

HAROLDO DE CAMPOS TRANSNACIONAL: POESIA E TRADUÇÃO NO ENTRE-LUGAR LATINO-AMERICANO

**A TRANSNATIONAL HAROLDO DE CAMPOS:
POETRY AND TRANSLATION IN THE LATIN AMERICAN SPACE IN-BETWEEN**

Wagner Monteiro Pereira¹

Para Max Hidalgo Nácher

Rayuela, Paradiso e Grande sertão: veredas.
Obras como essas arruinam a concepção antidualística
de que os países subdesenvolvidos estejam condenados
a produzir literatura subdesenvolvida.
Haroldo de Campos

RESUMO

Este artigo tem como objetivo pensar a poesia e tradução de Haroldo de Campos a partir de um projeto transnacional empreendido pelo autor. Nesse sentido, em um primeiro momento discutiremos a concepção de História e ideologia em sua obra, projetando a tradução como modo de confluência entre aquilo que é histórico e ideológico e que pertence ao que o poeta e ensaísta denomina transtemporalidade (Campos, 2013). Em um segundo momento, discutiremos o papel da literatura hispano-americana na obra de Haroldo e como o Barroco e o Neobarroco (Campos, 2010) tiveram um papel fundamental em uma virada poético-crítica nas últimas décadas do século XX que o autor experimentou, a partir de aproximações com autores como Luis de Góngora, José Lezama Lima e Severo Sarduy, que ajudam Haroldo, a partir da ideia de transculturação, a conceber sua própria transcrição. Finalmente, verificaremos como as Galáxias (Campos, 2004) se enquadram tanto em um projeto latino-americano e transnacional, a partir do conceito de americanidade, como de tradução, em diferentes aspectos.

Palavras-chave: *Haroldo de Campos; tradução; América Hispânica*

ABSTRACT

¹ Doutor em Letras (UFPR). É professor de língua e literatura espanhola na graduação e de Teoria da Tradução na Pós-Graduação da UERJ. É professor permanente do Programa de Estudos da Tradução da UFSC. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2884-9167>. Bolsista Prociência/ Faperj.

*This paper aims to consider the poetry and translation of Haroldo de Campos from the perspective of a transnational project undertaken by the author. In this sense, the conception of History and ideology in his work will be discussed, projecting translation as a mode of confluence between historical and ideological, which belongs to what the poet and essayist calls transtemporality (Campos, 2013). Subsequently, the role of Hispanic-American literature in Haroldo's work and how the Baroque and Neo-Baroque (Campos, 2010) played a fundamental role in a poetic-critical turn in the last decades of the 20th century that the author experienced will be analyzed, based on approaches with authors such as Luis de Góngora, José Lezama Lima and Severo Sarduy, who help Haroldo, based on the idea of transculturation, to conceive his transcreation. Finally, how *Galaxias* (Campos, 2004) fits into a Latin American and transnational project based on the concept of Americanness and translation in different aspects will be examined.*

Keywords: *Haroldo de Campos; translation; Hispanic America*

Introdução

Embora Haroldo seja um dos nomes centrais da literatura brasileira do século XX, nas últimas décadas seus trabalhos têm sido analisados sobretudo no que vimos denominando *Estudos da Tradução*. Isso se deve sobretudo a acolhida que estudiosos da tradução literária vem dando a uma literatura cuja força está no caráter criador e transgressor, o que se alinha à própria ideia de vanguarda. Por outro lado, pensar Haroldo como intérprete do Brasil pode parecer peculiar devido a posição que o autor mantém de contraponto a um modelo de literatura canônico que se ajusta a críticas de caráter sociológico que vigorou no meio universitário brasileiro.

Este artigo não pretende omitir o caráter polemista de Haroldo de Campos, que constitui a base da obra de alguém que soube reclamar o *Sequestro do Barroco* na *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido. No entanto, se a polêmica da recuperação do Barroco já parece datada e o sequestrado Gregório está cada vez mais livre nos trabalhos acadêmicos, a obra de Haroldo ainda é pouco analisada quando pensada em relação com o pensamento social brasileiro. Em poucas palavras, pretendemos, em um primeiro momento, discutir o lugar da tradução como confluência entre a História e a ideologia. Em seguida, analisaremos o lugar da literatura hispânica no pensamento de Haroldo de Campos para, finalmente, propor um possível caminho metodológico de interpretação das *Galáxias* a partir da ideia de *americanidade*.

História e ideologia: tradução como confluência

Em “Tradução, ideologia e história”, Haroldo de Campos apresenta sua visão de tradução “como criação e como crítica” em um capítulo cujos eixos centrais estão no plano ideológico. O texto apresenta o ponto de vista de Haroldo sobre diferentes traduções realizadas nos séculos XIX e XX, com uma argumentação que chama a atenção não pelo mérito dos trabalhos analisados pelo ensaísta, mas pelo passeio

empreendido pela história da tradução e, conseqüentemente, das ideias do Brasil. Não em vão Haroldo lança mão das opiniões de Sílvio Romero e de Antonio Candido sobre as traduções greco-latinas de Odorico Mendes para tentar desmistificar “a ideologia da pristina simplicidade” (Campos, 2015, p. 38). Na contramão da busca por uma tradução que “diga o que o original quis dizer”, para Haroldo, o texto traduzido deve desconstruir o “original”, usurpando-o e, deste modo, reinventando a História, pois “a tradução, sendo instalação de uma relação nova, não pode ser senão modernidade, neologia” (Meschonnic, 2010, p. 70).

Para Haroldo a “reconstrução de um mundo passado” e também a “recuperação de uma experiência histórica” seguem, na historiografia literária brasileira e na tradução literária, um paradigma evolutivo, o que acaba por produzir uma lógica da *reprodução*, na contramão da *criação*. Restaria, assim, a modificação paradigmática para uma história constelar, que se afastasse da “encarnação literária do espírito nacional”, que vislumbra uma perspectiva histórica, ocidental e linear (Campos, 2000, p. 15). No trecho abaixo, Haroldo explicita porque a perspectiva histórica é, ao mesmo tempo, ideológica, a partir da *Formação* de Antonio Candido:

A “perspectiva histórica” é, pois, uma perspectiva ideológica. E como tal se manifesta, quando o critério de pertinência que a rege é explicitado: “O leitor perceberá que me coloquei deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos e dos críticos estrangeiros que, antes deles, localizaram na fase arcádica o início de nossa verdadeira literatura, graças à manifestação de temas, notadamente o Indianismo, que dominarão a produção oitocentista. (Campos, 2010, p. 17)

Fica claro como a perspectiva histórica interpretada por Antonio Candido é também eurocêntrica. Mas isso não é uma exclusividade do crítico literário paulista, pois a “encarnação literária do espírito nacional” atravessa toda a produção literária brasileira do século XX e início do XXI. Uma estratégia de fuga desse modelo se daria, para Haroldo, através do deslocamento da literatura brasileira de uma tradição canônica para um pensamento descentralizado. Esse desalinho proposital não se refere apenas à revisão da historiografia com a inclusão de Gregório de Matos como um de seus principais poetas, mas a uma maneira de conceber a literatura fora do eixo ocidental e hegemônico.

Mas de que estratégias Haroldo lançaria mão para concretizar esse deslocamento? Se Haroldo acreditou até meados do século XX na ideia *World literature* – ou literatura mundial –, o poeta verificou que o lugar dado à América Latina através dessa concepção era menor. Como afirma Max Hidalgo Nácher, Haroldo virou a chave ao vislumbrar uma possibilidade teórica de análise da América Latina a partir de um paradigma que se distanciasse em alguma medida do eixo europeu:

Tal como Aquiles parece que ganhará a la tortuga, Latinoamérica parece más joven y actualizada que Europa. Sin embargo, y por eso mismo, “recua-se no espaço o mais jovem e mais veloz para que o mais velho e mais lento avance no tempo e ganhe a dianteira” (p. 27). Europa parte de una ventaja: su antigüedad. Y Latinoamérica nunca dará caza a Europa, pues no es pensada más que como una función de ella. (Hidalgo Nácher, 2020, p. 23)

Haroldo funciona como peça-chave no Brasil nesse questionamento tanto do paradigma da universalidade, como do imperativo de unidade, que Silviano Santiago (2019, p. 17) também problematiza em “O entre-lugar do discurso latino-americano”: “A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza”. Santiago ainda vai além: “[...] estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra e mais eficaz.” Com efeito, se Franco Moretti (2000) afirmara que restavam duas possibilidades críticas: história nacional ou comparatismo, como afirma Max Hidalgo (2020, p. 28), “tanto Moretti como el comparatismo trabajan con materiales, relatos y conceptos contruidos, en gran parte, por las historias nacionales de la literatura, de modo que la historia de las historias nacionales permea los estudios críticos comparatistas.” Assim:

Según esa definición, podríamos pensar que Haroldo sería una pieza clave en el Brasil de la segunda mitad del siglo XX pues, más allá de sus contactos personales con Jakobson, Derrida y Eco, entre muchos otros, y de su cosmopolitismo militante, Haroldo incorpora a su obra poética, crítica y de traducción esos postulados transformadores. (Hidalgo-Nácher, 2020, p. 28)

Também Octavio Paz (2011, p. 15), em obras como *Los signos en rotación e El arco y la lira*, questiona não apenas o lugar da poesia na (Pós-)Modernidade, como a própria concepção de história atrelada ao poético: “¿es quimera pensar en una sociedad que reconcilie al poema y al acto, que sea palabra viva y palabra vivida, creación de la comunidad y comunidad creadora?” Em outras palavras, como conceber a poesia em sua relação com a história sem uma hierarquia da influência, cujo lugar do poético está sempre abaixo, como aquilo que sofre, não o que influencia. Essa concepção vai na contramão da teleologia dialética de Hegel, e pensa, ao mesmo tempo, na literatura como uma “forma em devir” (Campos, 2010, p. 58). Haroldo propõe uma relação entre a “estrutura intratextual” e os “fatores extratextuais”. Sua transcrição atua como prática paramórfica, mas não ignora – até porque seria impossível – a função, “perguntando pelos “fatores extratextuais”, pela historicidade do texto (tentativa de “reconstrução de um mundo passado” e de “recuperação de uma experiência histórica”) [...]” (Campos, 2013, p. 39).

A atualidade do pensamento de Haroldo está justamente na quebra de hierarquização entre a função e a estrutura intratextual tanto na concepção de poesia, como na tradução, que é criadora e uma forma de vida também autônoma. “[...] no caso do que eu chamo “transcrição”, a apropriação da historicidade do texto-fonte pensada como construção de uma tradição viva é um ato até certo ponto usurpatório, que se rege pelas necessidades do presente de criação.” (Campos, 2013, p. 39). Isto é, há o presente da criação e a tradição que o afeta inevitavelmente, mas o processo e tradução deve reinventar a tradição, renovando-a.

Octavio Paz (2011, p. 17) destaca o conflito entre a poesia e a sociedade, pois não há sociedade sem poesia, mas a sociedade não pode realizar-se nunca como poesia, nunca é poética. A contradição é evidente, pois, do mesmo modo, uma sociedade sem poesia careceria de linguagem. “todos dirían la misma cosa o ninguno hablaría, sociedad transhumana en la que todos serían uno o cada uno sería un todo autosuficiente. Una poesía sin sociedad sería un poema sin autor, sin lector y, en rigor,

sin palabras.” (2011, p. 17). Portanto, o histórico e o social – o sócio-histórico – são componentes importantes para a teoria de poetas vanguardistas como Haroldo de Campos e Octavio Paz, mas a maneira de concebê-los se dá através daquilo que Haroldo denomina “constelações transtemporais”.

Nessas constelações transtemporais, Haroldo recupera a teoria de Benjamin para pensar a linguagem como reveladora de uma essência que está além da História, mas ao mesmo tempo que funciona como um elo social, cuja transtemporalidade só é possível a partir desse denominador comum que é a própria linguagem humana: “A língua não é só um instrumento, um meio, mas uma revelação da nossa mais íntima essência e do elo psíquico que nos une a nós mesmos e a nossos semelhantes” (Campos, 2013, p. 145). A língua, portanto, está além da compreensão que engloba o instante temporal em que o poeta vive. O pensamento de Haroldo, nesse sentido, se alinha as ideias de Friedrich Schlegel em “Sobre a incompreensibilidade”. Para o filósofo a busca pela totalidade da compreensão não só é impossível como transformaria a existência humana em algo angustiante, quase sufocante. “A grande cisão entre o entendimento e a incompreensão tornar-se-á sempre mais geral, intensa e clara. Muita incompreensibilidade oculta terá ainda de eclodir.” (Schlegel, 2011, p. 340)

Um encontro hispano-americano

A relação de Haroldo com a poesia hispânica rendeu diversos frutos, sejam teóricos, sejam poéticos. O autor traduziu diferentes autores tanto da Espanha como da América Hispânica, como Góngora, Sor Juana e Julio Cortázar, que mantêm como ponto em comum a modernidade impressa na linguagem de suas poesias. Outrossim, Haroldo vê nesses autores uma possibilidade de pensar a própria literatura brasileira, como demonstraremos nesta seção. Esse pensamento de Haroldo é moderno porque não vê no Barroco brasileiro a condição de infância que a historiografia literária lhe concede (ou a não-condição da *Formação*). Dito de outro modo, o Barroco para ele é a “não-origem” porque é a “não-infância”: “Articular-se como diferença em relação a essa panóplia de *universaliza*, eis o nosso “nascer” como literatura: uma sorte de partenogênese sem ovo ontológico [...]” (Campos, 2011, 25)

Ao demonstrar seu processo de tradução de Sor Juana, Haroldo destaca quatro sonetos da poeta mexicana, que foram transcritos por ocasião do filme de Júlio Bressane dedicado ao Padre Antonio Vieira. Haroldo afirma que o trabalho de Bressane se trata de uma “reimaginação cinematográfica do barroco”, ou nas palavras do poeta concreto, de um “diorama transbarroco” (Campos, 2010, p. 45). Mas, para este artigo, o mais interessante nessa aproximação entre Haroldo de Sor Juana é a relação proposta com a tradição brasileira, pois os ecos de Antonio Vieira em Sor Juana e *vice-versa* chamam a atenção: “Poeta douta e estudiosa de teologia, Sor Juana, a Fênix Mexicana, mediu-se com o então mundialmente famoso pregador luso-brasileiro através de uma crítica ao “Sermão do Mandato”, publicada em 1690 sob o título de “Carta Atenagórica” [...]. Haroldo destaca como Sor Juana acaba entrando num “torneio retórico-engenhoso” com o já celebrado Padre Antonio Vieira.

Para além da disputa retórica empreendida por Sor Juana, em um diálogo proposto com Antonio Vieira, Haroldo sublinha a intertextualidade de sua obra com poetas como Gregório de Matos. Haroldo não pretende com isso propor apenas um trabalho de literatura comparada, mas ressignificar a própria compreensão da literatura do poeta baiano. Ao retomar os célebres versos de “Mientras por competir con tu

cabello” e sua recriação por Sor Juana e Gregório, o poeta concreto reflete sobre a literatura desses três países seja pela ideia de *imitatio*, passo fundamental para a posterior “emulação” e “superação”, e repensa a própria literatura seiscentista brasileira. Ao propor uma relação entre Góngora, Vieira, Sor Juana e Gregório, Haroldo demonstra como questões fundamentais para o *éthos* seiscentista se repetem e se reconfiguram em cada um dos países, em uma rede cujos ecos se materializam de diferentes formas. Se Octavio Paz destaca o cultismo sintático e as inversões latinizantes na temática estelar de Sor Juana, Haroldo demonstra como Vieira também desenvolve essa matéria com seu estilo característico nos sermões:

“Uma linha resplandecente”, exclama Octavio Paz: “As estrelas compõem frases, mas é ela quem as escreve.” Também o nosso Vieira andou atentando para a escrita estelar, no famoso “Sermão da Sexagésima”, em que, barroco, polemiza com os pregadores rivais, que fariam sermões em “xadrez de palavras”, quando Deus não fez o céu em “xadrez de estrelas”. (Campos, 2010, p. 49)

A aproximação de Haroldo com outros autores, como Julio Cortázar – assim como Joyce e Mallarmé, demonstra aquilo que o poeta concreto denomina “projeto literário que envolvia a retomada da linha de revolução da linguagem” (Campos, 2010, p. 119) e que envolvia também a transcrição de textos desses autores. Foi justamente a aproximação com esses escritores que ajudou no processo de revisão de poetas como Sousândrade. Esses exemplos corroboram a potencialidade de uma história literária constelar, para além das fronteiras nacionais, que demonstram como se configura a repetição de temas em diferentes espaços, e ajudam a conceber o próprio pensamento brasileiro, pois quando Sor Juana demonstra sua afeição “na dissidência pelo estilo estelar” de Antonio Vieira: “[...] dice muy bien el Fénix Lusitano (pero ¿cuándo no dice bien, aun cuando no dice bien?) [...]”. Portanto, Haroldo busca na poesia de Sor Juana também explicações para compreender o Brasil e isso se justifica, ao mesmo tempo, na necessidade de traduzi-la. Seguindo a mesma linha, Evando Nascimento justifica esse tipo de projeto como o do poeta concreto:

Pensar o Brasil, o conceito de América Latina, mas sobretudo o valor nacional das Américas como um todo, é o que nos dá a refletir o intérprete-avaliador do cartesianismo e do eurocentrismo, em textos admiráveis como a citada *Gramatologia*, *L'autre cap* e *Cosmopolites du monde, encore un effort!* Não se trata de recair num outro tipo de nacionalismo, que valorizasse a suposta periferia (Brasil, “América Latina”, Américas) em oposição às nações hegemônicas (Europa, América do Norte, uma parte da Ásia), mas de repropor a geopolítica filosófica, abrindo o diálogo entre Norte e Sul, Leste e Oeste, para além das fronteiras territoriais. (Nascimento, 2021, p. 196)

Essa busca por uma visão de literatura descentralizada segue naquilo que Haroldo ironiza como “Domínio hispano-americano e espanhol”, com uma figura central no século XX: José Lezama Lima. Para o poeta concreto, Lezama, é um símbolo de uma poética que busca o específico e o diferente perante o universal. Se desde os pré-românticos no século XIX o “nacionalismo genealógico-triunfalista” buscavam um “espírito, carácter, alma ou eidos nacional” (Campos, 2010, p. 57), a “expressão americana” de Lezama Lima busca na heterogeneidade, na cor local, e no barroquismo, a verdadeira identidade americana:

Rayuela, como *Paradiso*, como o *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa – que os antecipa de alguns anos, mas se inscreve também no mesmo alto paradigma de problematização ontológica do destino humano e de questionamento inventivo da linguagem e da forma romanesca –, é um desses marcos que põem em xeque o relacionamento supostamente de mão única entre a literatura da Europa e da América Latina. Obras como essas arruinam a concepção antidialética de que os países subdesenvolvidos estejam condenados a produzir literatura subdesenvolvida. (Campos, 2010, p. 125-126)

Haroldo se alinha, assim, a uma linha de pensamento denominada “barroquismo crioulo”, formada por nomes como o do cubano Severo Sarduy, do próprio Lezama Lima e também do brasileiro Affonso Ávila. O barroquismo crioulo, produz aquilo que Haroldo denomina “nacional por plenitude”, em um profundo convívio de “formas germinativas” de diferentes culturas no solo americano. “A história mestiço-constelar lezamesca, não subordinada à tirania causalista, rege-se pela imaginação e pela “memória espermática”. É uma história enquanto “construção” (W. Benjamin) [...]” (Campos, 2010, p. 59). Destaca-se aqui a ideia de história enquanto construção, cuja “rotação de signos” de Gregório de Matos parece, com sua diferença baiana, é um marco para o Brasil. Haroldo destaca ainda como nessa história em construção a antropofagia cultural de Oswald de Andrade vislumbra o barroco como “estilo utópico das descobertas”, descartando o “egocentrismo ptolomaico europeu”. As vanguardas latino-americanas do século XX não apenas recuperam a literatura seiscentista produzida em solo americano, como problematizam a própria hierarquização proposta a partir de uma visão de centro-periferia, que seria mais bem desenvolvida com as teorias pós-coloniais da segunda metade do século XX.

Com a figura de Lezama Lima e dos barrocos latino-americanos, Haroldo repensa o Brasil e o faz também por meio da tradução. Interessante notar que justamente em um ensaio sobre Lezama Lima e a expressão americana, o autor escolhe traduzir versos de José Martí. As traduções de “Dos patrias” e “Cual bandera” cotejam a própria ideia de (trans)criação e de nação, mas uma pátria em construção. Essa mesma ideia abstraída a partir de Lezama Lima pode ser apreendida a partir do olhar de Haroldo sobre Severo Sarduy, outro autor que se enquadra nessa arte de “contraconquista”. Em 1986, Haroldo seguiu com Severo Sarduy por uma viagem pelo Brasil, com passagens pela casa de Caetano Veloso e na companhia de Júlio Bressane. O périplo serviu de pretexto para o poeta concreto brasileiro mostrar ao poeta cubano o tropicalismo de Caetano, sublinhando seu caráter “brasílicico e barrocolúdico” (Campos, 2010, p. 69). Une-se, assim, um estudo “antropológico” à reflexão teórica, que seria ainda ampliado com o encontro com o universo indígena:

Na levitação barroquista de Sarduy, o gigantismo do barroco “sério”, corroído pela ironia pós-moderna, se achinesa em “tutameias” (Guimarães Rosa) de um voluptuoso rococó. Barrococó. Do “barroco de la abundancia” ao grafismo volitante de *Colibrí* (termo de origem antilhana que nomeia o mesmo pássaro-miniatura que, no idioma tupi dos indígenas do Brasil, se designava consoantemente por *guainumbi*): “mapa tropical del deseo en fuga; todo se transforma en otra cosa [...]”

Haroldo encaminha o barroquismo de Sarduy a um alinhamento com o tropicalismo de Caetano, que em muito se aproxima da estética “do encontro” na qual o poeta cubano (radicado em Paris) tanto acreditava. Essa aproximação fortalece esse espírito de americanidade que Haroldo tanto procura, seja com Sor Juana, com Lezama Lima, com Severo Sarduy ou até mesmo com Juan Gelman, poeta argentino-mexicano por quem Haroldo mantinha enorme admiração. A poesia de Gelman é vista por ele como uma síntese de *des-lugar*, de *ex-cêntrico* que ele buscava. O próprio Gelman afirmara que gostava da imagem clandestina da poesia e a “ideia de uma poesia de resistência” (Gelman, 2010, p. 76). Para Haroldo, tanto ele como Gelman são autores de uma poesia “de concretude” e o encontro entre os dois se dá por meio da tradução: “Nada como a tradução de sua poesia para surpreender o mecanismo de seu trabalho.” (Campos, 2010, p. 80)

Embora Haroldo e Gelman sejam poetas modernos, com trabalhos extensivos sobre a linguagem em seus poemas, o poeta brasileiro busca na de seu “conterrâneo latino-americano” uma espécie de “nacionalidade transnacional”, mesmo que essa ideia pareça paradoxal. A transcrição do poema “Sudamericano” de Gelman, como “Suamericano” (o leitor do poema começa a leitura com o estranhamento da palavra, não dicionarizada em português) demonstra a tentativa de Haroldo de tropicalizar com a cor brasileira o poema de Gelman, mantendo a linguagem moderna e, ao mesmo tempo, barroquizante. Fica claro como tanto Haroldo como Gelman rechaçam o desejo de modernidade a partir da internacionalização. Angel Rama, no clássico *Transculturación narrativa en América Latina* retoma o crítico literário Pedro Henríquez Ureña e afirma que a moderna literatura latino-americana

[...] nacida del rechazo de sus fuentes metropolitanas, había progresado gracias al internacionalismo que la había lentamente integrado al marco occidental y al mismo tiempo seguía procurando una autonomía cuya piedra fundacional no podía buscar en otro lado que em la singularidad cultural de la región. (Rama, 2008, p. 23)

Com efeito, a literatura latino-americana do século XX se vê colocada em uma complicada dialética entre nacional e moderno, na busca pela autonomia e tentando se distanciar da ideia de “galho secundário” da literatura produzida na Europa. Mas há diversos complicadores, como o consumo da própria literatura latino-americana no Norte global: isto é, para alcançar leitores em diferentes continentes, qual face deveria ser potencializada? Se pensarmos nos Estados Unidos, por exemplo, não podemos desconsiderar o ideal de fluidez e domesticação que o mercado editorial sempre manteve. Lawrence Venuti (2021) demonstra em *A invisibilidade do tradutor* como os tradutores norte-americanos, deliberadamente, optam por traduções extremamente fluentes, que não perturbem a fluência da linguagem inglesa. Ao explorar o conceito de “leitura sintomática”, Venuti revela como as traduções obedecem a um padrão histórico, cujas leis evidenciam uma violência etnocêntrica, que ao fim e ao cabo pretende apagar características dos países do Terceiro Mundo que poderiam abalar o *status quo* dos países do Norte global. Esse abalo deve ser feito especialmente porque a relação entre Norte e Sul sempre foi unilateral, ou nas palavras de Evando Nascimento (2021, p. 195): “[...] o diálogo Norte e sul nunca ocorreu de verdade, permanecendo como um monólogo do Norte consigo próprio, cujas falas deveriam reverberar cedo ou tarde, de um modo ou de outro, do lado debaixo do Equador.” Logo, há uma escolha pelo que

traduzir e, ao mesmo tempo, como traduzir. Que Brasil é selecionado e traduzido? E de que forma ele aparece nas livrarias da França, da Inglaterra e dos Estados Unidos?

Na América Latina, desde as primeiras décadas do Século XX, o enfrentamento entre “regionalistas” e “modernistas” demonstraram como a literatura – e as artes em geral – do continente se via em um ponto de inflexão que estava longe de ser resolvido, e que até hoje é polêmico. No caso específico do Brasil, a Semana de Arte Moderna gerou uma reação acalorada entre os intelectuais, cujo *Manifesto regionalista*, de Gilberto Freyre, lido quatro anos depois da famigerada semana no Congresso Regionalista do Recife, seria um símbolo de oposição. O manifesto se configurava como a base de um movimento de reabilitação com valores regionais, que iam na contramão do “estrangeirismo” que o Rio de Janeiro e São Paulo pretendiam colocar em prática. Segundo Freyre (1997, p. 47), ele via a regionalidade como “esse sentido por assim dizer eterno em sua forma - o modo regional e não apenas provincial de ser alguém de sua terra - manifestado numa realidade ou expresso numa substância talvez mais lírica que geográfica e certamente mais social do que política.”

Embora Gilberto Freyre proponha uma oposição entre o Recife e o centro do país, especificamente o Rio de Janeiro e a “pujante” São Paulo, seu manifesto trata da dialética entre cosmopolitismo e regional e da busca por aquilo que seria genuinamente autóctone. A solução encontrada por Haroldo passa pela estética que lhe parece mais latino-americana, o barroco, pois “O Barroco, pode-se dizer, é a marca característica da literatura das Américas.” (Campos, 2004, n.p.) Dito de outro modo, no trabalho com a linguagem, na mestiçagem e na antropofagia reside a verdadeira literatura latino-americana para Haroldo de Campos.

As *Galáxias* como projeto transnacional latino-americano

As *Galáxias* de Haroldo de Campos, escritas ao longo de treze anos (1963 – 1976), formam um dos projetos mais ambiciosos da literatura brasileira do século XX, ao lado do *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. O longo período em que foi escrito comprova a papel central que a obra mantém na produção do poeta concreto. Nesta seção, no entanto, não pretendemos oferecer uma interpretação ao poema. Longe disso, verificaremos brevemente traços do projeto transnacional e barroco de Haroldo, sublinhando aspectos que apontam para uma possível *americanidade*.

Antes de sublinhar a *americanidade* impressa nas *Galáxias*, vale destacar a emulação do texto bíblico que Haroldo empreende. Como destaca Scudeller (2014, p. 35), o emblemático versículo “No princípio criou Deus céu e terra” é reescrito pelo poeta concreto, já no primeiro sinal de que seu livro será “um trabalho de tradução continuada da tradição”: “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo a escrever” (Campos, 2004, n. p.). A viagem a qual o eu-lírico se lança passa pela escrita, ou como afirma Scudeller:

[...] assinala o próprio escrever como aventura e risco, colocando a viagem como motivação primeira da escrita, e a escrita como motivação primeira da viagem (“onde a viagem seja o livro / o ser do livro é a viagem”). Esta aventura, que é permanente começo (“para começar com a escritura”), é, também, conclusão e destruição da tradição (“para acabar com a escritura”). Daí o seu risco. (Scudeller, 2014, p. 35)

A escrita como motivação da viagem é um símbolo da modernidade que as *Galáxias*, lido como poema épico por Gustavo Scudeller, apresenta. A viagem é motivada, mas é abortada desde o início, pois o eu-lírico sabe que não poderá concluí-la. Ou: “[...] quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da [...]” (Campos, 2004, n. p.) Para Seligmann-Silva (2022, p. 190): “*Performance* é a palavra-chave aqui: temos um livro como *performance* de viagens – deslocamentos: “[...] esta é uma álea- lenda ler e reler retroler como girar regirar retrogirar” (Campos, 2004, n. p.). A viagem tem como fim o livro.”

A escritura é motivadora para um encontro com a tradição, mas ao mesmo tempo a destrói, pois não está na base do estilo canônico do gênero. Ou ainda, “escrever sobre escrever é o futuro do escrever”. A quebra de hierarquia entre o signo e o significado, ou ainda, essa ampliação da semântica da palavra forjam um poema que vai pouco a pouco criando imagens caleidoscópicas que fogem de qualquer ideia de tradição literária que o leitor possa conceber. No entanto, a tradição está ali, através do código linguístico que conseguimos decifrar. E Haroldo provoca o leitor brasileiro ao explicitar que sua tradição é também hispânica, ou ainda, que as nossas galáxias são as mesmas: “reza calla y trabaja em um muro de granada trabaja y calla y reza [...] e por isso no muro reza trabaja y calla san bernardo religión y patria e de novo o albaicín com seus cármes y glorietas” (Campos, 2004, n. p.)

O espanhol se mistura ao português harmonicamente, como se formassem uma mesma língua, como se a imagem poética não fosse prejudicada com a mescla de idiomas e imagens sobrepostas. A viagem do eu-lírico segue pelo mundo ibérico: “Viagem uma pátina outra pátina e pela puerta de Almodóvar” (Campos, 2004, n. p.) explicitando que o tempo histórico parece não dar conta do tempo que se forma a partir da materialidade da escrita. Como afirma Seligmann-Silva, ao problematizar o tempo da História – e das Histórias –, resta apenas a performance, ou os fantasmas e ruínas de uma história que precisa ser performática:

Após o tempo da história e das histórias, restam os fantasmas e as ruínas. A viagem pós-*Bildungsroman* (o romance de-formação) é apenas gesto: *performance*. Além de toda narração, o livro é processo de autorreflexão, obra autoconsciente de ser Reflexionsmedium, medium-de-reflexão da história (Benjamin, 1993, p. 11), do mundo, da cidade e da literatura. O livro per-forma o mundo em cada uma de suas linhas e páginas, que se tornam pontos de constelação. (Seligmann-Silva, 2022, p. 191)

Se a uma primeira vista as *Galáxias* parecem com o jogo de dados mallarmaico, e destaca-se a simbologia que o poema extrapola, além da fusão entre poesia e prosa, também podemos verificar como o poema demonstra que o signo extrapola a semântica, mas não consegue desprender-se da História. Para Derrida (1995, p. 14), “A forma fascina quando já não se tem a força de compreender a força no seu interior. Isto é, a força de criar.” E vai além “Mas na estrutura não há apenas a forma, a relação e a configuração. Há também a solidariedade; e a totalidade, que é sempre concreta.” Finalmente:

É nas épocas de deslocação histórica, quando somos expulsos do lugar, que se desenvolve por si própria esta paixão estruturalista que é ao mesmo tempo uma espécie de raiva experimental e um esquematismo proliferante. O barroquismo seria apenas um exemplo. Não se falou a seu respeito de "poética estrutural" e "baseada numa retórica"? (Derrida, 1995, p. 16)

Não é ao acaso que Haroldo tenha escrito suas *Galáxias* ao longo de treze anos em uma época em que as vanguardas proliferavam no século XX. Como afirma Derrida acima, o barroquismo surge como uma resposta e também repulsa ao próprio momento histórico. A poética estrutural e a base retórica, pensadas no Barroco a partir da sensação de crise, surgem inevitavelmente como uma “diferença deliberada”. Embora esse sentimento de crise exista, ele só pode ser extravasado por meio da escrita, ou como afirma Derrida (1995, p. 223), “a escritura é a cena da história e o jogo do mundo”. Haroldo concorda com Derrida, quando este diz que a historicidade da obra “é a impossibilidade que ela experimenta de alguma vez ser no presente, de ser resumida em qualquer simultaneidade ou instantaneidade absolutas” (Derrida, 1995, p. 29). A escrita que se configura como *différance*, “como presença diferida e diferença em devir.” (Campos, 2013, p. 153). Ou ainda, “Toda a história converge para o livro, para nele ser superada, em uma Aufhebung pós-histórica e literária do mundo. A viagem é o livro. O livro é o Aleph borgiano, estado concentrado do mundo: tudo – o poema é destruição do livro, epifania final: nada.” (Seligmann-Silva, 2022, p. 190)

A escritura é o lugar do encontro entre a angústia do homem moderno, ou do prototípico Homem barroco de Maravall (2008), e Haroldo tem consciência disso ao compor um poema infinito em uma estrutura finita. A escritura é o único meio que pode materializar o desejo psicanalítico de expor seu lugar no mundo, mas ao mesmo tempo não dá conta da totalidade desse mesmo anseio, pois há uma finitude que o homem não pode controlar. Nas *Galáxias*, o eu-lírico tenta mascar a goma de palavras, ou comer a pasta desordenada em sua mente. Mas se Chomsky (1965) – e sua gramática gerativa – já afirmara que as línguas possuem uma organicidade e a gramática é um mecanismo finito que permite formar séries infinitas de frases, o leitor do poema de Haroldo também vislumbra um ordenamento possível, como se dosássemos e adoçássemos a estrutura que nos é posta: “e revela que cala e descala aquela goma de palavras aquela aromada domada mordida mascada moída pasta de palavras como alguém mordendo a língua como alguém travando a língua como alguém dosando e adoçando tremendo e contendo e prevendo [...]” (Campos, 2010, n. p.)

Mais uma vez, destacamos que a “goma de palavras” é transnacional. A rainha Isabel, a Católica, fundadora daquilo que concebemos atualmente como Espanha e famosa por concluir a Reconquista cristã na Península Ibérica, surge como um mito histórico, que se relaciona a imagens da tradição ibérica, da qual o Brasil também faz parte, “pão, “vinho” e “sardinha”: “reina isabel la católica queria dizer ao caudillo bravata basca braveando cheiro de terra cheiro bom de terra molhada e pão e vinho e sardinhas na brasa o alpendrado sobre o mar bandeira de papel” (Campos, 2010, n. p.). O *iberismo* e o *americanismo* continuam: “gavilán gavilán gavilán expulsaram o venezuelano por se ter metido em política e antes bem antes muito antes puseram o outro na fronteira porque se engraçara com a filha do concierge acusado de agitador mas esse tempo parece estar passando” (Campos, 2010, n. p.).

Esse *iberismo* e *americanismo* sublinham a inevitável *transculturação* – seguindo o conceito de Fernando Ortiz (1983) – que o poema promove nessa História

performática. Haroldo constrói um poema narrativo que tenta esvaziar a força de uma cultura precedente para inserir novos padrões culturais, numa espécie de *neoculturação*. Isso revela, segundo Angel Rama:

[...] el concepto se elabora sobre una doble comprobación: por una parte registra que la cultura presente de la comunidad latinoamericana (que es un producto largamente transculturado y en permanente evolución) está compuesta de valores idiosincráticos, los que pueden reconocerse actuando desde fechas remotas; por otra parte corrobora la energía creadora que la mueve, haciéndola muy distinta de un simple agregado de normas, comportamientos, creencias y objetos culturales pues se trata de una fuerza que actúa con desenvoltura tanto sobre su herencia particular, según las situaciones propias de su desarrollo, como sobre las aportaciones provenientes de fuera. (Rama, 2008, p. 41)

Embora a teoria de Rama tenha sido lida sempre a partir da crítica sociológica de Antonio Candido, ela se aproxima em alguma medida dos pressupostos de Haroldo de Campos justamente por não acreditar ingenuamente na ideia de uma literatura mundial e cosmopolita. Isto é, o cosmopolitismo e a busca por uma literatura mundial, não local, que parece surgir na superfície quando lemos as *Galáxias*, parecem apontar muito mais para uma *latinidade* e *americanidade* (com a cultura espanhola como parte da essência americana) que se apresenta através da narração do “eu lírico”, ou seria do *aedo*. Isso corrobora o que vimos argumentando de que a História entra inevitavelmente em jogo na composição do texto. Mas mais do que isso, Haroldo é um homem latino-americano e, como o homem barroco do século XVII, pertence a estrutura histórico-social do tempo em que vive, com a herança da qual não pode – e não quer – escapar.

Essa *latinidade* (não no que se refere ao mundo clássico) e *americanidade* das *Galáxias* não parece uma aproximação exagerada. O poema começou a ser composto em 1963, ano de publicação de *Rayuela* e na mesma década em que autores cubanos, como Lezama Lima, estavam publicando sua literatura de vanguarda. É o momento de culminação de “Nossa América”:

[...] 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, 2010, p. 120)

Hegel não cogitou o Novo Mundo, afirma Haroldo. As *Galáxias*, *Paradiso* e *Rayuela* e o *Grande Sertão* cogitaram. Se a *Weltliteratur* concebe a literatura como *Bildungspoese*, isto é, como poesia de formação, e seria uma ideia introdutória do que concebemos atualmente como Literatura Comparada e a dialética entre o nacional e o universal, ou como denominador comum entre o trânsito entre as nações. Essa abstração do absoluto que Goethe e Hegel produzem ignora a diferença que Haroldo e a poesia de

vanguarda almejam. A utopia da igualdade marxista ignora, para o poeta brasileiro, a singularidade da “Nossa América”, ou a “escritura e a diferença” que marca a literatura latino-americana de vanguarda. Cortázar é um caso paradigmático para Haroldo porque sintetiza o desejo latino-americano “da diferença” e sabe que a revolução não é feita apenas nos meios de produção, mas que a própria estrutura do texto literário também pode – e deve – ser abalada: “Em *Rayuela*, Cortázar radicaliza seus processos e se lança de corpo inteiro à aventura do romance como invenção da própria estrutura do fabular, que caracteriza a mais consequente novelística de nosso tempo.” (Campos, 2010, p. 122).

Haroldo recorda que o próprio poeta argentino Saúl Yurkievich explicitara em *A través de la trama* que os poetas hispano-americanos sentiam a necessidade de reestabelecer os vínculos com os textos mais “latino-americanos” de autores como César Vallejo, Pablo Neruda, Vicente Huidobro e Oliverio Girondo:

Queríamos devolver a poesia a plenipotência de sua capacidade de manifestação; queríamos tirá-la do ensinamento psicológico e da estreiteza sociológica, para recolocá-la na atualidade candente, convulsionada e acelerada na América Latina pela explosão de uma série de movimentos libertadores”. (Campos, 2010, p. 141)

Haroldo percebe que se a literatura latino-americana focar em uma representação do “atraso” se tornaria panfletária e desinteressante, não revelando a verdadeira face vanguardista e barroquista que a caracteriza.

Em poucas palavras

Ao longo deste artigo apresentamos um Haroldo de Campos que se aproxima daquilo que o autor denomina “Domínio hispano-americano e espanhol” em seu *O segundo arco-íris branco*, e propõe uma relação entre o Brasil e o mundo ibérico de forma que atualize a historiografia literária brasileira ainda muito atrelada à *Formação* de Antonio Candido e ao paradigma europeu. Haroldo, como um possível intérprete do Brasil, atualiza a concepção de literatura, ideologia e história a partir de sua ideia de *transcrição*, que se aproxima, em alguma medida, como mostramos, da própria ideia de *transculturación*, de Ángel Rama.

Nos estudos teóricos da tradução, é senso comum no Brasil afirmar que Haroldo quebra a hierarquia entre a informação semântica (o significado) e a própria constituição do signo. No entanto, se concebemos o poeta concreto como um intérprete do Brasil do Século XX, verificamos que essa extrapolação do significado semântico do signo linguístico, e um privilégio da forma, inserem o Brasil e uma tradição constelar ao lado de outros países latino-americanos.

Na história da América Latina, a mestiçagem é inevitável, e o barroquismo surgiu como forma de reação, mas ao mesmo tempo de transformação. No entanto, esse barroquismo não pode ser pensado isoladamente, pois há um *éthos* comum no solo latino-americano, que nunca viveu uma situação de infância, já nasceu formado, fruto de uma herança indígena e ibérica, que formam esse labirinto da solidão do qual não podemos escapar, mas que Haroldo vislumbrou uma positividade possível e um caminho teórico para poder interpretá-lo.

Referências

- Campos, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- Campos, Haroldo. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminurias, 2010.
- Campos, Haroldo. *O sequestro do barroco*. São Paulo: Iluminurias, 2015.
- Campos, Haroldo. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- Chomsky, Noam. *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge: MIT Press, 1965.
- Derrida, Jacques, *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 2008.
- Meschonnic, Henri. *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- Moretti, Franco. Conjectures on World Literature. *New Left Review*, n. 1, Janeiro/ fevereiro, 2000.
- Nácher, Max Hidalgo. Modelos y problemas en el estudio de la circulación de la teoría literaria: Pierre Bourdieu, Pascale Casanova y el Secuestro del Barroco. *Alea*, Rio de janeiro, 22, 3, 17-42, 2020.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- Paz, Octavio. *Los signos en rotación*. Madri: Fórcola ediciones, 2011.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2. ed. Buenos Aires: El Andariego, 2008.
- Santiago, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In *Uma literatura nos trópicos*. Recife: CEPE, 2019.
- Scudeller, Gustavo. *O épico em Invenção do mar, de Gerardo Mello Mourão, e Galáxias, de Haroldo de Campos*. 382 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- Seligmann-Silva, Márcio. *Passagem para o outro como tarefa: tradução, testemunho e pós-colonialidade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2022.
- Schlegel, Friedrich. Sobre a incompreensibilidade. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 13, n. 2, p. 328–340, jul. 2011.