 (Campos, A. de 2005: 31-32).

Nos anos 60, os poetas concretos começaram a desenvolver e seguir interesses particulares na sua obra poética e crítica. Enquanto Augusto concentrou-se mais no aspecto da intermedialidade e Décio começou a interessar-se pelas tecnologias da informação e comunicação, assim como pelo desenho industrial, a atenção de Haroldo foi dirigida ao

conceito da *Weltliteratur* (Perrone 1996: 47). E é justo aqui que quero começar as minhas reflexões.

Literaturas menores e o barroco como ponto de partida da literatura latino-americana

Partindo da ideia da destruição, isto é “desconstrução” (Campos 1999: 107) da Torre de Babel, Haroldo de Campos formula em relação à multiplicidade de nações e línguas:

Uma segunda – e mais específica – conjunção dilemática se põe quando se consideram, na perspectiva da *Weltliteratur* vista como programa da Literatura Comparada, o caso das literaturas ditas “menores”, “dependentes” ou “periféricas”: as dos pequenos países de línguas sem trânsito universal (como a tcheca ou a húngara, por exemplo); as dos países “subdesenvolvidos” ou “periféricos”, em especial a daqueles cuja expressão linguística procede da língua das metrópoles coloniais (o português e o espanhol na Ibero-América, por exemplo). (*idem*: 108)

Neste contexto, critica, como se sabe, a obra mais fundamental da história da literatura brasileira, a *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido, de 1959. A crítica de Haroldo baseia-se sobretudo em dois fatores: primeiro que Candido veja o “marco inicial” (Ibid.) da formação da literatura brasileira no arcadismo pré-romântico de meados de 1750 e entenda seu momento de apogeu no “classicismo nacional” de Machado de Assis. Aqui, refere-se também à “visión lineal-evolutiva” (Ibid.) que Candido adota na sua historiografia literária do Brasil.

A segunda crítica relaciona-se à seguinte declaração de Candido:

A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas. (Candido 2013: 11)

Através do poeta e professor baiano João Carlos Teixeira Gomes, Haroldo refuta a tese de que a literatura brasileira “proceda de uma ‘árvore menor’, a portuguesa”:

“... até porque, em seu melhor momento do período colonial (...), a real vinculação de nossos escritores era com a Espanha barroca e não com Portugal”, ou seja, “com a exuberante literatura do segundo ‘Siglo de Oro’ castelhano”, em especial com Gôngora e Quevedo, mestres comuns de nosso

singularíssimo Gregório de Mattos e Guerra, o *Boca do Inferno*, e do mordente satírico peruano Juan del Valle Caviades, *El Diente del Parnaso*, embora o primeiro escrevesse em português (mosqueado, por vezes, de voluntários castelhanismos) e o segundo no espanhol da metrópole. (Campos 1999: 110)

Nesse contexto, o autor critica a ideia de que um país subdesenvolvido economicamente o seja também em relação à sua cultura, e retoma no seu ensaio *Da razão antropofágica* as reflexões críticas do poeta mexicano Octavio Paz (“Invención, Subdesarrollo, Modernidad”):

Pero la palabra ‘subdesarrollo’ pertenece a la economía y es un eufemismo de las Naciones Unidas para designar a las naciones atrasadas, con un bajo nivel de vida, sin industria o con una industria incipiente. La noción ‘subdesarrollo’ es una excrescencia de la idea de progreso económico y social. 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. No se puede llamar ‘subdesarrollados’ a Kavafis, Borges, Unamuno, Reyes, a pesar de la situación marginal de Grecia, España y América Latina. La prisa por ‘desarrollarse’, por lo demás, me hace pensar en una desenfadada carrera para llegar más pronto que los otros al infierno. (Citado em Campos 2010a: 234).

A literatura brasileira então, assim define Haroldo no seu ensaio de 1981, nasceu por debaixo do signo do barroco. Aqui deve-se entender metaforicamente a ideia de nascimento, pois o conceito de origem não se relaciona a uma noção de gênese ou a um processo de geração caracterizado por um começo, um meio, e um fim:

Toda questão logocêntrica da origem, na literatura brasileira [...] esbarra num obstáculo historiográfico: o Barroco. Direi que o Barroco, para nós, é a não-origem, porque é a não-infância. Nossas literaturas, emergindo com o Barroco, não tiveram infância (infans: o que não fala). Nunca foram afásicas. Já nasceram adultas (como certos heróis mitológicos) e falando um código universal extremamente elaborado: o código retórico barroco [...]. Articular-se como diferença em relação a esta panóplia de universalia, eis o nosso “nascer” como literatura: uma sorte de partenogênese sem ovo ontológico (vale dizer: a diferença como origem ou o ovo de Colombo...)” (*idem*: 239-240)

Evidentemente, o barroco é, para ele, o ponto de partida para repensar a História Literária do Brasil, e não apenas do Brasil, mas de toda a América Latina.

A figura chave das considerações teóricas do autor sobre as supostas “origens” da literatura brasileira, é, sem dúvida, a do poeta baiano Gregório de Mattos (1636-1696) visto por ele como o primeiro antropófago, pois Haroldo problematiza a dicotomia entre o universal e o particular através do conceito da Antropofagia Cultural de Oswald de Andrade (Maciel 1998: 225) e, conseqüentemente, entende a leitura como um processo de

devoração crítica, do legado cultural universal [...] segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem, devorador de brancos, antropófago. [...] Todo passado que nos é ‘outro’ merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um ‘polemista’ (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um ‘antologista’: só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais. (Campos 2010a: 234f.)

Isso vale especialmente para o concretista Haroldo de Campos que, como sabemos, era um antropófago muito faminto. Ainda assim, ele devorou e digeriu só o que ele julgava digno da sua atenção, não unicamente em relação às suas transcrições, senão também a sua própria obra poética que se caracteriza por uma rede infinitamente densa de referências intertextuais.

O trato criativo com a própria língua materna transcribindo outras literaturas nacionais deveria contribuir também a uma forma de “brasilianização” (Knauth 2009: 464), no sentido de uma apropriação ou “devoração crítica” dos textos traduzidos. A familiaridade com diferentes literaturas nacionais é um fator que teve, portanto, repercussões essenciais na sua própria obra.

Haroldo e as literaturas hispânicas

Vista a importância da tradição literária castelhana na formação da literatura brasileira e os diversos paralelos no desenvolvimento das literaturas latino-americanas, não surpreende o fato de que o poeta poliglota tinha um interesse especial nas literaturas hispânicas e, sobretudo, hispano-americanas.² Haroldo manteve contatos com mais de vinte

autores contemporâneos (Andrade, G. 2010: 151), entre eles Emir Rodríguez Monegal, Severo Sarduy, Octavio Paz, Nicanor Parra e Julio Cortázar. Além de numerosas transcrições de autores e principalmente de poetas hispano-americanos, é especialmente na sua obra crítica onde inclui continuamente reflexões sobre as literaturas hispânicas e seus autores. No ensaio “Portugués y español: Dialogismo necesario”, publicado em 1997 na revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, de Campos destaca as relações literárias entre as duas línguas, focando, sobretudo, os lusófonos, cuja obra interage com obras de língua espanhola. Começando por Afonso X, o Sábio, e as *Cantigas de Santa Maria*, passa pelos autores barrocos (Gregório de Mattos, Botelho de Oliveira), o romanticismo (Sousândrade), o simbolismo (Fontoura Xavier) e o modernismo (Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto) até chegar aos seus próprios contatos e diálogos com a literatura em língua castelhana, tanto hispano-americana como espanhola. Realça, nesse contexto, a prematura familiarização com as literaturas hispânicas:

Desde mis tiempos de estudiante en la secundaria, me familiaricé con la lengua y la literatura españolas, cuyo estudio, en mi época, era obligatorio (disciplina curricular, con un año –dos semestres- de duración). A través del *Manual de Espanhol (Gramática, Historia, Antología)*, de Idel Becker, publicado en 1945 por la Editora Nacional, São Paulo, estudié castellano y pude tomar contacto con la literatura española, desde las primeras manifestaciones (mester de juglaría y clerecía) hasta la generación del 98 (inclusive) y con la hispanoamericana, de la colonia hasta los contemporáneos. En la *Antología* estaban representados desde el *Mío Cid*, pasando por renacentistas, barrocos y románticos, hasta contemporáneos como Juan Ramón, Antonio Machado y García Lorca; de Garcilaso, el Inca, y Sor Juana, hasta José Martí, Darío, Lugones, Alfonso Reyes y Gabriela Mistral. Así que cuando comencé mis actividades literarias [...], poetas como Góngora y Quevedo, Darío, Lugones, Neruda, Nicolás Guillén, Vallejo, o bien Lorca, Machado, Jiménez, Cernuda, Jorge Guillén, Alberti, Larrea, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, fueron leídos por mí con la misma avidez con que leí a los poetas portugueses y brasileños del pasado y del presente. (Campos 1997: 9s)

Depois de destacar seus muitos contatos e diálogos criativos procurados por ele tanto na América Hispânica como na Espanha, ele lamenta, no final do artigo, a escassa atenção que o mundo hispânico atribuiu e atribui às literaturas escritas em língua portuguesa:

Concluyo diciendo que, en mi experiencia de escritor brasileño profundamente interesado, desde mis años de formación, por la literatura de lengua española, lo que más lamento es la falta de penetración del portugués y de la literatura brasileña en los países de habla hispánica. Ni en Madrid ni en Buenos Aires, ni en Ciudad de México, por ejemplo, hay librerías que mantengan un sector dedicado a los libros en portugués. En Brasil, sobre todo en São Paulo [sic], pero también en Río y en otras capitales, desde que inicié mi carrera literaria en la década de los 50, el acceso a publicaciones en español siempre fue muy fácil, incluso en librerías no especializadas [...]. Por otro lado, la lectura de obras en español, incluso después de la abolición de la obligatoriedad del estudio de ese idioma en el currículo secundario, fue y continúa siendo un hecho rutinario en lo que atañe a profesores, escritores y estudiantes universitarios brasileños. Actualmente está siendo restaurada la inclusión del castellano en la enseñanza de segundo grado. Son numerosos los departamentos de universidades que se dedican a la lengua y literaturas hispánicas. [...] Que algún día se pueda decir algo semejante en relación al mundo de habla española, es algo que auguro para el próximo milenio, que se aproxima bajo el signo, cada vez más incisivo, del diálogo planetario y transcultural. Un diálogo que –espero– no excluya sino que incluya la diferencia en la combinatoria de la pluralidad. (Ibid.: 13s.)

Com sua obra tradutória e crítica, o próprio Haroldo de Campos contribuiu de forma decisiva à circulação das obras poéticas e críticas de autores hispano-americanos no Brasil, e inspirou, da mesma forma, vários diálogos criativos. No livro *O segundo arco-íris branco*, publicado postumamente (2010) e organizado por sua esposa Carmen Arruda Campos e Thelma Médici Nóbrega, foram reunidos no capítulo “Domínio hispano-americano e espanhol” os principais ensaios críticos sobre os autores de língua castelhana. Além de *Transblanco* serão a base das nossas reflexões em que vamos focar *i punti luminosi* (Pound, em Campos 2010b: 195) nos diálogos criativos entre o poeta brasileiro e Octavio Paz, Severo Sarduy e Julio Cortázar.

Blanco, Branco, Transblanco: Haroldo de Campos e Octavio Paz

Os pontos de interesse que tinham em comum Haroldo de Campos e Octavio Paz, eram, evidentemente, numerosos e abarcam desde o interesse pelo barroco como referência à modernidade estética latino-americana (Maciel 1998: 225), a pergunta pela

concepção da poesia moderna, a tradução e, relacionado a todos os temas mencionados, a questão do universal e do nacional nas culturas latino-americanas.

O contato entre o brasileiro e o mexicano estabeleceu-se em 1968 através do jurista brasileiro Celso Lafer que pediu a de Campos a tradução de alguns poemas de Paz. Junto com a primeira carta que data do 24 de fevereiro de 1968, Haroldo de Campos manda-lhe a *Antologia noigandres* e um exemplar da *Teoria da poesia concreta* ao poeta mexicano, e tenta detectar afinidades entre a poesia concreta brasileira e as reflexões de Paz no capítulo final de *El arco y la lira* (1956), “Los signos en rotación”. Pede-lhe, além disso, dois esclarecimentos acerca do vocabulário usado nos poemas “Las palabras” (*Libertad bajo palabra*, 1960) e “Animación” (*Piedras sueltas*, “Lección de cosas”, 1955).³ Paz responde nem três semanas depois, desde Nova Delhi, e comenta em relação ao movimento da poesia concreta no Brasil:

Infelizmente, conheço de maneira imperfeita o movimento brasileiro. É uma vergonha mas é assim: tive de passar pelo inglês para conhecê-los. Vou contar-lhe uma anedota para ilustrar essa situação: em 1959, conversando com Cummings em Nova York [...] mencionou-me com entusiasmo um grupo de jovens poetas brasileiros; quatro anos mais tarde, ao inteirar-me com maior demora do movimento da poesia concreta, identifiquei os poetas a que aludia a vaga menção de Cummings: Haroldo e Augusto de Campos, Pignatari, Dias Pino, Pinto, Xisto, Lino Grünwald, Braga, Azeredo... Lamentável ignorância de minha parte, sobretudo se se pensa que foram os senhores os iniciadores do movimento e, com Max Bense, aqueles que formularam suas perspectivas com maior rigor teórico. [...] Num dos textos que incluo em *Corriente alterna*, ao tratar da situação da poesia na América Latina, digo de passagem: “A única vanguarda autêntica está no Brasil: a poesia concreta.” [...] Muito poucas obras de poesia, nos últimos anos, me deram a alegria e as surpresas que encontrei nos poemas seus, de Augusto de Campos, Décio Pignatari e de seus demais amigos. (Paz/Campos 1994: 98-99)

É o começo de um frutífero diálogo entre os dois poetas cujo primeiro encontro pessoal acontece em Paris, no ano 1969. Em 1978, publica-se pela primeira vez o fragmento inicial das *galáxias* junto com uma entrevista com Haroldo de Campos na revista mexicana *Vuelta*, fundada por Paz dois anos antes (*idem*: 118).

No mesmo ano, o poeta brasileiro comunica-lhe o seu interesse em transcriar *Blanco*, o famoso poema de Paz de 1966. A respectiva carta não está incluída na correspondência

em *Transblanco*, mas sim a carta com a reação de Paz do 17 de junho de 1978: “Comove-me sua idéia de traduzir ‘Blanco’ e de publicá-lo acompanhado de nossa correspondência de 1968 e de alguns textos mais” (Ibid.: 115). Três anos mais tarde, finalizado o projeto, em uma carta do 9 de fevereiro de 1981, Haroldo de Campos escreve, entusiasmadamente:

Finalmente o tenho, no meu português brasileiro – transcripturado/transcapturado (quase...quiça? minha hýbris, minha pena...) o seu mexicastelhanochamejante “Blanco”. Três anos, quase, depois do meu primeiro projeto (em minhas mãos, p. ex., uma carta datada de 12 de julho 78, na qual falo da dificuldade do título, e me decido – *via* Pound *via* Cavalcanti – por “Branco”, para preservar em minha língua a força do branco...). Primeiro pro-jeto: gesto trans-la-tício: ponte (mental: de vidro, ar, que buscava – in-vocava – sua concreção: *le vocable est ma fable/mon sable*). (*idem*: 119)

A resposta de Octavio Paz (que inclui observações e comentários sobre algumas passagens isoladas) não é menos entusiasmada:

Li e reli sua admirável tradução. Estou de fato comovido. Não só é muito fiel mais, ainda, por vezes, o texto português é melhor e mais conciso do que o espanhol. Você conseguiu recriar não só o sentido do poema, mas também o movimento. Quanto ao ritmo, que é o mais difícil de traduzir, o grande obstáculo com que nos defrontamos nós todos, tradutores de poesia: até onde posso julgar, parece-me que você conseguiu reproduzir a polimetria do original. Também é notável – outra proeza – que você tenha encontrado as equivalências das aliterações, paranomásias e outros ecos verbais. (*idem*: 121)

Como já vimos antes, Haroldo de Campos via o processo da tradução ou transcrição poética como uma atividade crítica. Traduziu vários autores de importância mundial como Homero, Dante, Goethe, Mallarmé, Joyce e Pound, mas podemos dizer que o projeto de *Transblanco* (1986/1994) realmente destaca-se entre suas numerosas transcrições de poesia. O excepcional afã que Haroldo investiu no projeto só se pode interpretar como prova da sua grande admiração pela obra do poeta mexicano, justificando a eleição do seu objeto de estudos da seguinte maneira:

Nesse poema longo, de 1966, vi a culminação de sua poesia (sem prejuízo da importância que tem o percurso poético de Paz antes e depois desse texto-limite. Blanco, por um lado, representava a retomada da tradição mallarmaica na poesia hispano-americana (do Vallejo de *Trilce*, do Huidobro de

Altazor, do Gironde de *En la masmédula*); por outro, a superação do dispositivo retórico tardo-nerudiano, da poesia enquanto espontaneísmo inspirado, em prol de uma poesia crítica, que resgata a metáfora de sua fácil carnadura discursiva e a repensa em termos de combinatória lúdica e dinamismo estrutural. (Campos 1994: 185)

O livro-projeto⁴ inclui, além do poema original e a transcrição do brasileiro, titulada *Branca*, a correspondência completa dos dois poetas escrita entre os anos 1968 e 1981, um prefácio de Emir Rodríguez Monegal, um ensaio de Julio Ortega, outros poemas de *Libertad bajo palabra* e *Petrificada Petrificante* (em *Vuelta*, 1971/1976) traduzidos por Haroldo e muitos outros textos e notas que revelam e justificam, por parte de Haroldo, o processo da tradução: daí o título do livro, *Transblanco. Em torno a Blanco de Octavio Paz*.

Os dois poetas, através de suas muitas afinidades temáticas, foram responsáveis pela divulgação da obra um do outro no Brasil e no México. O papel de Haroldo como tradutor de poemas e de parte da obra ensaística de Octavio Paz foi fundamental, pois estimulou a circulação de sua obra no Brasil, já que suas traduções foram as primeiras publicações do poeta mexicano em português (Andrade, G. 2010: 161f.).

Diálogos neobarrocos: Haroldo de Campos e Severo Sarduy

Outro escritor-poeta-crítico-pintor que despertou o interesse de Haroldo de Campos nos anos sessenta foi o cubano Severo Sarduy quem conheceu em uma reunião do *Pen Club* em Nova York em 1966, onde de Campos participou da mesa redonda “Papel del escritor en América Latina”, com Emir Rodríguez Monegal e Nicanor Parra (Andrade, G. 2006: 46s.). Foi uma das ocasiões, em que o poeta brasileiro lamentou a recíproca ignorância entre os intelectuais brasileiros e hispano-americanos:

Por razones que ahora no puedo precisar, las comunicaciones entre el Brasil y los otros países latino-americanos no son buenas. Nuestras respectivas literaturas se ignoran. Sólo algunos intelectuales brasileños conocen, por ejemplo, la obra de un escritor tan importante como Borges; un grupo aún menos extenso conoce a Julio Cortázar, y para hablar de un autor de gran trascendencia en las primeras décadas de este siglo, prácticamente sólo algunos poetas brasileños de vanguardia conocen la existencia

de Vicente Huidobro. *Lo mismo pasa en el resto de América Latina con las letras brasileñas*. (Citado em: Andrade, G. 2010: 151s.)

No caso de Severo Sarduy, de Campos levou, definitivamente, a uma maior divulgação da obra do cubano no Brasil. Discutiu e analisou a obra de Sarduy, em especial a novela *De donde son los cantantes* de 1967, nos ensaios “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”⁵ e em “Três (re)inscrições para Severo Sarduy”,⁶ onde refere-se a Sarduy “como um dos mais significativos representantes do ‘neobarroquismo’” (Campos 2010c: 63). Deve-se notar nesse contexto que foi o poeta brasileiro e não Sarduy quem usou o termo “neobarroco” por primeira vez no seu ensaio “a obra de arte aberta” de 1955:⁷

Pierre Boulez, em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte “perfeita”, “clássica”, do “tipo diamante”, e enunciou a sua concepção da *obra de arte aberta*, como um “barroco moderno”. Talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas. (Campos 2006: 53)

Sarduy, por outro lado, comenta a poesia concreta, *galáxias* (1963-1976/1984) e o barroco haroldiano no ensaio “Rumo à concretude” (incluído em *Signantia quase coelum/Signância quase céu*, 1979), contrapondo-o ao barroco lezamesco:

Esta longa digressão foi-me necessária para criar uma oposição: se a tríade *imagem/fixidez/hipérbole* sustenta o barroco lezamesco, o reverso e o complemento desse zênite encontra-se na concreção de Haroldo de Campos: não a *imagem*, porém a *metáfora*, a densidade metafórica como substância do poema; não a *fixidez*, porém a *mobilidade*, a fuga dos signos, sua rotação e expansão na página; não a *hipérbole*, porém a *parábola*, com suas ressonâncias mitológicas e bíblicas. (Sarduy 1979: 120)

Especialmente a obra poliglota *galáxias* desperta o interesse do escritor cubano que relaciona os cinquenta fragmentos com sua própria poética do neobarroco:

La otra teoría cosmológica actual, mucho más derridiana, considera que no hubo big bang, que no hay origen, simplemente que a partir de nada se crea continuamente en el espacio el hidrógeno y a partir de allí todo sigue sucediendo. La única retombée textual posible de esto [...] es tu libro de ensayos: galaxia en que no hay centro, ni siquiera por su ausencia, sino a cada línea una creación fonética autónoma a partir de nada. No se trata pues de un universo en expansión a partir de un big bang inicial, [...] sino de un universo en estabilidad a creación autónoma constante, sin origen y a partir de nada, cuyo soporte funcional es la diferencia y cuyo motor la repetición. (em Campos 2004)⁸

A base da obra crítica de Sarduy sobre o neobarroco é a suposição de uma solidariedade epistemológica entre a figura geométrica e a figura retórica que aplica à cosmologia e à arte. O descobrimento do astrônomo Johannes Kepler que os planetas não se movem em círculos, senão em elipses ao redor de dois centros, o sol e o seu próprio foco, reflete-se, segundo Sarduy, na visão do mundo dos séculos XVII e XVIII. A descentralização ou duplicação significa uma perda da ordem, mas ainda não uma dissolução completa da harmonia. Esta dissolução reflete-se, mais de dois séculos depois, no neobarroco, caracterizado por uma ruptura da homogeneidade e a perda do *logos* como ponto de referência. Nesse contexto, Sarduy refere-se à teoria do *Big Bang*, fundada por George Lemaître em 1927, como ilustração: o modelo cosmológico predominante explica a gênese do universo como consequência da expansão de um átomo primitivo. A expansão das galáxias, em continuação, a fragmentação de uma unidade já não existente e a ausência do centro refletem-se, segundo Sarduy, na literatura e na arte neobarrocas. Além da teoria do *Big Bang*, o autor refer-se também à teoria *Steady State* que parte da ideia de que a matéria é criada constantemente, sem começo nem fim. É essa teoria que Sarduy vê refletida nos fragmentos poéticos de Haroldo de Campos: *galáxias* parece ser uma obra paradigmática, considerando as reflexões teóricas e as características que Sarduy atribui ao barroco moderno. E se bem é verdade que tem como ponto de referência sobretudo a obra do seu mestre Lezama Lima, é interessante ter em conta que começa escrever sobre o neobarroco a começos dos anos 70, quando já conhecia os fragmentos galácticos de Haroldo de Campos. De fato, ele menciona as *galáxias* no seu primeiro estudo sobre o barroco e o neobarroco, *El barroco y el neobarroco*, de 1972, em relação à intratextualidade como elemento da paródia:

El cromatismo, el cortante juego de texturas del portugués, que exploró el poeta gongorino Gregório de Matos, han servido de base para los mosaicos fonéticos de *Livro dde ensaios-Galáxias* de Haroldo de Campos, aliteraciones que se extienden en páginas móviles y que no remiten más que a si mismas, tan endeble es la “vértebra semántica” que las une [...]. (Sarduy 2011: 27)

Haroldo de Campos, como vimos antes, considera a tradução uma das formas privilegiadas da leitura crítica e foi também um método para se aproximar à obra de Sarduy. Começou a transcriber, junto a Jorge Schwartz, a novela *De donde son los cantantes* sob o título *Cantando seus males espantam*, mas o projeto ficou inacabado. Ao mesmo tempo, foi iniciativa do poeta brasileiro publicar os ensaios de Sarduy em português, reunidos sob o título *Escrito sobre um corpo* de 1979 que continua sendo a única tradução da obra ensaística de Sarduy no Brasil (Andrade, G 2010: 163). Despede-se do amigo cubano no “poema-tombeau” (Andrade, A. 2011: 288) “para um tombeau de severo sarduy” (publicado na antologia *Crisantempo*, de 1998), evocando temas e aspetos como os romances de Sarduy, seu exílio na França, a homossexualidade, o travestismo e o barroco, o budismo e, evidentemente, a morte do “colibri dançarino” (Campos 2004a: 114).

“Lucas, sus sonetos”: Haroldo de Campos e Julio Cortázar

Também em relação ao argentino Julio Cortázar, quem encontra pessoalmente pela primeira vez também em Paris, no ano 1969 (Andrade, G. 2010: 155), Haroldo de Campos desempenhou um papel pioneiro, pois escreveu no Brasil o primeiro ensaio crítico sobre *Rayuela* (1963) intitulado “O jogo da amarelinha” que publica em 1967 (*Correio da Manhã*). Manda este ensaio para Cortázar junto com alguns exemplares da sua revista *Invenção* e começa, assim, um diálogo frutífero que durará até a morte do escritor argentino em 1984. Comenta em um ensaio sobre a obra do argentino:

Não creio que seja indiferente o fato de um escritor brasileiro ter sido convidado para enunciar estas palavras liminares num volume dedicado a *Rayuela* de Julio Cortázar. Nossos países, Argentina e Brasil, tão próximos geograficamente, têm sido parques em relacionamentos literários. [...] Meu encontro com Julio Cortázar não se deveu a um acaso de percurso, nem a uma dispersa curiosidade intelectual. Foi a consequência natural, objetiva, da ótica reguladora de meu modo de pensar a literatura ibero-americana e sua inserção no mundo. [...] os anos 1960 foram para mim especialmente

significativos em termos de literatura de língua espanhola: revelaram-me, sucessivamente, *Rayuela* (1963), de Cortázar, e *Paradiso* (1966), de Lezama Lima, dois momentos de culminação, não apenas no âmbito da literatura da América Latina, mas no que se refere à própria inscrição das letras de Nossa América – daquela *prosa do Novo Mundo*, de que Hegel não cogitou –, no plano ecumênico da *Weltliteratur* (um conceito tão caro a Goethe como ao Marx do *Manifest der Kommunistischen Partei...*). No caso de *Rayuela*, o engenho construtivista/desconstrutivista (de raiz borgeana) armando, na circunstância do exílio, um jogo metafísico-irônico dos encontros e desencontros da condição humana; [...]. (Campos 2010d: 119s)

Descreve, neste contexto, o romance de Cortázar como um exemplo particular do que ele mesmo chamou de “obra de arte aberta”, o ensaio já mencionado antes, de 1955, em que antecipa algumas das ideias que Umberto Eco formulará na sua famosa obra *Opera aperta* dez anos mais tarde (Ibid.: 122). Depois de mandar o seu comentário crítico para Cortázar,

o autor de *Rayuela* nos transmitia, a mim e aos companheiros de *Invenção*, uma solidária mensagem, que nos tocou fundo: “Me parece admirable que en el Brasil se viva tan intensamente una gran tentativa de incendiar el mundo de otra manera que como quisieran incendiarlo los amos de la Bomba. Estoy con ustedes, quiero ser como ustedes.” (*idem*: 125).

Também no caso de Cortázar, Haroldo dedicou-se à tradução de vários poemas e queremos apresentar aqui só um exemplo que recebeu uma forma de agradecimento muito especial por parte do autor argentino: o *Zipper sonnet*, um poema em forma de soneto que é legível de cima para baixo ou vice-versa. Sob o título “Álibi para uma contraversão”, Haroldo publica na revista *Através* em 1978 alguns comentários sobre sua tradução e, junto ao texto original, sua versão brasilianizada (Andrade, G. 2010: 156). Aqui vemos novamente quanto lhe importa apresentar seus argumentos e justificações de sua forma de transcriar para revelar o processo aos leitores. De fato, os comentários passam a formar, assim, parte da obra. Ao receber a tradução e as reflexões de Haroldo, Cortázar o converte em uma personagem de *Un tal Lucas* (1979). No capítulo “Lucas, sus sonetos” conta sobre Lucas, um “alter-ego” do próprio Cortázar, que escreve o *Zipper sonnet* e justo quando este se convence a si mesmo de que ficou bom o poema, lhe chega a tradução ao português do seu

fictício amigo Haroldo de Campos de São Paulo e a versão dele lhe parece muito melhor. Comenta Haroldo de Campos sobre a inserção da sua transcrição no conto:

E ali estão, nesse livro, conjugados, em espanhol e português, nossas línguas irmãs, o soneto original e seu duplo (cúmplice e transgressor) dialogando no espaço lúdico da página cortazariana, signo fraterno – e amigavelmente irônico – de um compartilhado prazer escritural... (Campos 2010d: 125)

Também foi publicada, por iniciativa de Haroldo, uma coletânea dos ensaios críticos de Cortázar no Brasil, *Valise de cronópio*.

Conclusão/Fechando o zipper

Para concluir muito brevemente: pode-se dizer, sem dúvida, que em sua tríplice função de poeta, crítico e tradutor, Haroldo de Campos converteu-se em um dos transculturadores mais importantes do século XX. Cabe destacar aqui que foi quase sempre ele quem procurou o contato com os intelectuais contemporâneos e também ele quem cultivou esses contatos com muita euforia através de suas leituras críticas. A literatura hispano-americana recebeu certamente, neste contexto, um olhar muito particular do poeta que combateu, tanto na sua obra crítica como na sua obra criativa, a situação periférica das literaturas latino-americanas, como também a recíproco desconhecimento entre a América Hispânica e o Brasil.

Oferecemos apenas uma pequena seleção em relação ao “Domínio hispano-americano” do poeta, focando alguns momentos específicos, para mostrar a função catalisadora e inspiradora que Haroldo de Campos teve nos diálogos artísticos inter-americanos. Um dos muitos temas que, devido ao espaço limitado, teve que ficar fora das nossas considerações, seria, por exemplo, a questão do oriente na obra de cada um deles.

Por fim, deixaremos as últimas palavras a Julio Cortázar *alias* Lucas que captam, na nossa opinião, muito bem a personalidade e a essência da personagem que era Haroldo de Campos:

¿Verdad que funciona? ¿Verdad que es –que son- bello(s)?

Preguntas de esta índole hacía-se Lucas trepando y descolgándose a y de los catorce versos resbalantes y metamorfoseantes, cuando héte aquí que apenas había terminado de esponjarse satisfecho como toda gallina que ha puesto su huevo tras meritorio empujón retro-propulsor, desembarcó procedente de São Paulo su amigo Haroldo de Campos, a quien toda combinatoria semántica exalta a niveles tumultuosos, razón por la cual pocos días después Lucas vio con maravillada estupefacción su soneto vertido al portugués y considerablemente mejorado como podrá verificarse a continuación:

zipper sonnet

de cima abaixo ou já de baixo acima
este caminho é o mesmo em seu tropismo
simulacro de cimo frente o abismo
árvore que ora alteia ora declina

quem na dupla figura assim o imprima
será o poeta deste paroxismo
num desanoitecer de cataclismo
náufrago que na areia ao fim reclinava

iludido a eludir o seu reflexo
contraventor da própria simetria
ao ramo de ouro erguendo o alterno braço

visionário a que o espelho empresta um nexa
refator contumaz desta poesia
de baixo acima o já de cima abaixo.

Bibliografia

- Andrade, Antonio (2011), "Diálogos e *Tombeaux*: H. de Campos, N. Perlongher e S. Sarduy", *Gragoatá*, n. 31, 2. sem. 2011, Niterói: 287-297.
- Andrade, Gênese (2006), "Afinidades eletivas. Haroldo de Campos traduz os hispano-americanos", *Caracol*, 1: 36-63.
- Andrade, Gênese (2010a), "'Escrituras que brilham em plena noite': Haroldo de Campos e a literatura hispano-americana", in André Dick (org.), *Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos*, São Paulo, Risco Editorial: 148-173.
- Campos, Augusto de (2005), "Haroldo, Irmão Siamesmo", in Leda Tenório da Motta (org.), *Céu acima. Para um 'tombeau' de Haroldo de Campos*, São Paulo, Perspectiva: 29-32.
- Campos, Haroldo de (1994), "Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excursus sobre a teoria da tradução do poeta mexicano", in Octavio Paz/Haroldo de Campos (1994), *Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz*, São Paulo, Siciliano: 181-192.
- (1997), "Portugués y español: dialogismo necesario", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 570, diciembre 1997, Madrid: 7-14.
- (1999), "A literatura brasileira: uma literatura menor?", *Actas do Congresso Internacional organizado por motivo dos vinte anos do português no ensino superior*, Departamento de Língua e Literatura Portuguesas da Faculdade de Letras da Universidade Eötvös Loránd de Budapeste: 107-115.
- (2004), *galáxias*, 2ª edição revista, Org. de Trajano Vieira, São Paulo, Ed. 34.
- (2004a), *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*, São Paulo, Perspectiva.
- (2006), "a obra de arte aberta", in Augusto de Campos/Décio Pignatari/Haroldo de Campos, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, São Paulo, Ateliê Editorial: 49-53.

- (2010), "Da Tradução como Criação e como Crítica", in *idem*, *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, São Paulo, Editora Perspectiva S.A.: 31-48.
 - (2010a), "Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira", in *idem*, *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, São Paulo, Editora Perspectiva S.A.: 231-255.
 - (2010b), "Ezra Pound: *I punti luminosi*", in *idem*, *O segundo arco-íris branco*, São Paulo, Editora Iluminuras Ltda.: 191-203.
 - (2010c), "Três (re)inscrições para Severo Sarduy", in *idem*, *O segundo arco-íris branco*, São Paulo, Editora Iluminuras Ltda.: 63-74.
 - (2010d), "Julio Cortázar", in *idem*, *O segundo arco-íris branco*, São Paulo, Editora Iluminuras Ltda.: 119-133.
 - (2013), "Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana", in *idem*, *A ReOperação do texto*. Obra revista e ampliada, São Paulo, Editora Perspectiva S.A.: 161-198.
- Candido, Antonio (2013), *Formação da Literatura Brasileira..Momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul.
- Cortazar, Julio (1979), *Un tal Lucas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Días, Valentín (2011), "Apostillas a *El barroco y el neobarroco*", in Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*. Apostillas por Valentín Díaz, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Knauth, K. Alfons (2009), "Tradução e criação plurilíngue na obra de Haroldo de Campos", in Eduardo Coutinho (org.), *Discontinuities and Displacements: Studies in Comparative Literature*, Rio de Janeiro, Aeroplano: 464-473.
- Maciel, Maria Esther (1998), "América Latina reinventada: Octavio Paz e Haroldo de Campos", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIV, Núms. 182-183, Enero-Junio 1998: 219-228.
- Paz, Octavio / Campos, Haroldo de (1994), *Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz*, São Paulo, Siciliano.

- Perrone, Charles A. (1996), *Seven faces. Brazilian Poetry since Modernism*, Durham/London, Duke University Press.
- Rodríguez Monegal, Emir (1994), “Blanco/Branco: Transblanco”, in Octavio Paz/Haroldo de Campos (1994), *Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz*, São Paulo, Siciliano: 13-19.
- Sarduy, Severo (1979), “Rumo à concretude”, in Haroldo de Campos, *Signantia quase coelum/Signância quase céu*, São Paulo, Ed. Perspectiva: 117-125.
- (2011), *El barroco y el neobarroco*. Apostillas por Valentín Díaz, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.

Jasmin Wrobel estudou Filologia Espanhola e Literatura Comparada na Ruhr-Universität Bochum, Alemanha. Atualmente, trabalha como assistente de pesquisa na área de Literaturas e Culturas Latinamericanas no Instituto de Estudos Latino-Americanos da Freie Universität Berlin, onde está realizando também o seu projeto de doutorado sobre Galáxias (1984) de Haroldo de Campos.

NOTAS

¹ Veja, neste contexto, o ensaio “Da Tradução como Criação e como Crítica” (Campos 2010: 31-48).

² Note-se aqui que uma pesquisa detalhada das relações de Haroldo de Campos com os autores hispano-americanos foi realizada, entre os anos 2006 e 2009, por Gênese Andrade, no projeto de pós-doutorado “Haroldo de Campos e os hispano-americanos”. Consultamos, para o presente estudo, os artigos “Afinidades eletivas. Haroldo de Campos traduz os hispano-americanos” (2006) e “‘Escrituras que brilham em plena noite’: Haroldo de Campos e a literatura hispano-americana” (2010).

³ Os poemas foram publicados, junto com outras transcrições de poesias de Paz, em *Constelação. Pequena Antologia* (1972).

⁴ Referimo-nos à segunda edição, ampliada, de 1994 que foi concebida como homenagem ao octogésimo aniversário de Octavio Paz. A edição foi acrescentada por três trabalhos posteriores de Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna e Paulo Leminski; um ensaio de Haroldo de Campos sobre a poética da tradução concebida por Paz, outro sobre o poema “A guerra da dríade ou volta a ser eucalipto”, de *Árbol adentro* (1987), incluindo a recriação do poema, por parte de Haroldo; dois “Poemas para um espectáculo de ‘laser”, e, por fim, uma “Conversa sobre Octavio Paz” entre Celso Lafer e Haroldo de Campos, sobre a poética do mexicano.

⁵ Publicado originalmente, em castelhano, em César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su Literatura*, Cidade do México: Unesco, 1972.

⁶ Publicado originalmente, com o mesmo título, como volume da Coleção Memo, São Paulo: Memorial da América Latina, 1995.

⁷ Valentín Díaz, nas “Apostillas a *El barroco y el neobarroco*”, de 2011, aponta:

Ahora bien, el ciclo del Neobarroco —en el que “El barroco y el neobarroco” ocupa un lugar central— se abre (en 1955) y se cierra (en 2002) [sic] con otro autor: Haroldo de Campos. Si bien la noción comienza a aparecer de un modo disperso desde fines del siglo XIX, 1955 puede considerarse un momento inaugural, con la publicación de un texto breve, “A obra de arte aberta”, en el que el autor brasileño, de un modo más bien indirecto, le otorga nueva validez [...]. De todos modos, no debe perderse de vista que esta historia es la de un “secuestro”. Es también Haroldo de Campos quien plantea esta idea (en relación con la confirmación de la literatura brasileña), que sintetiza el modo en que el Barroco fue sancionado, borrado de la historia del arte y el pensamiento, desde su surgimiento y también a lo largo del siglo XX. Es este secuestro el que hace que toda historia del Barroco sea la historia de una recuperación. En el marco de esa historia del barroco, en 1972, Sarduy lanza el Neobarroco (sin saber, aparentemente, que estaba retomando a Haroldo de Campos) y “El barroco y el neobarroco” adquiere así un carácter de manifiesto definitivo. (Díaz 2011: 50s.)

⁸ Excerto da correspondência entre Haroldo de Campos e Severo Sarduy, publicado na capa da segunda edição de *galáxias*, na editorial editora34 (2004).