



**Jorgelina Rivera**

***MNEMOSYNE E PÓS-UTOPIA NO FLUXO DO RIO LETE:  
A TRANSCRIÇÃO DE BLANCO***

Araraquara – São Paulo

2021

JORGELINA RIVERA

***MNEMOSYNE E PÓS-UTOPIA NO FLUXO DO RIO LETE:  
A TRANSCRIÇÃO DE BLANCO***

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* Araraquara (FCLAr/Unesp), como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e críticas da poesia

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup> Dra. Diana Junkes Bueno Martha

**Financiamento:** O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Araraquara – São Paulo

2021

O presente trabalho foi realizado com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), por meio do *Programa de Estudantes-Convênio de Pós-Graduação* (PEC-PG) – Brasil.

Processo nº 88881.131000/2016-01

This research was financed by the *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* (Capes), on the *Programa de Estudantes-Convênio de Pós-Graduação* (PEC-PG) – Brazil.

Code process 88881.131000/2016-01

FICHA CATALOGRÁFICA

|       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|-------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| R621m | Rivera, Jorgelina<br>Mnemosyne e Pós-utopia no fluxo do rio Lete: a transcrição de Blanco / Jorgelina Rivera. -- Araraquara, 2021<br>298 p. : il., fotos<br><br>Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara<br><br>1. Memória. 2. Pós-utopia. 3. Haroldo de Campos. 4. Octavio Paz.<br>5. Transblanco. I. Título. |
|-------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

JORGELINA RIVERA

***MNEMOSYNE E PÓS-UTOPIA NO FLUXO DO RIO LETE:  
A TRANSCRIÇÃO DE BLANCO***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (FCLAr/Unesp Araraquara), como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários

**Linha de pesquisa:** Teorias e Críticas da Poesia

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Dra. Diana Junkes Bueno Martha

Com **Bolsa CAPES** – Programa de Estudantes-Convênio de Pós-Graduação (PEC-PG)

**Data da defesa:**

04/06/2021

**Local:**

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp)  
Faculdade de Ciências e Letras (FCLAr)  
Campus de Araraquara

**COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof<sup>a</sup> Dra. Diana Junkes Bueno Martha**

Presidente e Orientadora | Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

---

**Prof<sup>a</sup> Dra. Débora Morato Pinto**

Membra Titular | Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

---

**Prof<sup>a</sup> Dra. Raquel Bernardes Campos**

Membro Titular | Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) – Assis

---

**Prof. Dr. Júlio Cesar Mendonça**

Membro Titular | Centro de Referência Haroldo de Campos – Casa das Rosas

---

**Prof<sup>a</sup> Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan**

Membra Titular | Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) – Araraquara

*PARA MI PAPÁ:*  
*Todavía, a veces, en silencio,*  
*te escucho silbar canciones*  
***e fico feliz que umas das últimas foi do***  
***Almir Sater.***

*Muchas gracias por todo*  
*lo que hiciste por mí.*

*(IN MEMORIAM)*

## AGRADECIMENTOS

A DEUS.

A MINHA FAMÍLIA: minha mãe, meus pais do coração, meu esposo e meu filhinho, alicerces da minha vida.

À minha orientadora, DIANA JUNKES BUENO MARTHA, que além de orientadora é uma grande amiga cujo dom é o de utilizar as palavras para inspirar os próximos. Agradeço imensamente por esses anos de aprendizado, tanto no conhecimento como no carinho, do início ao fim, nesse percurso constelar.

Aos professores RODOLFO MATA e ANTONIO ESTEVES, pela generosidade em suas palavras de indicação e pela confiança em mim depositada.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCLAr e convidados da UFSCar no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (BRUNNO VIEIRA, ANTÔNIO DONIZETI PIRES, FABIO WEINTRAUB, EZEQUIEL SAFERSTEIN E JOSÉ MUNIZ JR.); especialmente ao Prof. Dr. PAULO ANDRADE, quem me concedeu, junto à turma de estudantes diurnos e noturnos, a realização do estágio de docência no ensino superior em 2018. Agradeço pela sua paciência, pela boa disposição em avaliar as aulas ministradas e, especialmente, pelo aprendizado nesta etapa do Doutorado.

Aos integrantes da banca de qualificação e defesa DEBORA MORATO PINTO, ADALBERTO LUIS VICENTE, JULIO MENDONÇA, RAQUEL BERNARDES CAMPOS E MARIA DE LOURDES ORTIZ GANDINI BALDAN pelas valiosas contribuições e pelo momento de aprendizado compartilhado.

À minha querida amiga GABRIELA BRUSCHINI GRECCA, colega na FCLAr que compartilhou comigo esse árduo percurso de quatro anos. Agradeço pelas conversas construtivas, pelos cafezinhos e pelo auxílio/apoio em diversas ocasiões.

À minha estimadíssima amiga LAURA, voz da razão, objetiva na sua inabalável sensibilidade, companheira, sempre disposta a dar seu ponto de vista: você é luz.

Ao JÃO MEDEIROS, grande Medeiros, leitor sensível de poesia, poeta e gestor da minha vinda ao Brasil. Obrigada pelas primeiras aulas de português e, especialmente, por “Talentosos, ma non troppo”, onde *tudo* começou.

Ao FEDERICO CABAÑAS, professor querido da graduação na *Universidad Nacional del Comahue* e quem gentilmente me ajudou com a tradução em grego de um dos poemas de Haroldo.

À equipe técnica do setor de Pós-Graduação e aos funcionários da biblioteca, pela sua gentileza e pela boa vontade em todos os momentos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

*Aquele imenso perigo primordial de toda tradução: os portais de uma linguagem tão ampliada e tão completamente dominada ameaçam abater-se e emurar o tradutor no silêncio.*

(HAROLDO DE CAMPOS, *A arte no horizonte do provável*, 1969)

*Em matéria de literatura, é sempre bom colocar-se, de quando em quando, a diacronia em pânico. “O pulo tigrino no passado”, como o descreveu Walter Benjamin com faro dialético. Tratamento de cura preventiva contra o respeito reverencial dos historiadores de ofício. Que sempre virão outra vez arrumar nas prateleiras os autores e obras temporariamente deslocados dos nichos “gloriosos”, pois têm ouvidos à prova de abalos sísmicos, paciência cadaverosa e uma suspicácia vaticana diante do milagre.*

(HAROLDO DE CAMPOS, *A operação do texto*, 1976)

## RESUMO

Neste trabalho de pesquisa objetiva-se estudar a relação entre memória e criação de precursores na obra de Haroldo de Campos em sua etapa pós-utópica. Considerando a pós-utopia como uma poética da *agoridade*, fortemente marcada pela articulação da poética sincrônica com uma visão de história aberta no sentido benjaminiano de “leitura do passado como relampeja” (Tese IX), fica patente a importância da reconstrução crítica dos precursores como expediente que possibilita a revisão e a reinvenção do cânone, seja pela criação ou pela transcrição. Nesse sentido, caberia avaliar em que medida a *memória* como categoria de articulação entre pensamento, passado e presente, como rememoração e limiar, mostra-se crucial para a compreensão do processo criativo haroldiano em sua fase pós-utópica, acentuada a partir de 1981 com a publicação de *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. Um dos livros em que o expediente memorialístico mais se manifesta é *A educação dos cinco sentidos* (1985), que tem sido menos estudado se comparado proporcionalmente ao restante da obra – e por isso é que o elegemos como parte do *corpus* da pesquisa. Finalmente, o ponto zênite da tese encontra-se na análise de uma obra traduzida na sua etapa pós-utópica, que é *Transblanco* (1986). Logo após a construção teórica sobre a importância da memória e a tradução para Haroldo de Campos estabelecemos uma comparação entre a tradução de Haroldo e o original, *Blanco* (1967), de Octavio Paz. Além de cotejar ambos os textos, conferimos semelhanças na teoria da tradução de ambos os autores e, como fecho, a comparação entre a pós-utopia haroldiana – que abriu o trabalho com a pós-vanguarda do escritor mexicano. A originalidade da pesquisa reside em investigar o papel da memória e sua articulação com a poética sincrônica e com a visão de história mobilizada por Haroldo de Campos; tal originalidade estende-se, ainda, na medida em que essa investigação privilegiará as relações do poeta com o pensamento de Walter Benjamin sobre a história, e não apenas em relação à “Tarefa do Tradutor”, como normalmente a fortuna crítica postula. Além disso, a inclusão das considerações de Henri Bergson sobre a memória e a leitura que dele é feita por Benjamin configuram-se como uma abordagem ainda inédita para a obra de Haroldo de Campos. Destarte, é um estudo da obra haroldiana, de fôlego, que se propõe com a presente pesquisa.

**Palavras-chave:** Memória. Pós-utopia. Haroldo de Campos. Octavio Paz. *Transblanco*.



## RESUMEN

En este trabajo de investigación se objetiva estudiar la relación entre memoria y creación de precursores en la obra de Haroldo de Campos, en su etapa pos-utópica. Considerando la post-utopía como una poética de la *ahoridad*, fuertemente marcada por la articulación de la poética sincrónica y de una visión de historia abierta, en el sentido benjaminiano de “lectura del pasado como relampaguea” (Tesis IX), se torna evidente la importancia de la reconstrucción crítica de los precursores como expediente que posibilita la revisión y la reinención del canon, sea por la creación o por la transcripción. En este sentido, cabría evaluar en qué medida la memoria como categoría de articulación entre pensamiento, pasado y presente, como rememoración y umbral, se muestra crucial para la comprensión del proceso creativo haroldiano en su fase post-utópica, acentuada a partir de 1981 con la publicación de *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. Uno de los libros en que el expediente memorialístico se manifiesta de forma más acentuada es en *A educação dos cinco sentidos* (1985), que ha sido menos estudiado si se compara proporcionalmente al restante de la obra y por eso es que lo elegimos como parte del *corpus*. Finalmente, el punto cenit de la tesis se encuentra en el análisis de una obra traducida en su etapa post-utópica, que es *Transblanco* (1986). Después de la construcción teórica sobre la importancia de la memoria y la traducción para Haroldo de Campos se establece una comparación entre la traducción de Haroldo y el original, *Blanco* (1967), de Octavio Paz. Además de cotejar ambos textos comprobamos la existencia de semejanzas en la teoría de la traducción de ambos autores y, como cierre, la comparación entre la post-utopía haroldiana, que abrió el trabajo, con la post-vanguardia del escritor mexicano. La originalidad de la investigación reside en investigar el papel de la memoria y su articulación con la poética sincrónica y con la visión de historia movilizadora por Haroldo de Campos; dicha originalidad se extiende, además, en la medida en que esta investigación privilegiará las relaciones del poeta con el pensamiento de Walter Benjamin sobre la historia, y no solamente en relación a la “Tarea del Traductor” como normalmente la crítica postula. Asimismo, la inclusión de las consideraciones de Henri Bergson sobre la memoria y la lectura que es hecha sobre él por Benjamin configuran un enfoque aún inédito para la obra de Haroldo de Campos.

**Palabras-clave:** Memoria. Post-utopía. Haroldo de Campos. Octavio Paz. *Transblanco*.

## ABSTRACT

This research aims to study the relation between memory and the creation of precursors in the post-utopia stage of Haroldo de Campos's work. Considering post-utopia as a poetic of nowness, strongly marked by the articulation of a synchronic poetics and an open view of history, from Benjamin's perspective of history as "reading the past as flashing" (Thesis IX), the relevance of a critical reconstruction of precursors is made clear, as an activity that allows for the revision and reinvention of the canon, is made clear, whether done through creation or transcreation. Therefore, one should evaluate up to what point memory, as a category of the articulation of past and present thought, as a remembrance and threshold, is crucial to understand Campos's creative process in its post-utopia stage, more pronounced from 1981 on with the publication of *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. One of the books in which a memorialist attempt can be seen the most clearly is *A educação dos cinco sentidos* (1985), which is seldom studied, when compared to the rest of the poet's work, which led us to include it as a part of our corpus. Finally, the zenith of this thesis is in the analysis of a work Campos translated in his post-utopia stage, *Transblanco* (1986). After the theoretical construction about the importance of memory and translation for Haroldo de Campos, we compared Campos's translation and the original, *Blanco* (1967), by Octavio Paz. The texts were compared and similarities between the theory of both authors about translations were found, discussion which concluded with a comparison between Campos's post-utopia, which was discussed in the opening of this work, and Octavio Paz's postvanguardism. The originality of this research is associated with the investigation of memory and its articulation with synchronous poetics and the perspective about history mobilized by Haroldo de Campos. This originality is even more pronounced as this investigation privileges the relations of the poet with Walter Benjamin's thoughts on history, and not only as they relate to "The Task of the Translator", as critics usually postulate. Furthermore, Henri Bergson's considerations about memory, and their reading by Benjamin, had never been used as an approach to the work of Haroldo de Campos. Consequently, an in-depth study of Campos's work is what this research proposes.

**Keywords:** Memory. Post-utopia. Haroldo de Campos. Octavio Paz. *Transblanco*.

# Sumário

|                                                                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO .....                                                                                                         | 14  |
| CAPÍTULO 1.....                                                                                                          | 21  |
| A MEMÓRIA EM HAROLDO DE CAMPOS. <i>MNEMOSYNE</i> , A MEMÓRIA DE BERGSON E A REMEMORAÇÃO BENJAMINIANA .....               | 21  |
| 1.1 Memória/ <i>mnemosyne</i> .....                                                                                      | 21  |
| 1.2 Matéria/Memória de Henri Bergson .....                                                                               | 24  |
| 1.3 Memória/História: crítica de Beatriz Sarlo e a articulação entre Walter Benjamin e Henri Bergson.....                | 40  |
| CAPÍTULO 2.....                                                                                                          | 52  |
| A MEMÓRIA EM ALGUNS DOS POEMAS DE <i>A EDUCAÇÃO DOS CINCO SENTIDOS</i> .....                                             | 52  |
| 2.1 Análise de “A educação dos cinco sentidos” .....                                                                     | 52  |
| 2.2 Outros poemas relacionados à Memória/História.....                                                                   | 60  |
| 2.3 Considerações sobre a memória a partir de J. M. Gagnebin. Entrecruzamentos com Walter Benjamin e Henri Bergson ..... | 77  |
| CAPÍTULO 3.....                                                                                                          | 86  |
| A OPERAÇÃO TRADUTÓRIA EM HAROLDO DE CAMPOS: TRANSCRIÇÕES .....                                                           | 86  |
| 3.1 A memória/tradução haroldiana. A presença de Walter Benjamin .....                                                   | 86  |
| 3.2 Conceitos fundamentais na tradução haroldiana: transcrição, plagiotropia, transparadização, transluciferação .....   | 106 |
| 3.3 Transluminuras: poemas transcriativos .....                                                                          | 119 |
| 3.4 Sobre a teoria da tradução haroldiana. Abertura à <i>Transblanco</i> .....                                           | 139 |
| CAPÍTULO 4.....                                                                                                          | 144 |
| A TRADUÇÃO EM CAMPOS E PAZ. CONTRAPONTO ENTRE <i>BLANCO</i> E <i>TRANSBLANCO</i> .....                                   | 144 |
| 4.1 Preliminares.....                                                                                                    | 144 |
| 4.2 Octavio Paz e a poética sincrônica.....                                                                              | 145 |
| 4.3 Memória/Transcrição/Limiar .....                                                                                     | 150 |
| 4.4 Contato entre ambos os poetas.....                                                                                   | 166 |
| 4.5 <i>Blanco/Transblanco</i> .....                                                                                      | 179 |
| 4.6 O diálogo latino-americano entre <i>Blanco</i> e <i>Transblanco</i> .....                                            | 225 |
| CAPÍTULO 5.....                                                                                                          | 231 |
| A PÓS-UTOPIA EM DIÁLOGO COM OCTAVIO PAZ.....                                                                             | 231 |
| 5.1 Pós-utopia em Haroldo de Campos .....                                                                                | 231 |
| 5.2 Pós-utopia e pós-vanguarda .....                                                                                     | 238 |
| 5.4 Pós-utopia, memória, transcrição e Octavio Paz.....                                                                  | 265 |
| 5.5 Uma divergência entre pós-utopia e pós-vanguarda.....                                                                | 272 |
| CONCLUSÃO .....                                                                                                          | 274 |

## INTRODUÇÃO

---

O conto borgeano “*Funes, el memorioso*”<sup>1</sup> retoma um dos assuntos fundamentais para a presente tese: a importância da memória junto ao esquecimento. A personagem central possuía uma qualidade fora do comum. Lembrava cada um dos detalhes das pessoas, dos objetos, das paisagens que o cercavam. Assim, suas recordações se tornavam quase-infinitas, e ela era vítima desta condição pois não conseguia dormir – a insônia se apoderava dela, impedindo-a de filtrar recordações inúteis.

A poética haroldiana, pelo contrário, possui uma função seletiva das recordações, da tradição literária: trata-se de uma literatura sincrônica, possuidora de vastas lembranças, mas recortadas. Uma poética seletiva. Poderíamos asseverar que se trata de uma poética *anti-Funes*. Nesta empreitada, nos dedicamos à poética haroldiana na sua fase pós-utópica, especialmente através da comparação entre *Blanco*, de Octavio Paz (1986; 1994 [1967]), e a tradução haroldiana *Transblanco* (1986; 1994). Adicionalmente, foram utilizados alguns poemas de *A educação dos cinco sentidos* (2013 [1985]), pelo viés da importância da memória (e do esquecimento), da pós-utopia e da tradução no seu projeto poético.

Considerando o posicionamento de Gonzalo Aguilar em *Orígenes de Haroldo de Campos* (AGUILAR, 2000), acreditamos que o momento de criação poética não possa começar do zero e, portanto, ele não é uma situação de início, já que nossas palavras já pertenceram a outras décadas, séculos e milênios atrás (RIVERA, 2015, p. 68). O “eu” não existe na escritura, e sim um “nós”, infinito, que se reproduz incessantemente na figura de cada um dos escritores em todas as épocas.

De este modo, el lector es libre de entrar en el texto desde cualquier dirección, no existe una ruta correcta. La muerte del autor es algo casi inherente al estructuralismo, ya que considera los enunciados individuales (*hablas*) en tanto productos de sistemas impersonales (*lenguas*). Lo novedoso en Barthes es la idea de que los lectores son libres de abrir y cerrar el proceso de significación del texto sin tener en cuenta el significado, como lo son de disfrutar de él, de seguir a voluntad el recorrido del significante a medida que se desprende y escapa del abrazo del significado. Los lectores son sedes del imperio del lenguaje, pero tienen la libertad de conectar el texto con sistemas de sentido y no hacer caso de la «intención» del autor (SELDEN, 1989, p. 93).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Uma versão do conto traduzida para o português por Marco Antonio Franciotti está publicada na obra *Jorge Luis Borges: Prosa Completa* (Barcelona: Bruguera, 1979, vol. 1. p. 477-484), e se encontra disponível no seguinte endereço: <http://www.gradadm.ifsc.usp.br/dados/20141/SLC0630-1/Funes,%20o%20Memorioso.pdf>.

<sup>2</sup> Tradução livre: “Deste modo, o leitor é livre para entrar no texto de qualquer direção, não existe uma rota correta. A morte do autor é algo quase inerente ao estruturalismo, já que considera os enunciados individuais (falas) em tantos produtos de sistemas impessoais (línguas). O novo em Barthes é a ideia de que os leitores são

Assim, tal como argumentamos na dissertação de Mestrado intitulada *Duas poéticas da leitura: tradição e invenção de precursores nos projetos literários de Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos* (RIVERA, 2015), chegamos à conclusão de que a literatura pode definir-se como um recorte ou uma seleção de cada um dos escritores no seu ponto aléptico – o que, na esteira de Borges, atribuímos, aqui, ao projeto literário individual, composto de coletividades seletas; nesse sentido, a poética sincrônica haroldiana interconecta também os diferentes tempos em um só:

O jogo entre tradição e novidade, em Haroldo, pode, portanto, ser entendido como um duplo processo de constituição, exatamente nos moldes da Musa épica, filha da memória (tradição) e do poder criativo (invenção), daí se acentuar a relação *musical* de Haroldo com a dicotomia antigo/novo; daí a necessidade da busca incessante de *um grito que um galo antes*, por parte do poeta (TONETO, 2012, p. 180).

A memória (ponto essencial para Haroldo de Campos) filia-se à viagem sincrônica pelo tempo (que não é linear, mas múltiplo e composto de vai-véns) e recolhe a matéria-linguagem dos seus poemas para compor um painel de uma consciência que percebe a experiência da humanidade como possibilidade de múltiplas transcrições, ou seja, o *novo* e a *invenção* surgem a partir dos escolhos do naufrágio, como afirma Haroldo em *Depoimentos de Oficina* (2002).

A pós-utopia haroldiana se estabelece/se origina a partir do *princípio-realidade*, deixando de lado o *princípio-esperança* que regia as vanguardas. Esse primeiro princípio se caracteriza por possuir um matiz crítico a respeito dos projetos ou das concepções do futuro que produzem um discurso unificador e utópico. Assim, o poeta paulista se apropria dos diversos passados, deixando de lado o tempo futuro e centrando-se no presente – o contemporâneo, que dialoga com as vozes do passado. A pós-utopia, aliás, se relaciona com essa liberdade, em que a memória é recuperada e propõe-se como uma literatura aberta, na qual existem diferentes conexões por meio de autores, poemas, filósofos e figuras das diferentes artes. A história se abre às ruínas da vanguarda, da história, para ser pensada em termos presentes. Há, então, uma troca do *princípio-esperança* pelo *princípio realidade*. Haroldo fala em *princípio-realidade*, que o situa no agora, no tempo presente, que ressignifica o passado a partir de um diálogo/intercâmbio. Por isso, para além dos seus trabalhos poéticos, Haroldo escolhe trabalhar com a tradução, pois ela permite recuperar textos do passado e outorga-lhes uma nova luz mediante as novas leituras que serão feitas.

---

livres para abrir e fechar o processo de significação do texto sem ter em conta o significado, como desfrutar dele, de seguir à vontade o percurso do significante à medida que se desprende e escapa do abraço do significado. Os leitores são sedes: do império da linguagem, mas têm a liberdade de conectar o texto com sistemas de sentido e de não prestar atenção à «intenção» do autor” (SELDEN, 1989, p. 93).

A tradução desbabeliza o mundo, permite que uma língua se torne outra, interconectando as diferentes literaturas, além das línguas, no espaço e no tempo. Nesta questão, ampliando a leitura histórica do *Angelus Novus*, título latino da obra de Paul Klee e que Walter Benjamin menciona na obra *Sobre o conceito de História* (1940), pode-se dizer que também a tradução é uma operação de entrelugar (*agoridade*) entre o passado e o futuro. Segundo a interpretação do filósofo, o anjo possui o seu rosto dirigido para o passado, descrito como uma ruína em que os diferentes acontecimentos conformam uma catástrofe. O seu desejo é de juntar os fragmentos da história e, a partir deles, construir novos relatos. Segundo o ponto de vista benjaminiano, a tempestade do progresso o impele para o futuro, mesmo que este se encontre de costas para o anjo. A tradução, desde o nosso ponto de vista, em direta relação com esta imagem, pode definir-se como um *agora* em que o passado é recuperado; assim, o anjo, por meio da operação tradutora, pode juntar aqueles fragmentos perdidos, reviver os mortos e seguir rumo à tempestade do futuro.

Consideramos a tradução uma operação que forma parte de memória. Ela exerce, então, um grande peso na leitura da tradição. A tradução, por recuperar uma obra, não só pertence ao passado, ao tempo do autor; situa-se no presente, no tempo do tradutor e poderia considerar-se uma expansão deste – o futuro fica num lugar inacessível, pois ela é crítica deste, por isso é pós-utópica.<sup>3</sup> Assim, esse modo de escrever possui uma função crítica e renovadora da tradição, conforme apontam largamente os seus estudiosos. Nesse espectro, desde a poesia concreta, um dos eixos centrais da escritura haroldiana está calcado na memória, ao contrário do que muitos poderiam pressupor:

Tenho dito, em mais de uma oportunidade, que a ‘poesia concreta’ dos anos 50 e 60 [...] ensinou-me a ver o concreto na poesia; a transcender o ‘ismo’ particularizante, para encarar a poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção sígnica, atualizando de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens). Safo e Bashô, Dante e Camões, Sá de Miranda e Fernando Pessoa, Hölderlin e Celan, Góngora e Mallarmé são, para mim, nessa acepção fundamental, poetas concretos (o “ismo” aqui não faz sentido). Por isso, a poesia “pós-utópica” do presente (que não necessita mais, para definir-se, de recorrer a uma “oposição dominante”, seja a um dado passado, seja a si mesma, conforme o requeria o esquema característico do conceito de modernidade em seu processo histórico-evolutivo de auto-afirmação) tem, como poesia da agoridade, um dispositivo crítico indispensável na operação tradutória. O tradutor, como diz Novalis, “é o poeta do poeta”, o poeta da poesia. A tradução – vista como prática de leitura reflexiva da tradição – permite recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico (CAMPOS, 1997a, p. 269).

---

<sup>3</sup> Retomamos a questão da tradução em Haroldo de Campos no capítulo terceiro.

Assim sendo, o escritor paulista retoma, por meio da leitura, os escritos que conformam o *paideuma*<sup>4</sup> de seu projeto literário dotando-os de uma nova significação para criar os seus próprios textos e para traduzir. Ele recorta as memórias – por isso o consideramos anti-Funes. Na operação tradutória, Campos relê textos que considera *fundamentais* para recuperá-los e estabelecer o diálogo com a literatura brasileira. Trata-se de uma operação em que a memória é uma peça fundamental dado que, para recuperar os textos do passado, é necessário um trabalho de leitura e de recorte (RIVERA, 2015). O tradutor tem a tarefa de transportar, em outro idioma, o passado, para fazê-lo dialogar com o presente e, segundo Campos, o trabalho só será completado quando a tradução permitir recuperar não só o conteúdo, senão também uma aproximação da forma. Por isso um tradutor seria considerado um *poeta do poeta* (Novalis) (CAMPOS, 1997a, p. 269); é necessário, para o poeta paulista, reconstruir o texto ou poema de uma outra forma, considerando o original, mas criando uma nova versão, que se adapte à nova língua.

Navegar é sempre preciso – Borges já sabia disso algumas décadas antes quando, por exemplo, invocava o lendário Ulisses no seu ensaio “*El último viaje de Ulises*” (2011 [1982]), em um escrito no qual a intertextualidade tem um papel central. O escritor argentino, além de rememorar a personagem de Homero, efetua um recorte (ou esquecimento) ao retomar uma pequena imagem da vasta obra do escritor grego. A partir da leitura de Borges e Haroldo, podemos defender que essa operação de recorte também é feita por Haroldo de Campos quando ele escolhe traduzir certos fragmentos de obras e não por inteiro, a exceção de *Ilíada*. Portanto, podemos afirmar que tanto as lembranças como o esquecimento – peças que se articulam na memória – são fundamentais para poder sobreviver e essenciais para a permanência e transformação da história da literatura.

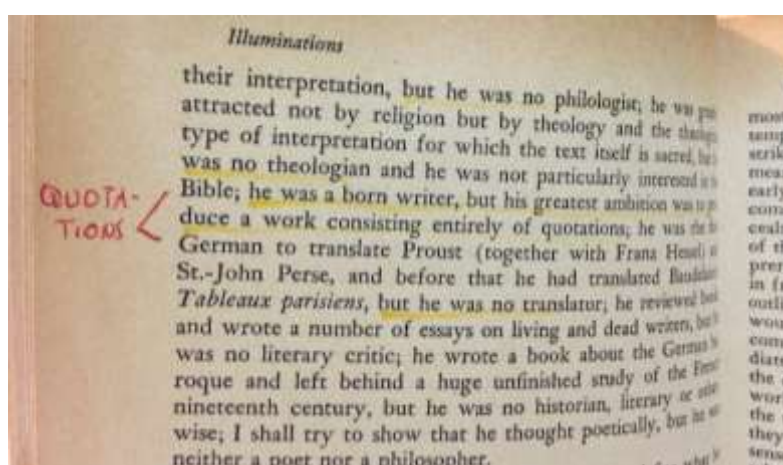
A relação de Haroldo de Campos com a tradição consiste numa procura de formas e do discurso poético para resgatar aquilo que vale a pena ser relido sob a influência de uma nova época das artes, da cultura, da história. Um exemplo significativo para essa asseveração encontra-se já numa das suas primeiras obras, *O auto do possesso* (1950), em que se conjuga uma importante quantidade de metáforas barrocas em poemas que claramente remetem ao passado da literatura ocidental (RIVERA, 2015).

Retomando o anteriormente dito, a leitura que Haroldo de Campos faz do passado, da memória, não se ancora na melancolia e se constitui, então, como historicamente ativa (MARTHA, 2017, p. 158). O movimento de rememoração e os métodos de arquitetura dos poemas e traduções haroldianas se caracterizam pelo espírito ativo, pela invenção. Em virtude da

---

<sup>4</sup> Conceito utilizado por Haroldo de Campos a partir de seu precursor, Ezra Pound, na obra *ABC of Reading* (1934).

preocupação de recuperar parte do passado que considera essencial, estimula a revisão da historiografia literária brasileira, o que em si é um gesto da memória. A ação se situa no presente – neste ponto é que a leitura da obra benjaminiana adquire uma grande significância. O pensamento benjaminiano está amalgamado às ideias criativas de Haroldo de Campos junto com outras influências, como a antropofagia oswaldiana e o *make it new* poundiano. E a criação de uma obra poética por meio das colocações de Benjamin interessou a Campos. Podemos comprovar e apreciar este fato nas anotações de leitura feita em *Illuminations*, no prefácio de Hanna Arendt à obra de Walter Benjamin.



**Figura 1** Marcações de Haroldo de Campos  
Fonte: Acervo Haroldo de Campos – Casa das Rosas

É interessante destacar que a leitura da memória feita por Haroldo de Campos sempre está impregnada pela política, mas engendrada/transposta à poesia, à tradução. A atualização do passado sempre será crítica; esta ideia de criação corresponde grandemente aos conceitos de Walter Benjamin. Isto pode ser ilustrado a partir de um fragmento do poema “Ode (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács” de *A educação dos cinco sentidos*.<sup>5</sup>

walter benjamin  
que esperava o messias  
saindo por um minúsculo  
arco da história no  
próximo minuto  
certamente te conheceu  
anunciada por seu angelus novus  
milimetricamente inscrita num grão de trigo  
no museu de cluny

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 27).

<sup>5</sup> O poema é analisado no capítulo primeiro desta tese.



Na citação, em uns poucos versos, Haroldo de Campos resume a teoria benjaminiana sobre o conceito de História, que ele prolonga no seu projeto poético: o “minúsculo arco da história” representaria o limiar dialógico entre passado/presente, o *Jetztzeit*. Esse instante de rememoração benjaminiano coincide com a recuperação haroldiana de textos/autores na história da literatura. Os fragmentos do passado, a colocação que pertence à memória do cânone ganha um novo sentido, é revivida por meio da leitura da tradição e da literatura sincrônica.

Consequentemente, no PRIMEIRO CAPÍTULO, desenvolvemos algumas teorias e aproximações relacionadas à memória. Para a concretização do capítulo utilizamos a palavra-chave *memória*, que é o conceito-guia para estruturar a investigação – um prolongamento e aprofundamento da dissertação defendida em 2015, citada anteriormente, voltada para a realização de um estudo crítico dos poetas Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos em relação ao seu processo de criação poética – e que se desenvolve a partir da criação de precursores, estabelecida por meio do que, naquele trabalho, denominou-se “uma poética da leitura” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1980). A preocupação em investigar, neste doutoramento, a obra de Haroldo de Campos pelo viés da memória advém da constatação de que os conceitos estudados no trabalho de pesquisa anterior (tais como “poesia sincrônica”, “*paideuma*”, “tradição” e “precursores”) estruturam-se a partir de uma poética da leitura engendrada pela memória, ou ainda pela rememoração, tomada aqui em sentido benjaminiano. Os autores-chave para esta discussão teórica foram Henri Bergson em *Matéria e Memória* (1999 [1896]), Beatriz Sarlo em *Tempo Passado: Cultura da memória e guinada subjetiva* (2005) e Walter Benjamin, principalmente a partir das suas teses em *Sobre o conceito de História* (1940).

No SEGUNDO CAPÍTULO utilizamos o aporte teórico do primeiro para analisar alguns dos poemas de *A educação dos cinco sentidos* que remetem à rememoração de escritores/precursores de Haroldo de Campos. Damos ênfase ao principal poema da obra, “A educação dos cinco sentidos”, e o poema-manifesto “Ode (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács”, além de outros que aludem a Johann Wolfgang von Goethe, poetas provençais etc. Nesse capítulo fechamos a questão da memória e estabelecemos um enlace com a tradução via a obra de Jeanne Marie Gagnebin, *Limiar, aura e rememoração* (2014).

No TERCEIRO CAPÍTULO desenvolvemos, em primeiro lugar, a teoria de tradução haroldiana a partir da sua influência por Walter Benjamin e, a continuação, executamos um percorrido ao longo dos diferentes ensaios sobre tradução de Haroldo de Campos em ordem temporal, especialmente a partir do livro *Transcrições*, organizado por Marcelo Tápia (2015). Na última seção do capítulo são definidos os diferentes termos que o poeta paulista adotou para

falar das suas traduções: transcriação, plagiotropia, transluminura, transluciferação e transparadização. Finalmente nos encaminhamos, de forma sucinta, para a última seção do capítulo, na explicitação da relação entre Campos e Paz a partir da transcriação haroldiana *Transblanco*. Dita afinidade será desenvolvida ao longo do capítulo seguinte.

No QUARTO CAPÍTULO apresentamos o escritor Octavio Paz a partir do ensaio haroldiano “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (1997), pois Campos o utiliza como figura representativa da poética sincrônica, modo de estruturação que o poeta paulista escolhe para estruturar o seu projeto poético. Posteriormente, retomamos conceitos da memória e da teoria da transcriação, desenvolvidos nos capítulos anteriores, para poder executar uma comparação entre o procedimento de tradução de Haroldo e o de Paz. Em último lugar, com o suporte da correspondência entre ambos os escritores, e depois de todas as considerações feitas no decorrer do capítulo, executamos a comparação entre *Blanco* e *Transblanco* pelo viés da transcriação haroldiana e da importância da linguagem como sexto sentido no poeta paulista. Adicionalmente, em menor medida, utilizamos como apoio a teoria sobre a memória desenvolvida e, finalmente, destacamos alguns pontos de contato com o poema-manifesto pós-utópico de Haroldo, “A educação dos cinco sentidos”, e que são colocados em alguns trechos da análise. Essa conexão foi utilizada como enlace para o próximo capítulo, em que descrevemos a teoria pós-utópica haroldiana em relação à pós-vanguarda de Octavio Paz, presente em *Los hijos del limo* (1974).

Finalmente, no QUINTO CAPÍTULO abordamos a pós-utopia haroldiana e a pós-vanguarda de Octavio de Paz, fases criativas na literatura destes poetas que aproximam o Brasil com o resto da América Latina. Para trabalhar a pós-utopia utilizamos, como material crítico, sobretudo a obra *Que pós-utopia é esta?*, organizada por Julio Mendonça e editada na Casa das Rosas (2018); adicionalmente, utilizamos artigos de Marcos Siscar sobre pós-utopia. Para a pós-vanguarda, o livro *Los hijos del limo* (1974), de Octavio Paz, que foi publicado alguns anos após da criação de *Blanco*. Neste capítulo final também analisamos alguns poemas que consideramos pós-utópicos pertencentes à obra *A educação dos cinco sentidos*, livro que foi trabalhado ao longo desta tese por formar parte da etapa pós-utópica do poeta paulista. Por último, relacionamos a memória, a transcriação e a pós-utopia, pilares que articulam este trabalho através de Haroldo de Campos e Octavio Paz.

## CAPÍTULO 1

---

### A MEMÓRIA EM HAROLDO DE CAMPOS. *MNEMOSYNE*, A MEMÓRIA DE BERGSON E A REMEMORAÇÃO BENJAMINIANA

*La memoria es individual. Nosotros estamos hechos, en buena parte, de nuestra memoria. Esta memoria está hecha, en buena parte, de olvido* (JORGE LUIS BORGES, 1979).

#### 1.1 Memória/*mnemosyne*

Acreditamos que seja interessante comentar brevemente a memória na antiguidade, já que o título de nosso trabalho remete a uma deidade e a um rio mitológico que faz referência ao processo de lembrança/esquecimento presente na poética haroldiana. Na mitologia grega, *Mnemosyne* ou *Mnemosina* (Μνημοσύνη *Mnēmosýnē*, de μνήμη *mnēmē*, ‘memória’), era confundida com *Mneme*, a personificação da memória. Ela era uma Titânide, filha de Gea e Urano e a mãe das musas junto com Zeus. Paralelamente, na *Teogonia* de Hesíodo se relatava que tanto os reis como os poetas recebiam a faculdade de conseguir falar com autoridade por possuir *Mnemosyne* e a sua relação especial com as Musas. Além disso, também existe a história de que *Mnemosyne* se uniu a Zeus em nove noites consecutivas e, a partir disso, nasceram as nove Musas. Em plena relação, *Mnemosyne* também é um nome de um rio do Hades, oposto ao Lete: se na antiga Grécia os mortos bebiam das águas do primeiro e alcançavam a onisciência, se optassem pelo segundo a memória esvaziava-se para que pudessem regressar à outra vida sem as recordações da existência anterior. Aos iniciados lhes era ensinado que, se tivessem de escolher de que fonte beber após a morte, esta deveria ser do rio *Mnemosyne* em vez do rio Lete:

ao beber da primeira, ele esquecia de tudo de sua vida humana e, semelhante a um morto, entrava no domínio da Noite Pela água da segunda, ele devia guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo. A sua volta, ele não se limitava mais ao conhecimento presente; o contato com o além lhe havia trazido a revelação do passado e do futuro (VERNANT, 1973, p. 78-79).

Ambos os rios são lembrados porque aparecem em versos gravados em placas de ouro do século IV a.C. no Sul da Península Itálica e pelo vasto universo grego através do tempo. Na Idade Média, na obra *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, o rio Lete é mencionado no “Purgatório” como um dos procedimentos a serem realizados pelos pecadores para que conseguissem a purificação: ao beber das águas desse rio, as memórias eram esquecidas junto com os pecados cometidos e, deste modo, eles ficavam livres para poder ingressar ao Céu.

Em conjunção, Gagnebin (2014) retoma o conceito de *memória* através dos gregos e assinala o seu caráter paradoxal:

Desde Platão a Aristóteles, a filosofia ocidental pensa a memória de maneira paradoxal. Como Paul Ricoeur o observou, os gregos tinham duas palavras para designar a atividade da memória: *mnèmè*, a imagem mnêmica, a lembrança que surge espontaneamente, sem a vontade do sujeito, que o *afeta* portanto; e *anamnèsis*, uma busca intelectual consciente, uma atividade do espírito, atividade de procura e recolhimento que se aproxima da atividade da razão, do *logos*. A memória como faculdade psíquica e fisiológica [...] é, portanto, uma capacidade paradoxal, complexa, quicá contraditória; ela recebe imagens, é afetada por imagens sem que as tenha necessariamente buscado, uma espécie de capacidade passiva; mas ela também pesquisa, investiga, interroga, sendo então uma faculdade de intensa atividade. O caráter paradoxal – simultaneamente ativo e passivo – da memória, bem como sua relação privilegiada com as imagens e com a imaginação, explica a desconfiança da filosofia clássica – e também de vários historiadores, de Tucídides a Pierre Nora – em relação ao saber produzido pelo lembrar: ele não se sustenta sobre nenhuma garantia epistemológica, não oferecendo nenhuma certeza. Talvez nossas lembranças sejam apenas invenções *a posteriori* nas quais acreditamos profundamente, como o faziam, segundo Freud, suas pacientes histéricas. Mesmo se nossas lembranças não forem ilusões, como medir sua exatidão, já que o passado que elas testemunham não existe mais? A reflexão filosófica clássica sobre a memória se esforça em diminuir a precariedade do lembrar, não apenas distinguindo a lembrança imagética (*mnèmè*) da atividade consciente da recordação (*anamnèsis*), mas submetendo o fluxo confuso da primeira ao controle consciente da segunda. Assim, o sujeito consciente e reflexivo tenta controlar os perigos de sua própria memória rebelde e nômade. Da dialética de Platão à de Hegel, o intelecto esforça-se em conter essa efervescência desordenada das imagens mnêmicas (GAGNEBIN, 2014, p. 239).

Desse modo, há dois conceitos que definem a atividade da *memória* segundo os gregos na Antiguidade: a imagem mnêmica, uma lembrança espontânea – aproxima-se ao termo “memória involuntária”, de Marcel Proust, apresentado no desenvolvimento do presente capítulo – e a *anamnèsis*, uma procura na memória que é guiada pelo próprio homem – aqui o paralelismo que estabelecemos é com a memória voluntária do tradutor, que mencionamos ao final deste capítulo. Em direta relação, Silvia La Regina, em artigo intitulado

“‘Se ben ricordo’: memoria e intertexto nella Commedia di Dante”, também retoma o pensamento clássico para acrescentar que

non ho modo qui di spaziare, come sarebbe necessario, fino ai peraltro fondamentali testi greci che si riferiscono alla memoria, alla quale era assegnata tale importanza da considerarla una dea, Mnemosine. Come scriveva Vernant (apud LE GOFF, s/d, p. 17), presso i greci vi erano “la divinizzazione della memoria e l’elaborazione di un’ampia mitologia della reminiscenza nella Grecia arcaica”. In molti dei suoi dialoghi Platone affronta la questione della memoria – per esempio nel Fedro, là dove Socrate racconta di come Tamo avesse criticato il dio Teuth per la sua invenzione della scrittura, che, a suo dire “creerà dimenticanza nelle anime di coloro che l’hanno appresa, perché non useranno la loro memoria; si affideranno ai caratteri scritti esterni e non si ricorderanno per se stessi. Dunque ciò che hai trovato non accresce la memoria, ma rievoca appena le cose alla memoria. Così tu trasmetti ai tuoi allievi non la sapienza, ma un simulacro di verità” (274c-275b; traduco dall’edizione inglese, PLATO, 1914, p. 599) (LA REGINA, 2009, p. 146).<sup>6</sup>

Nesta colocação, podemos observar a importância da memória na escrita. Os grandes escolásticos do medievo (Alberto Magno e Tomas de Aquino) constroem uma arte da memória, comparável à *Retórica ad Herennium* (aproximadamente 90 a.C.), atribuída a Cícero; nela se retoma o filósofo Aristóteles no tratado “Da memória e da reminiscência”, que forma parte da obra *Parva Naturalia*. No texto de Aristóteles, o filósofo assevera que a memória não remete somente à capacidade de lembrar; existe também uma incorporação do intelecto humano que permite um julgamento após uma sensação em específico. Por outro lado, a reminiscência relaciona-se com uma série de experiências que permitem que a pessoa recorde diversas coisas que se inter-relacionam como uma corrente conformada por diversos elos. Assim, a opinião do ser humano não depende de uma só sensação, senão de um conjunto de opiniões.

Alexandre Rocha Silva (2003) adiciona, a partir da etimologia grega, que *memória* significa lembrar aquilo que permanece no espírito. Existe uma relação do rememorar com o meditar, o inventar e o velar. Assim, reflexão, invenção e cuidado formam parte do lexema *memória*.

---

<sup>6</sup> Tradução livre: “Não tenho como discorrer no assunto aqui, como seria necessário, porém, para os textos gregos fundamentais que se referem à memória, aos quais foi atribuída tanta importância considerá-la uma deusa, Mnemosyne. Como Vernant escreveu (apud LE GOFF, s/d, p. 17), entre os gregos havia “a deificação da memória e a elaboração de uma ampla mitologia da reminiscência na Grécia arcaica”. Em muitos de seus diálogos, Platão aborda a questão da memória – por exemplo, no *Fedro*, onde Sócrates conta como Tamo havia criticado o deus Teuth por sua invenção da escrita, que, segundo ele, “criará esquecimento nas almas daqueles que eles aprenderam, porque não usarão sua memória; eles confiarão em caracteres escritos externos e não se lembrarão por si mesmos. Portanto, o que você encontrou não aumenta a memória, mas evoca as coisas. Então você transmite aos seus alunos não a sabedoria, mas um simulacro da verdade” (LA REGINA, 2009, p. 146).

Dito isto, podemos adentrar neste capítulo o conceito de memória fundamentalmente a partir dos seguintes autores: especialmente Henri Bergson no ensaio *Matéria e Memória* (1999 [1896]), com o apoio de outros críticos relevantes que pesquisam o assunto; Walter Benjamin a partir das suas teses *Sobre o conceito de História* (1940) e Beatriz Sarlo em *Tempo Passado: Cultura da memória e guinada subjetiva* (2005).

## 1.2 Matéria/Memória de Henri Bergson

Tendo contextualizado, de modo breve, a *memória* a partir da etimologia e do significado do termo na Grécia antiga, consideremos, agora, observar na *memória* a partir do pensador moderno Henri Bergson e, depois, a partir da crítica argentina Beatriz Sarlo, cujo ponto de vista está direcionado à tríade memória/passado/política. Paralelamente, nos detemos no conceito de “história aberta” proposto por Walter Benjamin, que guarda relação com a *mnemosyne* mencionada no ensaio “O narrador” (1985 [1936]), além de relacioná-lo com ambos os estudiosos mencionados.

Henri Bergson (1859-1941) foi um intelectual francês formado em Letras e que dedicou grande parte da sua vida aos estudos filosóficos a partir dos fenômenos. Publicou obras reconhecidas, como *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (1889), *Matéria e Memória* (1999 [1896]), *A Evolução Criadora* (1907) e *Duração e Simultaneidade* (1918). A tese central do estudioso é a de que a consciência é a memória. Esta não é um conjunto de partes exteriores, e sim uma “totalidade que dá sentido às suas partes ou momentos, numa organicidade que a filosofia da virada do século XIX ao XX também postula para os fenômenos vitais” (PINTO, 2013, p. 45-46).

Bergson parte da leitura das imagens que o mundo lhe proporciona e que são interpretadas pelo ser humano através do corpo. Porquanto, este corpo forma parte deste mundo e, assim, as percepções que o homem pode vir a ter a respeito deste são independentes:

Os nervos aferentes são imagens, o cérebro é uma imagem, os estímulos transmitidos pelos nervos sensitivos e propagados no cérebro são imagens também. Para que essa imagem que chamo de estímulo cerebral engendrasse as imagens exteriores, seria preciso que ela as contivesse de uma maneira ou outra, e que a representação do universo material inteiro estivesse implicada na deste movimento molecular. Ora, bastaria enunciar semelhante proposição para perceber seu absurdo. É o cérebro que faz parte do mundo material, e não o mundo material que faz parte do cérebro (BERGSON, 1999 [1896], p. 13).

Desta forma, dado que as percepções do ser humano são próprias de cada um, podemos dizer que cada experiência com o mundo de cada homem é única. O ser humano enxerga o mundo que o cerca por meio das suas vivências e conhecimentos; por isso, acreditamos que Bergson considera que as percepções do homem são únicas. Acreditamos que os cinco sentidos que o homem possui são os ‘mediadores’ entre o ser e o mundo, e que eles permitem que o homem se aproxime daquilo que é chamado de “real”, impossível de nomear.

Débora Morato Pinto, estudiosa de Bergson, afirma, em seu livro intitulado *Consciência e memória* (2013), que “todo o conteúdo mental vem da experiência sensível, e a consciência é, originalmente, como uma folha de papel em branco na qual as sensações imprimirão ideias” (PINTO, 2013, p. 29). A autora considera que o conhecimento e as ações morais começam a partir da relação do ser humano com o mundo, por meio da sensibilidade – segundo o nosso critério, os cinco sentidos, pois eles permitem múltiplas experiências e são nossa capacidade de estabelecer um vínculo com o exterior. Bergson afirma, então, que a percepção que temos do mundo não é totalmente pura: “aos dados imediatos de nossos sentidos misturamos milhares de pormenores de nossa experiência passada” (BERGSON, 1999 [1896], p. 30). Por causa disso, as nossas percepções não são totalmente fiéis ao “real”; há um resto, uma ruína que nos pertence e que deixa a sua impronta em nossas memórias.

Bergson construiu uma teoria da memória que foi considerada revolucionária para a época devido ao fato de que outras teorias acreditavam que o ser humano poderia compreender tudo por meio da sua própria capacidade intelectual. O pensador fazia uma diferenciação entre a memória espiritual e a memória do corpo: a primeira era um conhecimento que permanecia inalterável no cérebro do ser humano através do tempo, e a segunda, pelo contrário, era alterada em função das vivências da pessoa – portanto, com o passar do tempo, ela se tornaria cada vez mais impessoal.<sup>7</sup> É esta memória que propomos

---

<sup>7</sup> Mais precisamente, o conceito de *memória* tem vários sentidos para o estudioso: existe uma distinção entre *memória pura* (passado total com a potência renovadora) e *memória espontânea* (a memória do corpo, dos hábitos) (BERGSON, 1999 [1896] p. 93; p. 278-279). Por outro lado, Bergson define, também, o conceito de *lembrança pura*: “A lembrança pura, com efeito, é, por hipótese, a representação de um objeto ausente” (BERGSON, 1999 [1896], p. 80). Ela permanece virtual e só pode se tornar atual (funcional) através da percepção, do uso dos sentidos. A *percepção* está impregnada das lembranças-imagens que permitem completá-la permitindo a sua interpretação. Assim, de acordo com a nossa leitura do texto bergsoniano, a *lembrança pura* constitui-se como unidade da *memória pura*; é uma manifestação do espírito. Finalmente, uma colocação do autor que esclarece esta relação: “Se a lembrança pura é já o espírito, e se a percepção pura seria ainda algo da matéria, precisávamos, colocando-nos no ponto de junção entre a percepção pura e a lembrança pura, jogar alguma luz sobre a ação recíproca do espírito e da matéria. Na verdade, a percepção “pura”, ou seja, instantânea, é apenas um ideal, um limite. Toda percepção ocupa uma certa espessura de duração, prolonga o passado no presente, e participa por isso da memória. Ao tomarmos então a percepção em sua forma concreta, como uma

associar à literatura sincrônica<sup>8</sup> de Haroldo de Campos, pois se bem existe uma recordação, ela é alterada com o passar do tempo e com as experiências. Existem, assim, *diversos Haroldos*, segundo as vivências e leituras de cada leitor ou crítico.

Efetivamente, o filósofo Bergson considerava que o corpo não era um mero *depósito de lembranças*, como era o caso do corpo de Funes:

Existe também um componente de passividade presente em Funes decorrente da imobilidade de não pensar. Parece que ele só acumula, como um depósito obsessivo de detalhes. Não há aí um fazer, no sentido de ação do verbo, memória (LUCENA, 2011, p. 95).

O conjunto de lembranças existe, então, para poder ser escolhido em função da praticidade; o corpo tem o poder de acessar essas recordações, mas de uma maneira imperfeita, fragmentada, estilizada. Toda lembrança permanece num estado latente, potencial, pois logo será atualizada pela consciência. A memória tem, assim, a capacidade de responder ao passado por meio do presente:

[...] nossa memória solidifica em qualidades sensíveis o escoamento contínuo das coisas. Ela prolonga o passado no presente, porque nossa ação irá dispor do futuro na medida exata em que nossa percepção, aumentada pela memória, tiver condensado o passado (BERGSON, 1999 [1896], p. 247).

Isso se relaciona com a poética da *agoridade* haroldiana, em que existe um diálogo profícuo entre passado e presente; o passado é ressignificado a partir do presente. Outra citação significativa que dialoga com a anterior é a seguinte:

Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso, com efeito, que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a *ação*. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida (BERGSON, 1999 [1896], p. 179, grifo do original).

---

síntese da lembrança pura e da percepção pura, isto é, do espírito e da matéria, encerrávamos em seus limites mais estreitos o problema da união da alma com o corpo” (BERGSON, 1999 [1896], p. 285).

<sup>8</sup> É o método de estudar a literatura escolhido pelo poeta paulista: ao invés de construir uma história da literatura com o critério historicista/diacrônico que obedece a uma linha contínua no tempo, Campos propõe a criação de uma literatura com cortes sincrônicos, além da “evolução” histórica do materialismo, uma literatura em que se propõem idas e voltas, recortes e saltos além do tempo e do espaço. Essa escolha foi justificada e expandida no capítulo quarto desta tese.



Podemos repensar esse momento de *ação* bergsoniano, trazido nesta citação, como um interlocutor com o presente ativo haroldiano que, por sua vez, reincorpora recortes do passado. A partir dessa linha de pensamento é preciso retomar, aqui, a filha de Zeus: a deusa Clio, que possui a memória da mãe, *Mnemosyne*, e o poder do seu pai, que é o poder da memória – acreditamos que a *ação* seja, então, o poder da memória. Ademais, se a *tradução é ação*, ela é lembrança, é memória em ação e, de modo benjaminiano, também é rememoração escolhida, como veremos mais adiante.<sup>9</sup>

Em Benjamin, a ação está explicitada na Tese XV: “A consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria das classes revolucionárias no momento de sua ação” (BENJAMIN, 2020 [1940], p. 54). Esse instante, segundo o nosso entendimento, seria o *Jetztzeit*, o tempo do agora, o tempo da redenção.

Pensamos que essas duas colaborações apontam caminhos para estudar a poética haroldiana. A relação é entre presente-passado: a partir do presente, o passado é recuperado, justamente, para revivê-lo. Bergson dota de uma especial importância o presente que *reconfigura* o passado. Na poética de Haroldo de Campos, na mesma direção, a operação da poética sincrônica se destaca pela importância para a *agoridade*, em que o nosso presente se reinventa em função de um determinado passado que, por esse processo, também se torna recriação, já que nunca se recupera o passado como ele foi ou, para falar tal como Walter Benjamin em sua Tese VI, como ele “relampeja” (BENJAMIN, 2020 [1940], p. 36-37).

A tradução, em paralelo, é uma atividade em que Campos também recupera o passado, reinventando-o numa nova língua. Portanto, aqui, o método é similar; a partir do presente se recria ou se dá uma nova significação ao passado. Assim, a poesia que Haroldo de Campos propõe desde o início da sua atividade de poeta é representada por uma linguagem ecumênica, que recupera os fragmentos marginais do legado da tradição – por isso, poesia *ex-cêntrica* e do presente. O termo *agoridade* foi escolhido por Campos em função do termo *Jetztzeit*, de Walter Benjamin (CAMPOS, 1997a, p. 269) que implica uma poesia cuja história se caracteriza por sua multiplicidade: é uma “história plural” e também “aberta”. O termo haroldiano *agoridade* seria, então, a nosso ver, um equivalente da “atualidade” benjaminiana, por sua vez fortemente marcada pela leitura que Benjamin fez de Bergson.

---

<sup>9</sup> Desde uma perspectiva bergsoniana, o texto que foi traduzido é o passado que está sendo reatualizado em sua potência, fazendo convergir um contexto, uma forma; a transcrição é uma criação em cima do texto original: algo vai ser transformado, algo vai ser recuperado, algo vai ser esquecido. Aquilo que vivi se conservou igual, tal como vivenciei; porém, existe a explicação de que essa representação perfeita jamais aparecerá tal como ela foi. Ela não é a cena que eu vivi. Parecida com a tradução, a transcrição haroldiana não faz uma tradução literal em outra língua.

Em oposição à concepção rasa de “presentificação”, Benjamin vai propor o conceito de “atualidade”: “que retoma a outra vertente semântica da palavra, a saber, o *vir a ser ato* (*Akt*) de uma potência. Essa atualidade plena designa a ressurgência intempestiva de um elemento encoberto (“esquecido”, dirá Proust; “recalcado”, dirá Freud) do passado no presente – o que também pressupõe que o presente esteja apto, disponível para acolher esse ressurgir, reinterpretar a si mesmo e reinterpretar a narrativa de sua história à luz súbita e inabitual dessa irrupção [...] Freud e Proust são, para Benjamin, os dois grandes modelos de uma outra relação com a memória. A temporalidade do passado não se reduz mais ao espaço indiferente de uma anterioridade que precede o presente na esteira monótona da cronologia. Pelo contrário: momentos esquecidos do passado e momentos imprevisíveis do presente, justamente porque apartados e *distantes*, interpelam-se mutuamente numa imagem mnêmica que cria uma nova intensidade temporal. Em oposição à representação de uma linearidade contínua e ininterrupta do tempo histórico – que possui forte caráter ideológico em seu papel de manutenção de *status quo* –, essa concepção disruptiva e intensiva de “atualidade” coloca em questão a narração dominante da história, e propõe uma compreensão do passado cujo sentido pode sempre revelar-se outro e uma autocompreensão do presente que poderia ser diferente (GAGNEBIN, 2014, p. 204).

Nesta colocação, Gagnebin explica a aversão de Benjamin a uma visão histórica ininterrupta, a uma linha do tempo contínua em que o passado é só aquilo que precede o presente. Podemos pensar, aqui, numa analogia com o pensamento haroldiano quando, em seu artigo intitulado “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, Campos (1997c) se refere à visão historiográfica e a rejeita como método de construção de uma literatura escolhendo, no seu lugar, a ordenação da história da literatura por meio do critério sincrônico.<sup>10</sup> Em síntese, a proposta do filósofo alemão é a de um passado ativo que se revela ao presente de forma intempestiva,<sup>11</sup> de modo que ambos os tempos se retroalimentam. Na Tese II do livro de teses *Sobre o conceito de História*, Walter Benjamin desenvolve uma noção de “história aberta” ou inacabada e que somos responsáveis por reinterpretar e reparar:

[...] a imagem de felicidade, que acalentamos, está inteiramente tingida pela época em que transcorre a própria vida que nos cabe. A felicidade que poderia ter despertado inveja em nós existe apenas no ar que respiramos, nas pessoas com quem poderíamos ter falado, nas mulheres que poderiam ter se oferecido a nós. Em outras palavras, a representação de felicidade se associa, de modo indissolúvel, à de redenção. Com a representação do passado, de que a história faz seu objeto, ocorre o mesmo. O passado traz consigo um índice temporal que o remete à redenção. Existe um encontro secreto entre as

<sup>10</sup> Desenvolvemos essa questão no capítulo quarto.

<sup>11</sup> Essa ideia vem de Nietzsche. Leyla Perrone-Moisés (1998) comenta que “a pergunta ‘Para que serve a história?’ foi colocada, no fim do século passado, por Nietzsche, numa ‘consideração intempestiva’ intitulada ‘Da utilidade e dos inconvenientes dos estudos históricos para a vida’”. Trata-se de um texto do jovem Nietzsche (1874), dirigido contra o historicismo então dominante” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 22).

gerações passadas e a nossa. Nós éramos aguardados sobre a Terra. Foi-nos dada, bem como a todas as gerações que nos precederam, uma tênue força messiânica, a qual o passado reivindica. O mais correto é não abrir mão dessa reivindicação. O materialista histórico sabe disso (BENJAMIN, 2020 [1940], p. 32-33).

A partir deste conceito de “história aberta” podemos nos encaminhar à noção benjaminiana de **rememoração**, que dialoga com a **memória** de Bergson: para que exista uma redenção tem de existir uma reparação das gerações vencidas:

[...] é uma tarefa que nos foi atribuída pelas gerações passadas. É um gesto político, um novo olhar. Não há um messias enviado do céu: somos nós o Messias, cada geração possui uma parcela do poder messiânico e deve se esforçar para exercê-la (LÖWY, 2005 [2001], p. 51).

Segundo Octavio Paz em *Los hijos del limo* (1990 [1974]), na modernidade o homem se tornou órfão, e não existe deus nem a vida eterna: “*Todos somos huérfanos*” (*op. cit.*, p. 76),<sup>12</sup> pois já não existe Deus:

Universo sin leyes, mundo a la deriva, visión grotesca del cosmos: la eternidad está sentada sobre el caos y, al devorarlo, se devora. Estamos ante la «naturaleza caída» de los cristianos, pero la relación entre Dios y el mundo se presenta invertida: no es el mundo, caído de la mano de Dios, el que se precipita en la nada, sino que es Dios el que cae en el hoyo de la muerte (PAZ, 1990 [1974], p. 76).<sup>13</sup>

Ora, o que Walter Benjamin faz, então, é pensar que o poder messiânico está na ação dos homens. Octavio Paz continua essa ideia, portanto, apresentando um homem órfão na modernidade, de modo que o único poder que ele possui é o de lembrar – a memória que lhe permite reconstruir o seu presente a partir da história escrita. A “história plural” benjaminiana guarda uma similitude muito próxima com a teoria bergsoniana, já que o filósofo assevera o seguinte: “A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração” (BERGSON, 1999 [1896], p. 77).

André Barbosa e Angela Prysthon (2013) adicionam, ainda, que

<sup>12</sup> Tradução livre: “Todos somos órfãos” (PAZ, 1990 [1974], p. 70).

<sup>13</sup> Tradução livre: “Universo sem leis, mundo à deriva, visão grotesca do cosmo: a eternidade está sentada sobre o caos e, ao devorá-lo, devora a si mesma. Estamos diante da ‘natureza caída’ dos cristãos, porém a relação entre Deus e o mundo apresenta-se invertida: não é o mundo, caído da mão de Deus, que se precipita no nada, porém é Deus quem cai nas profundezas da morte” (PAZ, 1984 [1974], p. 71).

as pesquisas de Bergson levaram-no a concluir que o cérebro humano não é um órgão usado para a “representação”, mas para a *ação*. Ele não armazena nem tampouco “cria” imagens. Imagens são os recortes limitados do mundo que os sentidos de nosso corpo permitem perceber. O cérebro, na realidade, seria um órgão que faria uma espécie de “mediação inteligente” entre essa percepção e a ação correspondente do corpo. Precisamos agir para viver. Dados sensíveis chegam à nossa percepção e se traduzem em formas de o nosso corpo mover-se no mundo e relacionar-se com ele por e a partir desses dados (BARBOSA; PRYSTHON, 2013, p. 9, grifo nosso).

A *ação* presente no Walter Benjamin também formará parte da teoria de Bergson, pois o cérebro, segundo a sua explicação, existe em função da ação, que é a de recuperar certas memórias/padrões do passado para executar no presente (BERGSON, 1999 [1896], p. 29-30). Aqui também podemos estabelecer uma relação com a poética haroldiana, pois o autor pretende dotar de uma nova luz aquelas obras/autores excêntricos do passado, que foram esquecidos. Além disso, o escritor constrói o seu projeto poético nas bases da literatura sincrônica, na qual as literaturas de diferentes épocas encontram um lugar de fusão:

O conceito de poética sincrônica, formulado por Campos, se apoia na teoria de Roman Jakobson e foi, também, adotado recentemente por Gérard Genette a propósito da “História Estrutural da Literatura”, que nada mais é a atualização e a renovação de perspectivas diacrônicas, a partir de cortes sincrônicos (ROHR, 2010, p. 19).

Bergson assevera, nas primeiras páginas de sua obra, que a compreensão que temos do real ou da realidade está composta de lembranças que possuem uma certa duração. Para poder responder a uma situação presente, essas lembranças precisam ser utilizadas para executar uma resposta através do corpo, da individualidade. Haroldo de Campos constrói um projeto literário em que as suas escolhas são individuais, porém há uma ideia de coletividade, um desejo de construir uma história da literatura brasileira – daí a importância dada à literatura sincrônica, pois mediante esta

clama [...] por uma renovação da poética brasileira a partir de um estudo que possibilite uma leitura da época de criação da obra de arte, à luz de concepções estético-atuais. Assim sendo, obter-se-á uma relação dialética de integração e complementaridade entre sincronia e diacronia que fará emergir o valor estético do texto literário. Sem dúvida, esse é o maior desafio da crítica atual que adota o método da poética sincrônica (ROHR, 2010, p. 20).

A poética sincrônica haroldiana pretende, então, renovar o presente, trazendo escritores do seu *paideuma*, os seus precursores que se atualizam nos seus escritos. O presente é iluminado por flashes do passado, pequenos instantes epifânicos que nos relembram o *Jetztzeit* benjaminiano. Os fragmentos do passado que guardamos em nossa memória nunca são puros – Bergson destaca que aquilo que nomeamos corriqueiramente como lembrança, em realidade é a lembrança-imagem, uma unidade da memória, uma representação. A lembrança pura, por sua vez, é a totalidade do vivido e se conserva *por si e em si*. Preservamos as nossas lembranças de uma forma interessada, utilitarista e seletiva, tal qual, desde nosso ponto de vista, como a poética sincrônica. Assim, também o conjunto de escritores que influenciam a cada autor na história da literatura podem ser simbolizados como traços, esboços que permanecem na memória de cada escritor influenciado e que serão marcantes para a construção do próprio projeto.

Decerto, do mesmo modo que a memória define o que somos, também existe o esquecimento, elemento central para poder encontrar uma concretude, uma abstração ou um recorte. O que seríamos se de tudo lembrássemos? Não tem como fazer história da literatura sem recortes – a grande discussão de Haroldo é que obras/autores ou recortes apontam como *paideuma*. Como mencionamos no início deste capítulo, Funes não consegue sobreviver à quantidade avassaladora de recordações que o perturbam o tempo todo. Se Haroldo de Campos constrói o seu próprio *paideuma*, é a partir de uma seleção, de uma priorização de certos autores em detrimento de outros, pois é preciso fazer uma seleção para conseguir construir a história.<sup>14</sup>

Bergson acredita que a lembrança pura é espiritual, é memória, uma virtualidade. Mas, quando entra em ação, ela se torna matéria, pois age com a ajuda do cérebro. Este é o responsável por manter vivas certas recordações em detrimento de outras inúteis, que acabam no esquecimento. Bergson assinala, portanto, por meio da citação de outro filósofo chamado Félix Ravaisson, que

o cérebro contribui para chamar de volta a lembrança útil, porém mais ainda para afastar provisoriamente todas as outras. Não vemos de que modo a memória se alojaria na matéria; mas compreendemos bem – conforme a observação profunda de um filósofo contemporâneo – que “a materialidade ponha em nós o esquecimento” (BERGSON, 1999 [1896], p. 208).

---

<sup>14</sup> A escolha que Haroldo faz dos diferentes autores para construir o seu *paideuma* não é arbitrária e obedece a uma lógica de obras vastas que permanecem através do tempo e do espaço, pois são atemporais, como veremos numa citação de Calvino mais adiante.

*Matéria e Memória* atuam em conjunto para a ação do homem; as memórias que o ser humano possui são, em realidade, uma virtualidade pronta para ser atualizada. Bergson considera a memória algo puramente espiritual (BERGSON, 1999 [1896], p. 281), e as lembranças, portanto, adquirem materialidade quando são utilizadas pelo cérebro com um propósito. Para Bergson, a nossa capacidade de lembrar não está associada a um retrocesso do presente no passado, senão o contrário: por meio do passado iluminamos e avançamos até o presente. Neste raciocínio, são deixadas de lado condutas repetitivas que afastam o homem da praticidade, da rotina.

De modo paralelo, a poesia haroldiana também precisa do passado para dialogar com o presente, e este é reinterpretado pela *agoridade*. O presente ilumina certos pontos do passado que são considerados inovadores para aquela época e que precisam ser trazidos novamente à atualidade. Aqui entra em jogo a operação tradutória, que é fundamental na poesia pós-utópica haroldiana; é necessário voltar àqueles poetas/escritores que marcaram diversas épocas e permitir o diálogo com o presente – questão que Haroldo sublinha no seu ensaio “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (1992 [1980]).<sup>15</sup> O primeiro poeta antropófago foi Gregório de Matos por traduzir Góngora no Barroco e, posteriormente, mencionar os “bárbaros alexandrinos” da modernidade:

ingredientes orientais, hindus, chineses e japoneses têm entrado no alambique “sympoético” desses neo-alquimistas: em Tablada e Octavio Paz; nos “senderos bifurcados” de Borges e nos ritos iniciáticos do Elizondo de Farabeuf; em Lezama e Severo Sarduy; em Oswald e na poesia concreta brasileira (CAMPOS, 1992 [1980], p. 250).

O diálogo passado/presente é fundamental em ambas as teorias. Retomando a Bergson, o cérebro faz parte do considerado *material* (BERGSON, 1999 [1896], p. 13) que atua em conjunto com o sistema nervoso e os órgãos dos sentidos; sem eles não seria concebível a percepção da realidade. Deste modo, a matéria nos permite assimilar o real a partir de nossa própria experiência, o mundo que nos cerca.

Acreditamos que seria interessante, a partir disso, mencionar um trecho que nos remete à epígrafe de Karl Marx presente no livro de Campos (*A educação dos cinco sentidos*):

---

<sup>15</sup> Texto datado de 1980 e publicado originalmente na revista *Colóquio/Letras* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbekian, n. 62, jul. 1981).

E todavia sabemos que milhões de fenômenos se sucedem enquanto contamos apenas alguns deles. Não é apenas a física que nos diz; *a experiência grosseira dos sentidos* já nos deixa adivinhar isto; pressentimos na natureza sucessões bem mais rápidas que as de nossos estados interiores (BERGSON, 1999 [1896], p. 243, grifo nosso).

Por meio desta reflexão pensamos no árduo trabalho da “educação dos sentidos” na história da humanidade. Bergson assinala que se trata de uma *experiência grosseira* pois, como comentamos anteriormente, o ser humano não consegue captar o real em sua totalidade pois há muitas limitações que a sua matéria e o seu grau de evolução não lhe permitem alcançar. Também podemos pensar, a título de exemplo, que uma pessoa que trabalha com perfumes durante muitos anos de vida possui um sentido mais apurado que outro indivíduo que não viveu a experiência do primeiro: na distinção dos diferentes aromas, combinações etc. Além de tudo isso, existe a predisposição genética e a evolução natural do ser humano com o passar do tempo se pensarmos através do pensamento darwiniano.

Em seu livro *A educação dos cinco sentidos* (2013 [1985]), Haroldo de Campos propõe, por meio dos cinco sentidos, atingir um sexto, que seria a linguagem expressa pela poesia: aquele que se encontra no limiar ou, segundo Lacan (1998 [1936]), o que poderia se denominar como “real”, que foge a uma materialização, aquilo que não pode ser dito ou expressado. Na busca desse sexto sentido, Campos utiliza como matéria de construção da sua poética o poder da memória, ou seja, a musa, filha de *mnemosyne*, que possui a força/poder do seu pai, Zeus, a musa da reminiscência, da história, Clio. Segundo o filósofo Walter Benjamin, “A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (BENJAMIN, 1996 [1985], p. 211).

Guardadas as proporções, tal como em sua posterior obra *A máquina do mundo repensada* (2000), Haroldo de Campos construiu *A educação dos cinco sentidos* como uma gesta da história universal. A epígrafe da obra reza o seguinte: “A educação dos cinco sentidos é trabalho de toda a história universal até agora (Karl Marx, 1844)”. Por meio desta menção ao filósofo alemão, podemos pensar no trabalho que Campos faz com a memória – a nosso ver, uma busca incessante da tradição.

O contexto da epígrafe na obra de Marx é o seguinte:

[é] apenas pela riqueza objetivamente desdobrada da essência humana que a riqueza da sensibilidade *humana* subjetiva, que um ouvido musical, um olho para a beleza da forma, em suma as fruções humanas tidas se tornam *sentidos* capazes, sentidos que se confirmam como forças essenciais *humanas*, em parte recém-cultivados, em parte recém-engendrados. Pois não

só os cinco sentidos, mas também os assim chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (vontade, amor etc.), numa palavra o sentido *humano*, a humanidade dos sentidos, vem a ser primeiramente pela existência do *seu* objeto, pela natureza *humanizada*.

A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui. O *sentido* constrangido à carência prática rude também tem apenas um sentido *tacanho*. [...] a objetivação da essência humana, tanto do ponto de vista teórico quanto prático, é necessária tanto para fazer *humanos* os sentidos do homem quanto para criar *sentido humano* correspondente à riqueza inteira do ser humano e natural (MARX, 2008, p. 110-111).

Pensamos que Haroldo de Campos incluiu essa frase do filósofo alemão em sua epígrafe pensando na relação do homem com o mundo, na adaptação do ser humano à vida na Terra, em sua relação com o trabalho e com os outros seres humanos, na compreensão limitada da realidade que permitiu, século a século, a sobrevivência às calamidades e a criação (ou a tentativa de), com o passar dos séculos, do melhor modo de habitá-lo entre erros e acertos. Acreditamos que esta frase do filósofo alemão, presente no livro *Manuscritos econômico-filosóficos*, escrito em 1844, dirige-se à eterna luta dos vencedores e dos vencidos que compõe a história universal. A leitura crítica do passado é, portanto, fundamental.

Assim sendo, tanto os sentidos como a própria percepção do mundo se constroem a partir da história, de um ponto de vista marxista. No contexto, estes sentidos se conformam como receptores individuais do homem e se estabelecem a partir do próprio sentido histórico. Portanto, os sentidos são superficiais até que alcançam a plenitude, quando se tornam sentidos sociais que definem o homem por completo. O trabalho, para além de produzir riqueza, permite que o homem se reconheça como ser transformador. Se reduzirmos o valor do trabalho como gerador de fortuna, de produtividade, nos distanciamos do *ser* do homem, da sua essência, segundo Marx. A formação do ser humano de modo integral só é possível na sua relação com seus pares, dentro da sociedade na qual se desenvolve (SAVIANI; DUARTE, 2012).<sup>16</sup>

Haroldo de Campos retoma essa memória, que se encontra em aberto, para explicitá-la no seu poema “A educação dos cinco sentidos”, em que se manifesta tanto a presença de Marx como a de outras influências caras à história da literatura e da filosofia, erguendo, assim, a sua poesia pós-utópica. Esta poesia propõe a visão do passado como essencial, o deixar de lado o futuro como elemento de realização e superação das frustrações e lutas não

<sup>16</sup> Jacques Rancière, em *A partilha do sensível* (2009 [2000]), acredita que “A arte antecipa o trabalho porque ela realiza o princípio dele: a transformação da matéria sensível em apresentação a si da comunidade [...] a arte como transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade” (RANCIÈRE, 2009 [2000], p. 67). Assim, a arte, segundo Marx, a partir de Rancière, não se encontra em uma esfera isolada; o idealismo alemão funda o que as vanguardas concretizariam em 1920: a arte ligada ao trabalho, “à vida que elabora seu próprio sentido” (RANCIÈRE, 2009 [2000], p. 67).



vencidas e o olhar para esse passado que nos interpela, que nos olha, para *ressignificá-lo*, pois trata-se de um passado ativo, em direta relação com o presente – tempo fundamental no seu projeto poético.

Existe, aí, uma relação com a epígrafe de *A educação dos cinco sentidos*: “A *formação* dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui”. É importante prestar atenção especial ao substantivo que Marx utiliza nesta tradução, *formação*. Haroldo de Campos traduz o trecho da seguinte forma (muito similar, só que trocando o primeiro substantivo): “A *educação* dos cinco sentidos é trabalho de toda a história universal até agora”. Assim, “*formação*” pode remeter à criação ou construção e, na tradução de Campos, “*educação*” se aproxima da ação de dar forma, de modelar – uma tarefa que leva um tempo (gerações de homens) e é árdua. Tal como a construção da poética sincrônica e a construção das transcrições haroldianas, *a educação dos cinco sentidos* é um trabalho complexo de construção, de releitura, de reescrita, de correção. Podemos pensar, também, no que argumenta Ítalo Calvino em sua canônica obra *Por que ler os clássicos*:

A realidade do mundo se apresenta a nossos olhos múltipla, espinhosa [mato de árduo trato?], com estratos densamente sobrepostos. Como uma alcachofra. O que conta para nós na obra literária é a possibilidade de continuar a desfolhá-la como uma alcachofra infinita, descobrindo dimensões de leituras sempre novas (CALVINO, 1993, p. 105).

Assim como a obra literária clássica, que permanece através dos séculos por sua capacidade de manter-se atual para além do passar do tempo, a realidade é complexa, e analisá-la requer uma dedicação constante, uma *educação*, um *trabalho* que permanece na *história* da humanidade e que se estende dos primórdios até os nossos dias. De modo análogo, a tradução permite que as obras sobrevivam ao passo do tempo, além do tempo e do espaço.<sup>17</sup>

Não obstante, é preciso retomar o fio da meada prosseguindo com o que vínhamos argumentando sobre Bergson. Embora a teoria desse filósofo pareça situar-se na individualidade do homem, Pinto (2013) consegue vislumbrar, também, um “eu” solidário, “uma vida em ação no mundo” (*op. cit.*, p. 46). A consciência de Bergson pressupõe a existência de um “eu” que vive uma vida abrindo-se a um futuro imediato. Pinto declara que “a consciência é um corpo organizado e uma história em construção – e que, nesses dois sentidos, ela é memória.” (*op. cit.*, p. 46). Já a memória proposta por Walter Benjamin aproxima-se mais ao conceito de “*rememoração*”; esse conceito, segundo o nosso ponto de

---

<sup>17</sup> Esta discussão será aprofundada no capítulo terceiro.

vista, abrange uma série de acontecimentos ocultos no decorrer do tempo. Não se trata do conjunto de episódios pontuais que o materialismo histórico pretende expor como a única verdade para as seguintes gerações, senão uma história a partir de outros pontos de vista – por exemplo, o ponto de vista dos vencidos. À lógica linear ele propõe uma série de revoluções que provoquem “explosões” na linha do tempo. Essa perspectiva aproxima-se da literatura proposta por Haroldo de Campos – o salto tigrino benjaminiano, a devoração antropofágica da palavra do outro, conceitos que serão visitados nos capítulos seguintes.

A **rememoração benjaminiana**<sup>18</sup> se diferencia da **memória bergsoniana** porque a última possui sentidos mais profundos; trata-se de uma síntese de vários acontecimentos que estabelecem um *continuum*, um total, uma história do sujeito. Bergson afirma que há uma conservação total do passado. Para Benjamin, o fundamental é considerar a história como ela relampeja, construir uma visão de passado de revoluções a partir de outras perspectivas, principalmente a partir da visão dos vencidos.<sup>19</sup>

Paralelamente, não podemos desligar a consciência da vida. Ela se relaciona a um corpo: “a vida corporal é já consciência, e nossa subjetividade, individualidade e personalidade formar-se-ão tomando como base e centro um corpo que é próprio, referido a si [...] o corpo é [...] memória corporal” (PINTO, 2013, p. 50). O ser humano se define como um todo em constante ação, em aberto, que mantém uma relação importante com o seu passado. Para Bergson, o presente é fugaz porque é o momento de transição entre um passado imediato e um futuro próximo. Podemos pensar esse presente como um limiar,<sup>20</sup> o tempo de confluências. O passado, para o filósofo em questão, define-se como a memória pura. Para exemplificar o movimento da consciência, Bergson utilizará como meio um cone invertido

<sup>18</sup> Em relação à memória e história, Bosi constrói uma definição de ‘rememoração’ que coincide de forma significativa com o pensamento de Walter Benjamin: “Ao lado da história escrita, das datas, da descrição de períodos, há correntes do passado que só desapareceram na aparência. E que podem reviver numa rua, numa sala, em certas pessoas, como ilhas efêmeras de um estilo, de uma maneira de pensar, sentir, falar, que são resquícios de outras épocas” (BOSI, 1979, p. 33).

<sup>19</sup> Acreditamos que esse relampejar e o momento de *insight* benjaminiano aproximam-se do conceito de intuição bergsoniana, como observamos na citação a seguir, recuperada do livro *Matéria e Memória*: “No que concerne à memória, ela tem por função primeira evocar todas as percepções passadas análogas a uma percepção presente, recordar-nos o que precedeu e o que seguiu, sugerindo-nos assim a decisão mais útil. Mas não é tudo. Ao captar numa intuição única momentos múltiplos da duração, ela nos libera do movimento de transcorrer das coisas, isto é, do ritmo da necessidade. Quanto mais ela puder condensar esses momentos num único, tanto mais sólida será a apreensão que nos proporcionará da matéria; de sorte que a memória de um ser vivo parece medir antes de tudo a capacidade de sua ação sobre as coisas, e não ser mais do que a repercussão intelectual disto” (BERGSON, 1999 [1896], p. 266-267, grifo nosso). Ao parecer, segundo o nosso entendimento, a intuição permite a recuperação de diversos momentos do passado que nos ajudam a agir/reagir no presente.

<sup>20</sup> Talvez também pudéssemos considerar a tradução como um limiar, um texto que se encontra em transição, pois, por um lado, é uma representação (em outro idioma) de uma obra que já existia, e por outro também é uma obra nova; há uma impossibilidade de traduzir da mesma forma que o original. Existe um impedimento, pois não todas as línguas expressam as ideias da mesma forma. Isso se comprova no capítulo quinto, quando analisamos a tradução de *Blanco* por Haroldo de Campos.

que se encontra em um processo dinâmico: na base encontram-se as lembranças, o passado vivido desde que éramos apenas uma extensão da nossa mãe e, na ponta, o corpo consciente, a atualidade de um indivíduo que forma parte do/articula-se no mundo. Existe um constante movimento de vaivém entre passado e presente: “do passado puro à atualização” (PINTO, 2013, p. 52). Assim, é nesse vaivém que o ser humano se conforma:

Nossa vida consciente, em todas as suas operações, nada mais é do que a ligação ou a continuidade entre esses dois extremos da vida mental, uma memória pura que é conservação em si da história individual, um corpo especial que promove e mesmo é condição da inserção variável e em diferentes intensidades dessa história no mundo exterior, natural e intersubjetivo (PINTO, 2013, p. 52-53).

A nossa experiência com o mundo se repete em milhares de consciências distintas através da história. Esta ideia aproxima-se da relação do ser humano com o mundo através dos cinco sentidos; eles possuem um caráter histórico, e é por meio deles que o ser humano conseguiu relacionar-se com o real para construir o conhecimento. Segundo Bergson, na leitura de Pinto (2013, p. 54-55), o passado encontra-se condensado na nossa personalidade, “no modo pelo qual cada um de nós age, sente e pensa”. Ele é o que Bergson denominou “inconsciente”, conjunto de lembranças não discerníveis das quais algumas podem vir à mente na forma de imagens ou representações (*op. cit.*, p. 54-55). O passado, em conclusão, é uma presença constante, virtual, que influencia todas as nossas ações do presente; ele se conserva de forma total, e é em função dele que o presente se faz. Este seria o pilar fundamental da teoria bergsoniana.

Em *A vida psicológica e a conservação do passado*, Henri Bergson assevera que o passado não é um conjunto de lembranças armazenadas e engavetadas, e que o inconsciente se encarrega de introduzir na consciência apenas “aquilo que é de natureza a iluminar a situação presente, a ajudar a ação que se prepara” (BERGSON *apud* PINTO, 2013, p. 68). O nosso caráter está pré-determinado pelas nossas vivências e, inclusive, por disposições pré-natais. Essa perspectiva aproxima-se da relação passado/presente que Walter Benjamin desenvolve nas suas teses *Sobre o conceito de História*. Não obstante, o filósofo acredita que o passado é aquilo que já não é mais possível, “que foi extinto e não volta, no sentido de *vergangen/révolu*; mas também é aquilo cuja passagem continua presente e marcante, cujo ser continua a existir de forma misteriosa no presente” (GAGNEBIN, 2014, p. 27).

Ao mesmo tempo, Haroldo de Campos proporia a criação de uma poética de leitura em que o presente está em constante diálogo com o passado, tanto nas próprias obras como

nas traduzidas, em que o presente interpela o passado, mas de modo dialógico, não passivo. Rancière, em *A partilha do sensível*, assevera que “o regime estético das artes é, antes de tudo, um novo regime da relação com o antigo” (RANCIÈRE, 2009, p. 36). As transcrições do escritor paulista contêm, também, um elemento criativo, renovador. O autor propõe uma recriação da obra a traduzir, tanto na forma como no conteúdo.<sup>21</sup>

Em relação à questão dos tempos, em *Consciência e memória*, Bergson assevera que toda consciência é antecipação do futuro:

[...] não há consciência sem uma certa atenção para a vida. O futuro está ali; ele nos chama, ou melhor, nos puxa para si: essa tração ininterrupta, que nos faz avançar no caminho do tempo, é também a causa de agirmos continuamente. Toda ação é uma invasão do futuro (BERGSON *apud* PINTO, 2013, p. 71).

Para Bergson, o tempo passado sempre se encontra no presente. Assim, há uma estreita relação com o pensamento do filósofo alemão e, ainda, com Haroldo de Campos. Na Tese IX, Benjamin analisa o quadro de Klee, *Angelus Novus*,<sup>22</sup> e acreditamos que exista uma relação com a citação de Bergson já que o anjo é descrito pelo filósofo alemão de costas ao futuro, olhando para o passado imediato, para as ruínas, para os caídos, em razão do progresso do futuro. Sua vontade é a de recuperar todas aquelas vidas perdidas, ir até as ruínas e lutar pela humanidade; mas o futuro o interpela, ele é arrastado, o seu esforço é em vão. Acreditamos que o anjo se encontra num pequeno fragmento de tempo, que é o presente, o limiar, o tempo/espço considerado como um instante fugaz, quase inexistente.

Se tomarmos Bergson para a leitura da tese benjaminiana veremos que ele afirma que a primeira função da consciência é reter aquilo que não é, antecipando o que não é. Para ela, portanto, não haveria presente: “se o presente se reduzisse ao instante matemático” (BERGSON *in* PINTO, 2013, p. 71). Esse instante, para o filósofo, seria meramente teórico – um instante que separa passado de futuro, algo semelhante ao limiar, segundo Walter Benjamin. Gagnebin (2014) afirma que

o presente falha em suas tentativas de apoderar-se do passado de modo definitivo. Como o presente está destinado a tornar-se em breve (aliás, em muito breve) também passado, suas pretensões de dominação também caducam (GAGNEBIN, 2014, p. 28).

<sup>21</sup> Desenvolvemos essas questões no capítulo terceiro, centrado na tradução.

<sup>22</sup> Essa colocação será aprofundada na próxima seção.

O passado, para Bergson, serve como um apoio, um alicerce, e o futuro um lugar *para onde ir*, no qual debruçamos; a partir disso desenvolve-se o ser consciente: “Podemos dizer, portanto, que a consciência é um traço de união entre o que foi e o que será, uma ponte lançada entre o passado e o futuro” (BERGSON *in* PINTO, 2013, p. 71). Nessa discussão de passado/presente/futuro podemos pensar o poeta paulista, especialmente na sua perspectiva pós-utópica, centrado no presente, na *agoridade* que está em constante diálogo com o passado. Com o fim das utopias, tal como será desenvolvido mais adiante, o futuro se esvai: o tempo é o agora. Rodrigo Guimarães Silva (2006), a respeito disso, argumentará que

o presente torna-se, então, o lugar onde se operam confluências e dissonâncias capazes de capitanear diferentes regimes de circulação de significantes e reelaborar, incessantemente, sínteses na profusão babélica de linguagens advindas das mais variadas culturas e momentos históricos. Daí a importância de preservar o que Haroldo de Campos chamou de resíduo utópico presente no componente crítico que caracterizou a modernidade, a fim de evitar um *laissez faire* que sirva “de álibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade”. Essa apropriação “dos passados” (que não necessita mais do procedimento moderno da negação e do cancelamento dos códigos recentes) dá-se pelo viés ensaístico ou por outras formas textuais que são suplementadas pelo dispositivo crítico da operação tradutória, visto por Haroldo como “prática de leitura reflexiva da tradução – permite recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unidade (aqui e imediatamente) do poema pós-utópico” (GUIMARÃES SILVA, 2006, p. 122-123).

O *presente*, portanto, é o tempo da tradução pós-utópica. Adiantando as ideias do capítulo terceiro: ela faz uma apropriação do passado, encontra-se com este e permite a renovação, pois o que foi escrito, do mesmo modo do que foi lembrado, é difícil de ser reproduzido exatamente da mesma forma. Nossa memória é “*porosa para el olvido*” como afirma Jorge Luis Borges no conto “*El Aleph*” (2011 [1949]). A tradução, exclusivamente, não consegue reproduzir da mesma forma, pois, como comentamos neste capítulo, nem todas as línguas expressam as mesmas ideias; existem questões culturais, estruturais, dentre outras.

### 1.3 Memória/História: crítica de Beatriz Sarlo e a articulação entre Walter Benjamin e Henri Bergson

Alongando-nos na discussão da seção anterior, é interessante acrescentar a ela as contribuições de Beatriz Sarlo. Licenciada em Letras na Universidade de Buenos Aires, Sarlo se destaca no jornalismo, é ensaísta e escritora. Nascida em 1942 em Buenos Aires, possui um extenso histórico de obras dirigidas às relações entre literatura e sociedade, à cultura e política argentinas e ao estudo do renomado literato Jorge Luis Borges e de Walter Benjamin,.

No livro *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva* (2007 [2005]), Beatriz Sarlo executa uma profunda reflexão sobre a necessidade de recuperação da memória histórica sem “efeitos anímicos”, a partir da simplicidade que a realidade cotidiana exige, tal como argumenta Roberto García Bonilla (2006) numa entrevista com a escritora. Essa recuperação do passado, da história nos permite pensar na “história aberta”, proposta por Walter Benjamin, um dos filósofos que a autora estuda e sobre o qual discorre no livro *Siete ensayos sobre Walter Benjamin* (2000). Assim, podemos conectar essa obra com um breve comentário sobre *Tempo Passado* e sobre o conceito da memória, segundo a autora.

No primeiro capítulo do livro, Beatriz Sarlo afirma que o passado sempre possui conflitos; ele está relacionado com a memória e a história. Ao mesmo tempo, ambas têm uma relação problemática, pois nem sempre a história acredita na memória e a memória também não consegue confiar na reconstituição dos fatos feito pela história que, às vezes, não considera alguns fatores centrais (como os direitos de vida, de justiça ou de subjetividade).

Existe um trecho em que a presença de Walter Benjamin na escritora se torna muito evidente e que acreditamos ser interessante para se colocar em discussão:

Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato de vontade. O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente.

Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porquê de certo modo é soberana e incontrolável [...] Poderíamos dizer que o passado *se faz presente*. E a lembrança precisa do presente porque, como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo próprio da lembrança é o presente: isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio* (SARLO, 2007b [2005], p. 9-10).

Além de estabelecer um diálogo com o filósofo alemão, Sarlo também retoma Bergson mediante Gilles Deleuze em umas poucas linhas no início do seu ensaio. A lembrança do passado por meio do presente nos permite pensar no “salto tigrino” e no momento de epifania (ou *Jetztzeit*, ambos benjaminianos). É um momento de lucidez em que o presente é iluminado pelo passado, e trata-se de um ato involuntário, quase inconsciente – lembra-nos à memória involuntária de Proust. Sarlo destaca, também, que as lembranças nunca estão completas, pois são fragmentos que captamos da realidade e que permanecem em nós de acordo com a nossa experiência, com aquilo que consideramos importante no momento ou com aquilo que conseguimos captar por meio dos nossos sentidos. Na evocação de Bergson, Sarlo confirma o que foi argumentado em algumas linhas anteriores com a breve revisão da obra citada do pensador: a lembrança sempre precisa do presente para poder conseguir fazer sentido; precisa do presente para poder ser atualizada. A ensaísta argentina sublinha, ainda, uma série de frases ou lexemas – “faz presente”, “apropriado” e “próprio” –, fundamentais para compreender o conceito de lembrança bergsoniano. De modo paralelo, essas palavras formam, inclusive, parte da poética sincrônica, do fazer próprio o passado literário/escritos dos precursores para construir/formar uma nova poética, nutrida e atravessada pelas influências mais significativas do escritor. Analogamente, acontece também com o processo tradutório: o tradutor “se apropria” do texto alheio e coloca as suas marcas no processo de “reconvertê-lo” numa outra língua, fazendo uma *reiluminação*, trazendo-o do passado.

Sarlo também retoma o pensamento do filósofo Friedrich Nietzsche (que foi analisado por Walter Benjamin) ao comentar a reivindicação de uma “história crítica” – que poderíamos considerar em diálogo com a “história aberta” benjaminiana. Essa história se encarregaria de estabelecer juízos e condenar: “a denúncia de Nietzsche [...] se dirigia a posições da história traduzidas em poder simbólico e em uma direção sobre o pensamento” (SARLO, 2007a, p. 10). Trata-se de uma visão diferente da canonizada, de modo que os monumentos aos vencedores sejam “derrubados” para que se possa ver as coisas a partir da ótica dos vencidos, retomando esse fechamento da história e adotando novas visões/posições.

A partir de Paul Ricoeur, a crítica argentina assevera o seguinte:

Pode-se dizer que a hegemonia do presente sobre o passado no discurso é da ordem da experiência e se apoia, no caso do testemunho, na memória e na subjetividade. A rememoração do passado (que Benjamin propunha como a única perspectiva de uma história que não reificasse seu objeto) não é uma escolha, mas uma condição para o discurso, que não escapa da memória nem pode livrar-se das premissas impostas pela atualidade à enunciação. E, mais que uma libertação dos “fatos” coisificados, como Benjamin desejava, é uma

ligação, provavelmente instável, do passado com a subjetividade que rememora no presente (SARLO, 2007b [2005], p. 49).

O presente, portanto, parece sobrepor-se ao passado; porém, este último é necessário para poder sustentar o primeiro. O presente não se constrói sem um passado, sem as memórias que o definem e o guiam.<sup>23</sup> Em “Experiência e pobreza” (1933), Walter Benjamin assevera que, na época de pós-guerra, era difícil encontrar, como antigamente, o momento de encontro entre velhos e jovens em que se permitisse, num espaço comum (como a lareira), transmitir ensinamentos que poderiam ser valiosos para o transcurso da vida dos mais novos. Esse esvaziamento acontece porque, depois de voltarem da Guerra (1914-1918), a experiência que os combatentes haviam adquirido era impossível de ser transmitida porque os excedia; eles regressavam silenciosos do campo de batalha. Tampouco podiam acessar a experiência comum, transmitida pelos velhos. Surgiria, então, segundo Benjamin, uma “nova forma de miséria” (BENJAMIN, 1996 [1985], p. 115), que se daria a partir do desenvolvimento da técnica sobrevinda ao homem. Por isso o autor nomeia a nova experiência unida à pobreza: os novos homens procuram libertar-se da experiência, pois *devoraram* toda a cultura e encontram-se num estado de saciedade, cansados, esgotados.

O filme *Hiroshima, mon amour* (1957), do diretor Alain Resnais, é um clássico da *nouvelle-vague* francesa e pertencente ao movimento artístico do cinema francês *New Wave*. É a documentação de uma conversa entre um casal francês-japonês sobre memória e esquecimento. A voz da protagonista inicia o relato da história: uma atriz francesa está no Japão para filmagens e se envolve com um engenheiro japonês, dizendo a ele ter “visto” cada uma das experiências dos japoneses na tragédia de Hiroshima e Nagasaki. Na sua juventude, ela viveu a Guerra na própria carne quando se apaixonou pelo inimigo (um soldado alemão); por meio dessa vivência, ela é remetida constantemente ao seu passado; no filme, que se passa tempos depois da guerra, ela rememora quase em monólogo para o amante o que passou, e reitera: “sei tudo de Hiroshima...”. Em outras palavras, ela acredita possuir as memórias dos sobreviventes da Guerra em amplo sentido – mesmo aquelas do bombardeio no Japão, que

---

<sup>23</sup> Segundo o Dicionário on-line Caldas Aulete (Aulete Digital), a palavra “testemunho” remete às seguintes acepções: “3. Tudo o que serve como evidência ou prova de algo; PROVA: “Meu testemunho visual de um jarro ou de uma cadeira é falho em vários pontos” (Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*) // 4. Registro fundamentado; COMPROVAÇÃO // 5. Vestígio, indício representativo” (disponível em <https://www.aulete.com.br/testemunho>). Walter Benjamin utilizou pouco esse conceito, mas refere-se a ele quando afirma o seguinte na Tese VII: “Não há um documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie” (BENJAMIN, 2020 [1940], p. 117). Aqui o filósofo refere que o documentado é resultado de uma batalha vencida, é o olhar do vencedor que consegue transpor as gerações. Por outro lado, pensamos que o conceito do *testemunho* se relaciona, também, com o nosso objeto de estudo, pois ao ser uma “prova” ou evidência de que algo existiu, entra-se em relação direta com a função da tradução. Justamente, o objetivo da tarefa tradutora é representar ou reavivar obras que podem ter sido esquecidas ou que sejam desconhecidas em outros lugares do mundo. A tradução é uma documentação que evidencia a existência de um autor através do tempo e do espaço.



não viveu: as ruínas ingressam tanto nela como no co-protagonista. Por isso, no desfecho da história, um reconhece no outro a ruína: *você é Hiroshima* e *você é Nevers*. Acreditamos que não existiria ruína se não houvesse memória. A ruína existe pela guerra, não é a memória que engendra, mas a guerra. O que a memória faz é presentificar a ruína, trazer a ruína à tona. Benjamin, no nosso ponto de vista, quer dizer o seguinte: sem memória da ruína não há como ultrapassá-la (Teses III e IV).

Consequentemente, o que resta da Segunda Guerra Mundial no Japão são as imagens e os “restos” no patrimônio do museu. É uma memória que é artificial, estancada, e não a memória viva, proposta por Walter Benjamin e que permite olhar para trás e recuperar a perspectiva dos vencidos. No filme, o japonês não viveu em Hiroshima durante a calamidade; ele carrega a história da sua cidade por meio das experiências dos seus familiares. E ao carregar aquele peso do passado, ele não consegue falar muito sobre ele mesmo porque a experiência se empobreceu. Existe um horror de esquecer o passado. Por isso a atriz relembra, durante todos os seus encontros, a história que a marcou. A experiência do amor não é procurada – só quando ela vê, quando percebe que está com o “inimigo”. Assim, a memória torna-se involuntária: por meio de uma experiência pode-se retornar ao passado. É aquele instante benjaminiano, o denominado *Jetztzeit*, o tempo-do-agora: “inspirado em um ‘amalgama’ entre experiências surrealistas e temas da mística judaica” (LÖWY, 2005 [2001], p. 15). É a partir deste conceito que Haroldo de Campos constrói a sua poética sincrônica da *agoridade*, numa espécie de *insight*, em que restos da memória se conjugam e dão forma as suas criações.

O japonês do filme *Hiroshima, mon amour* carrega o peso e a experiência dos seus antepassados; através dele se manifesta a ruína da história, dos caídos na explosão de Hiroshima. A Tese II de Walter Benjamin remete ao passado, à rememoração e ao presente, à redenção. Löwy (2005 [2001]) afirma que esse olhar voltado para o passado é ativo; a redenção se constitui como uma tarefa revolucionária: “trata-se de ganhar a partida contra um adversário poderoso e perigoso” (LÖWY, 2005 [2001], p. 53). Nesse ponto lembramos da poética de Haroldo de Campos, em que o olhar do passado não se constrói por meio da melancolia, e sim como devoração ativa; a antropofagia que começou na poesia concreta do poeta brasileiro se manifesta na sua etapa pós-utópica como um desejo ativo, revolucionário de reviver o passado: a ruína.

No prefácio às *Obras Escolhidas I* de Walter Benjamin, “W. Benjamin ou a história aberta”, Gagnebin (1996 [1985]) assevera que existe nele uma

preocupação de salvar o passado no presente, graças à percepção de uma semelhança que transforma os dois. Transforma o passado porque este assume uma nova forma, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como a realização possível da promessa anterior – uma promessa que poderia se perder para sempre, que ainda pode ser perdida se não for descoberta inscrita nas linhas atuais. (GAGNEBIN, 1996 [1985], p. 16).

Portanto, a rememoração e a redenção constroem uma dialética: o que foi feito no passado é essencial para poder continuar ou reparar, para *melhor prosseguir*. Na Tese VI, Walter Benjamin rejeita a concepção do materialismo histórico que define a história como um progresso ininterrupto, naquele momento de “epifania” reveladora, em que o presente olha para o passado:<sup>24</sup>

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “como ele foi de fato”. Significa apoderar-se de uma recordação, tal como ela relampejou no instante de um perigo. Para o materialismo histórico, trata-se de capturar uma imagem do passado tal como ela, no instante do perigo, configura-se inesperadamente ao sujeito histórico. O perigo ameaça tanto a sobrevivência da tradição quanto seus destinatários. Para ambos ele é um e o mesmo: entregar-se como ferramenta da classe dominante. Em cada época, deve-se tentar novamente liberar a tradição do conformismo, que está prestes a subjugar-lá. Pois o Messias não vem apenas como Redentor, ele vem como vencedor do Anticristo. Apenas tem o dom de atirar no passado aquelas centelhas de esperança, o historiógrafo atravessado por esta certeza: nem os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN, 2020 [1940], p. 36-37).

Trata-se de um instante fugaz, único, de salvação, inscrito num perigo na perspectiva benjaminiana (perigo da guerra, do esquecimento, da ruína)<sup>25</sup> que, segundo Löwy (2005 [2001]), pode ser a salvação: “o passado não é uma acumulação gradual de conquistas, como

---

<sup>24</sup> Como mencionamos anteriormente, a visão histórica benjaminiana opõe-se ao materialismo histórico; ele pretende construir a história a partir do ângulo dos derrotados, contrariamente à história oficial. Do mesmo modo, Theodor Adorno, em *Minima Moralia* (1950), acredita que o termo *história* vai além da versão oficial; ambos coincidem em que a história deveria ser concebida a partir da visão dos vencidos. Adorno recusa a ideologia do progresso dos iluministas, pois estes se valem desse pensamento para construir um discurso utilitarista. É preciso que exista uma abertura na história; se ela não abrir, segundo Walter Benjamin, o recalcado volta: “o socialmente recalcado: no caso, os trabalhadores mortos que ficaram enterrados nos alicerces da capital, macabras pedras fundamentais sem nome, em cujos protocolos consta apenas a frase cínica: ‘dispensado por motivo de morte’. Seu contra-arquivo serve de antídoto ao esquecimento e revela em que medida não podemos separar mais os termos *arte*, *política* e *ética* da *memória*” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 41, grifos nossos).

<sup>25</sup> Ou seja, num momento de urgência política ao indivíduo do presente: “Temos de ter em mente que Benjamin viveu numa época política extremamente difícil (a da estruturação e ascensão do nazismo), que o impulsionou a não fazer uma filosofia meramente acadêmica, mas sim uma filosofia engajada e crítica, a qual apontava para um ideal de justiça. Nesse sentido, ele buscou atrelar sua filosofia da linguagem à crítica literária e à análise histórica por ver tanto em uma como em outra a possibilidade de construção de uma ética de redenção” (SANTOS PINTO, 2015).

na historiografia ‘progressista’, mas sobretudo uma série interminável de derrotas catastróficas” (LÖWY, 2005 [2001], p. 66). De modo paralelo, o presente é ativo para Barbosa e Prysthon (2013, p. 5), pois “existe a partir da sua ligação vital com aquele passado”. Aqui encontramos um cruze fundamental entre as teorias benjaminiana e bergsoniana. Para o último,

há a memória “atual”, aquela que já faz parte dos nossos hábitos e que permeia nosso presente a partir das ações mais cotidianas e irrefletidas. Mas há, também, verdadeiros lençóis de memória em uma espécie de dimensão virtual, que não costumamos acessar na banalidade das ações da nossa sobrevivência mais banal. São imagens e circuitos sensíveis muito remotos, cuja sede foi nosso corpo ao longo de toda a nossa existência e que podem “acordar”, mas em situações muito particulares. [...] quando nosso corpo não precisa necessariamente responder com comportamentos e atos aos sentidos e percepções, aí é que podemos experimentar esse passado mais “profundo”. Situações como o sonhar, quando estamos deitados e sem estímulos que nos forcem a agir e a responder, acessamos dimensões remotas do nosso vivido que se misturam e conectam de forma bizarra [...] com outras às quais, a priori, nunca demos importância e estavam esquecidas. É o verdadeiro estado da *durée*, muito mais próximo da realidade do mundo material gasoso, mutante e expansivo do que a aparente “normalidade” ou estabilidade das percepções limitadas de quando estamos acordados e ativos. É um estado no qual as lembranças incomuns, tal qual o passado materialista de Benjamin, apenas relampejam com a velocidade de uma rapidez frágil (BARBOSA; PRYSTHON, 2013, p. 10).

É evidente o diálogo que essa teoria mantém com o *Jetztzeit* benjaminiano, a lembrança que fica oculta/recalcada e, num momento involuntário, como a lembrança da *madeleine* proustiana, surge intempestivamente para esse presente que a ressignifica. Nessa redenção dos que caíram no passado, Benjamin introduz o conceito de *empatia*, a identificação afetiva, e essa empatia possui uma origem que se identifica por meio do termo *acedia*, a melancolia:

O passado pode ser compreendido somente à luz do presente, sua imagem verdadeira é célere e furtiva – “lampeja”. Mas Benjamin introduz, aqui, um conceito novo: a *Einfühlung*, cujo equivalente mais próximo seria a empatia, mas que ele próprio traduzira por “identificação afetiva”. Ele acusa o historicismo de identificação com os vencedores. Evidentemente, o termo “vencedor” não se refere, aqui, às batalhas ou às guerras comuns, mas à “guerra de classes” [...] A origem da empatia que se identifica com o cortejo dos dominadores encontra-se, segundo Benjamin, na *acedia*, termo latino que designa a indolência do coração, a melancolia [...] a *acedia* é o sentimento melancólico da todo-poderosa fatalidade, que priva as atividades humanas de qualquer valor. Consequentemente, ela leva a uma submissão total à ordem das coisas que existem (LÖWY, 2005 [2001], p. 71).

Esse sentimento de acídia não se faz presente na obra de Haroldo de Campos, pois ele propõe uma devoração ativa do passado, uma devoração criadora, em que a nostalgia por aquilo que foi não tem lugar:

Mas pós-utopia não é simplesmente uma negação da utopia; é uma negação do aspecto futurológico da utopia. A dimensão crítica com que a utopia nos permitia pensar o presente e exigir dele transformações, isso permanece, como seu principal resíduo vivo. Ou seja, a dimensão crítica da utopia, ínsita, ou interna ao conceito de utopia, continua presente. A utopia perde um pouco dessa ideia visionária de ficar projetando para o futuro aquilo que não pode realizar no presente, mas mantém sua dimensão crítica e, através dessa dimensão crítica, pode fazer a recuperação de certas tradições do passado, que não haviam tido condições de prosperar, e oferecer instigações para o presente. E eu não vejo essa operação como um nostálgico e eclético retorno ao passado. Daí eu entender a tradução como uma operação fundamental para a poesia pós-utópica. Tudo isso, muito melhor do que estou explicando agora, está exposto no trabalho “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação; o poema pós-utópico”, que mencionei. Tradução como dispositivo crítico de leitura e reprocessamento da tradição viva (CAMPOS, 1994).

O retorno ao passado haroldiano, portanto, é ativo, inventivo. Retomando ao respeito do argumentado sobre Benjamin em algumas linhas anteriores, a Tese VII tem um alcance geral; nela, Benjamin explicita que os bens culturais são o resultado do trabalho anônimo dos camponeses, do escravos, das classes oprimidas: são documentos da *barbárie*: “nasceram da injustiça de classe, da opressão social e política, da desigualdade” (LÖWY, 2005 [2001], p. 78). Assim, através dos séculos na história, os bens culturais são instrumentos das classes dominantes. Portanto, Benjamin propõe *escovar* a história cultural: “considerá-la do ponto de vista dos vencidos” (LÖWY, 2005 [2001], p. 79). Quer dizer, considerar a história no *sentido contrário*, perceber que aqueles monumentos que foram erguidos pelos “vencedores” são símbolo de sangue derramado, de extermínio. Michael Löwy cita um exemplo deste procedimento a partir do livro do escritor uruguaio Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina* (2004 [1971]), que reúne uma série de narrativas sobre a conquista de América do ponto de vista das vítimas, ou seja, dos “vencidos”.

Paralelamente, podemos prosseguir com a Tese IX, que poderia representar as duas maiores catástrofes da história da humanidade: Auschwitz e Hiroshima, em relação direta com o filme:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele se apresenta um anjo que parece estar na iminência de afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. É assim que deve parecer o Anjo da História. Sua face se

volta para o passado. Lá onde nós vemos surgir uma sequência de eventos, ele vê uma catástrofe única, que incessantemente empilha escombros sobre escombros e os lança a seus pés. Ele gostaria de ser demorar, de despertar os mortos e reunir de novo o que foi esmagado. Mas uma tempestade sopra do paraíso, que se agarra às suas asas, e é tão forte que o Anjo já não as consegue mais fechar. Essa tempestade o leva inexoravelmente para o futuro, para o qual ele dá as costas, enquanto diante dele a pilha de escombros cresce rumo ao céu. Aquilo que chamamos de progresso é essa tempestade (BENJAMIN, 2020 [1940], p. 39-40).

Na construção da Tese IX, já mencionada por meio do *Anjo* nas primeiras páginas do presente capítulo, Benjamin mobiliza uma grande influência do livro de Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (1857), especialmente do poema LXXI (“*Une gravure fantastique*”), traduzido por Mario Laranjeira:

Este espectro invulgar tem apenas por traje,  
A ornar-lhe a fronte nua qual grotesco ultraje,  
Um medonho diadema herdado ao carnaval.  
Sem espora ou chicote, ele instiga o animal,  
Como ele a um tempo apocalíptico e esquelético,  
A espumar pelas ventas como um epilético.  
Cavalgam ambos rumo às cúpulas do espaço,  
Calcando o azul do céu com temerário passo.  
O cavaleiro brande um sabre que resplende  
Sobre as turbas sem nome que o corcel ofende,  
E a sós percorre, como um rei que o lar visite,  
O imenso e frio cemitério sem limite,  
Onde repousa, à luz de um sol pálido e terno,  
Quanto povo existiu, desde o antigo ao moderno  
(BAUDELAIRE, 2012 [1857], s/p).

Segundo Löwy (2005 [2001], p. 90), em variados textos de Benjamin existe “uma correspondência entre a modernidade – ou progresso – e a condenação ao inferno”. Ao aparecer, o anjo ensaia uma tentativa falha de reparação do passado, pois surgem novas catástrofes que o prendem, cada vez mais, e que são amplas e nocivas: assim, podemos pensar na história do filme *Hiroshima, mon amour*, em que a protagonista tenta reparar aquele passado que a marcou, mas na tentativa de fazê-lo se envolve numa história parecida, que a esmaga; as “ruínas” retornam a ela.

A respeito das ruínas, Benjamin retoma Georg Wilhelm Friedrich Hegel, que define a história como “um imenso campo de ruínas, onde ressoam ‘as lamentações anônimas dos indivíduos’, um altar em que ‘foram sacrificadas a felicidade dos povos... e a virtude dos indivíduos’” (LÖWY, 2005 [2001], p. 92). O filósofo alemão propõe fazer uma inversão da

história “oficial”, criando um olhar diferenciado que está marcado por uma “dor profunda e inconsolável [...] nas ruínas que ele produz” (*op. cit.*, p. 92).

Em conjunção, o pensamento de Nietzsche condiz com as ideias de Walter Benjamin, pois a história deve ser utilitária; ela não é apenas um patrimônio, e sim uma memória, que deve permanecer viva para as próximas gerações:

Segundo Nietzsche, a história – no sentido da historiografia – não deve ser um luxo, um passeio ocioso, um assunto de curiosidade arqueológica, mas deve servir para o presente: “A história é útil apenas quando serve para a vida e para a ação”. Ele designa as suas considerações sobre a história como “intempestivas”, porque são “contra o tempo, para agir sobre o tempo e para favorecer o acontecimento de um tempo futuro” (LÖWY, 2005 [2001], p. 108).

Acreditamos que seja interessante adicionar, a esta lógica, um exemplo latino-americano que poderia representar a ideia de *recuperação* e de *redenção* dos caídos, qual seja, o dos ancestrais vencidos por meio da revolução, da recuperação das ruínas na história aberta: estamos falando do canto XII das “*Alturas del Macchu Picchu*” (1950), de Pablo Neruda. Tem-se, a continuação, um fragmento:

Sube a nacer conmigo, hermano.

Dame la mano desde la profunda  
zona de tu dolor diseminado.  
No volverás del fondo de las rocas.  
No volverás del tiempo subterráneo.  
No volverá tu voz endurecida.  
No volverán tus ojos taladrados.  
Mírame desde el fondo de la tierra,  
[...]  
traed a la copa de esta nueva vida  
vuestros viejos dolores enterrados.  
Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,  
decidme: aquí fui castigado,  
[...]  
señaladme la piedra en que caísteis  
y la madera en que os crucificaron,  
[...]  
a través de los siglos en las llagas  
y las hachas de brillo ensangrentado.  
Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.  
[...]  
Hablad por mis palabras y mi sangre

(NERUDA, 1966 [1950], s/p).<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Tradução livre: “Sobe a nascer comigo, irmão/ Me dá a mão desde a profunda/ zona da tua dor disseminada./ Não voltarás do fundo das rochas./ Não voltarás do tempo subterráneo./ Não voltará tua voz endurecida./ Não

O eu poético assume, aqui, a posição do Messias, tal qual aquela proposta por Walter Benjamin, a de redentor/salvador do tempo presente. Ele vai lutar pelos vencidos, ele tomará a voz e o sangue dos seus irmãos caídos para fazer justiça.

Agustín Letelier (2016) assinala que Neruda não quis representar, no seu poema, a grandiosidade da arquitetura, senão “los sufrimientos que seguramente debieron padecer los miles de esclavos que construyeron estas altas torres que parecen llegar al cielo” (LETELIER, 2016, p. 573).<sup>27</sup> Paralelamente, a volta ao passado, tanto em Walter Benjamin como em Haroldo de Campos, não se trata de uma lamentação coberta de melancolia; é uma memória ativa, revolucionária,<sup>28</sup> “se torna uma fonte de energia moral e espiritual para aqueles que lutam hoje. Trata-se da dialética entre o passado e o presente já sugerida na tese IV” (LÖWY, 2005 [2001], p. 111). Esse olhar para o passado – o instante de revelação mencionado anteriormente – é uma explosão no tempo; Benjamin propõe, então, gerar “explosões” na continuidade histórica:

O *Jetztzeit*, ‘tempo atual’, ou ‘tempo-de-agora’, desta vez é definido como ‘modelo’ ou prefiguração do tempo messiânico, da ‘lâmpada eterna’, da verdadeira história universal. [...] é um breve minuto de plena posse da história (LÖWY, 2005 [2001], p. 138).

Em direta relação, Giorgio Agamben (2004 [2003]) acredita que este tempo messiânico faz uma recapitulação, um resumo de toda a história da humanidade. O *Jetztzeit* é quase como um *Aleph* borgeano:<sup>29</sup> nele se encontram todos os momentos messiânicos do passado reunidos no presente.

---

voltaram os teus olhos perfurados./ Olha-me desde o fundo da terra/ [...] trazeis à taça dessa nova vida/ vossas velhas dores enterradas./ Mostrai-me vosso sangue e vosso sulco/ disse-me: aqui fui castigado, [...]/ apontai-me a pedra em que caístes/ e a madeira em que os crucificaram, [...]/ através dos séculos nas feridas/ e os machados de brilho ensanguentado/ [...] Eu venho a falar por vossa boca morta/ [...] Falai através das minhas palavras e o meu sangue” (NERUDA, 1966 [1950], s/p).

<sup>27</sup> Tradução livre: “os sofrimentos que seguramente padeceram os milhares de escravos que construíram essas altas torres que parecem chegar ao céu” (LETELIER, 2016, p. 573).

<sup>28</sup> Esse modo de lidar com o passado e que é escolhido por Haroldo de Campos refuta ou afasta a distopia. Este modo de agir coincide com o argumentado por Walter Benjamin: “Em cada época deve-se fazer a tentativa de arrancar a tradição do campo do conformismo, que está sempre prestes a subjugar-la”. Existem outros autores que utilizam o mesmo procedimento, como Mário de Andrade, Lima Barreto, Machado de Assis, entre outros.

<sup>29</sup> “O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava aí, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto roto (era Londres), vi intermináveis olhos próximos perscrutando-me como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio da rua Soler as mesmas lajotas que, há trinta anos, vi no vestibulo de uma casa em Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia...” (BORGES, 1998 [1949], p. 695).

O tempo qualitativo, constelado de estilhaços messiânicos, se opõe radicalmente ao fluxo vazio, ao tempo puramente quantitativo do historicismo e do ‘progressismo’ [...] ruptura entre a redenção messiânica e a ideologia do progresso (LÖWY, 2005 [2001], p. 141).

A partir disto, podemos pensar que a tradução é *aléphica*: pertence ao agora e daí permanece no futuro (mas que é incerto). Proust estabelece uma separação entre memória voluntária e memória involuntária, e as materializa na sua obra *Em busca do tempo perdido* (1913 e 1927). A memória voluntária equivale à rememoração de Benjamin e, ao mesmo tempo, à poética sincrônica de Haroldo de Campos. A tradução, de modo análogo, também é um ato voluntário do tradutor: podem sugerir, às vezes, instantes epifânicos, mas se trata de um ato totalmente voluntário.

O trabalho de Walter Benjamin nas suas *teses sobre a história* é a reconstrução do marxismo. Ele propõe, segundo Löwy (2005 [2001]), um ‘marxismo messiânico’, inesperado, que propõe uma história aberta. Na impossibilidade de sustentar utopias, devemos apelar ao *princípio-realidade*. Walter Benjamin estava longe de ser um pensador utópico, e Haroldo de Campos traduz, na sua poesia pós-utópica, a sua influência. A visão utópica é frágil e relaciona-se com a melancolia de um porvir melhor do que o presente. Não existe um *outro lugar*: é preciso que nos situemos no presente para realizar as modificações pertinentes:

A abertura do passado quer dizer também que os chamados “julgamentos da história” não têm nada de definitivo nem de imutável. O futuro pode reabrir os dossiês históricos “fechados”, “reabilitar” vítimas caluniadas, reatualizar esperanças e aspirações vencidas, redescobrir combates esquecidos, ou considerados “utópicos”, “anacrônicos” e “na contracorrente do progresso”. Dessa maneira, a abertura do passado e a do futuro estão estreitamente associadas (LÖWY, 2005 [2001], p. 158).

A abertura do passado está associada então, segundo Löwy, a novas possibilidades no futuro e a mudanças imprevistas. A respeito disso, Diana Junkes assevera que

a mudança de perspectiva mais importante entre o concretismo e a pós-utopia reside, portanto, em dois aspectos: i) considerar que o futuro, ainda que construído objetivamente, não é um lugar ideal, e que a construção objetiva deve levar em conta o presente e não o futuro em si, pois este, nessa perspectiva, passaria a ser desdobramento do presente; e ii) a partir desse reposicionamento das possibilidades do futuro, a história se abre, tornando-se plural – em sentido benjaminiano. O que muda, efetivamente, segundo a leitura do ensaio de Haroldo sobre o poema pós-utópico, é que se passa a pensar no agora em virtude de um necessário adensamento do tempo presente, que impõe a leitura crítica do passado, no sentido do *Jetztzeit*



benjaminiano e das teses “Sobre o conceito de história” (Benjamin, 1986) (MARTHA, 2017, p. 162).

Paralelamente, Haroldo de Campos emula e concretiza a função transformadora da arte por meio da tradução para promover mudanças e discontinuidades. Trocar o *princípio-esperança* pelo *princípio-realidade* é deixar de tornar a arte algo sublime e concebê-la como uma realidade do cotidiano. A necessidade da arte torna-se premente, e Haroldo coloca a tradução como um lugar de encontro entre passado e presente, tornando-se memória recuperada e criativa. Acreditamos ser pertinente, depois deste percorrido, passar a uma análise do poema “A educação dos cinco sentidos” e à análise de trechos de outros poemas pertencentes ao mesmo livro, *A educação dos cinco sentidos*, para materializar uma relação com o exposto até agora a respeito da memória, da rememoração e da literatura sincrônica.

## CAPÍTULO 2

---

### A MEMÓRIA EM ALGUNS DOS POEMAS DE *A EDUCAÇÃO DOS CINCO SENTIDOS*

A poesia está, para mim, nessa tensão dos limites, nessa exploração dos confins, que tem algo de apocalíptico: um apocalipse laico, retomada a palavra no seu sentido etimológico de revelação, de desocultamento, de descoberta. Por isso, com cada poema realmente novo que fazemos, a poesia parece terminar, o muro parece fechar-se. Por uma inelutável “circunstancia do jogo”, Eurídice-poesia retorna sempre à “região adormecida”. O apocalipse laico também é epifânico: sua duração é instantânea, jamais pode ser renovado nos mesmos termos (HAROLDO DE CAMPOS em entrevista ao *Jornal da Tarde*, 27/11/1976).

#### 2.1 Análise de “A educação dos cinco sentidos”

O poema “A educação dos cinco sentidos” está dividido em seis partes. Poderíamos conjecturar que essa subdivisão configura um esboço dos cinco sentidos e flui até um sexto, que é próprio do ser humano e característico para Haroldo de Campos: a linguagem que constrói a poesia.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> No prefácio à obra *A educação dos cinco sentidos*, David Jackson assinala que “o poeta experimenta uma percepção filosófica liminar, capaz de nos tornar conscientes da existência de um sexto sentido superior, entre “visibilia/invisibilia/o ouvível/o inaudito”. Trabalhar com a linguagem dos cinco sentidos para chegar ao sexto, o da *poiesis*, é “trabalho tão raro”, purgatório “entre/inter”, relâmpago do “salto tigrino”. A linguagem procurada pelo poeta para tal aprendizagem metafísica, matéria cabralina, é “ar/ lapidado”, “trabalho diáfano mas que/ se faz (perfaz) com os cinco/ sentidos”. O percurso é uma viagem e uma formação, uma procura e defesa da poesia como forma de conhecimento” (JACKSON, 2013 [1985], p. 9).

1. chatoboy (oswald)  
fervilhando  
como piolhos

peirce (proust?) considerando  
uma cor – violeta  
ou um odor  
repolho  
podre

odre – considere  
esta palavra: vinhos,  
horácio, odes  
(princípio do poema –  
ogre)

2. o purgatório é isso:  
entre / inter-  
considere  
o que vai da palavra stella  
à palavra styx

3. (marx: a educação dos cinco  
sentidos

o tátil o dançável  
o difícil  
de se ler / legível  
visibilia / invisibilia  
o ouvível / o inaudito  
a mão  
o olho  
a escuta  
o pé  
o nervo  
o tendão)

o ar  
lapidado: veja  
como se junta esta palavra  
a esta outra

linguagem: minha  
consciência (um paralelograma  
de forças não uma simples  
equação a uma  
única  
incógnita): esta

linguagem se faz de ar  
e corda vocal  
a mão que intrinca o fio da  
treliça / o fôlego  
que junta esta àquela  
voz: o ponto  
de torção  
trabalho diáfano mas que  
se faz (perfaz) com os cinco  
sentidos

com a cor o odor o repolho os piolhos

5. trabalho tão raro como  
girar um pião na  
unha

mas que deixa seu rastro  
mínimo (não prescindível)  
na divisão (cisão) comum  
do suor rastro

rastro latejante / pulso  
dos sentidos que se (pre)formam:  
im-prescindível (se mínimo)

o cisco do sol no olho  
— claritas: jato epifânico!  
alguns registros modulações  
papel granulado ou liso uma dobra  
certa um corte  
seguro um tiro  
na mosca

num relâmpago o tigre atrás da corça  
(sousândrade)

o salto tigrino

6. o que cresce  
resta  
(nos sentidos)

ainda que mínimo  
(húbris do mínimo  
que resta)

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 23-25).

Paralelamente, Octavio Paz assevera, em diversas ocasiões, que “el verdadero autor de un poema no es ni el poeta ni el lector sino el lenguaje” (*Plural*, 12).<sup>31</sup> A linguagem

<sup>31</sup> Tradução livre: “o verdadeiro autor de um poema não é nem o poeta nem o leitor, senão a linguagem” (*Plural*, 12).

abrange, então, ambas as realidades: a do escritor e a do receptor. Para o poema em específico, acreditamos que a linguagem seja aquilo que excede (ou que resta?) e se constrói por meio dos cinco sentidos. Os cinco sentidos são a forma pela qual o homem pode aproximar-se do real; eles configuram a relação do homem-meio:

Mas supus que o papel da imagem que chamo meu corpo era exercer sobre outras imagens uma influência real, e consequentemente decidir-se entre vários procedimentos materialmente possíveis. E, já que esses procedimentos lhe são sugeridos certamente pela maior ou menor vantagem que pode obter das imagens circundantes, é preciso que essas imagens indiquem, de algum modo, em sua face voltada para o meu corpo, a vantagem que meu corpo poderia delas obter. De fato, observo que a dimensão, a forma, a própria cor dos objetos exteriores se modifica conforme meu corpo se aproxima ou se afasta deles, que a força dos odores, a intensidade dos sons aumenta e diminui com a distância, enfim, que essa própria distância representa sobretudo a medida na qual os corpos circundantes são assegurados, de algum modo, contra a ação imediata de meu corpo (BERGSON, 1999 [1896], p. 15).

O que é o real? Acreditamos que seja o inatingível, e isso é muito arbitrário, pois essa realidade é decodificada pelos diferentes seres de diversos modos. O modo diferenciado com que o homem se relaciona com a realidade e com o outro é através da linguagem. Assim, Haroldo deixa as diferentes impressões dos sentidos em “A educação dos cinco sentidos”.

Quanto à forma, existe uma versificação livre, estrofes irregulares, sem rimas e uma presença muito marcante de aliterações. Destaca-se, também, uma grande economia verbal, e “[...] fragmentarismo, metalinguagem são rigorosamente pesquisados na poesia do passado” (ROBAYNA, 2013 [1985], p. 15). Ademais, os sinais de pontuação arquitetam o poema: há uma marcada utilização de travessões, dois-pontos e parênteses que podemos classificar como elemento gráfico, por meio do qual são coadas e reveladas as influências do poeta paulista, em fragmentos que cobram significado por sua colocação.

Além disso, a memória e o corpo atravessam o poema todo. Haroldo de Campos menciona Horácio – “horácio, odes/ (princípio do poema” –, e existem citações que remetem à *Divina Comédia* (“o purgatório é isso:/ entre/ inter-/ considere/ o que vai da palavra stella/ à palavra styx”), a Oswald de Andrade (“chatoboy (oswald)/ fervilhando/ como piolhos”) e, nos últimos versos, ao poeta Joaquim de Sousa Andrade, também conhecido como Joaquim Sousândrade (“num relâmpago o tigre atrás da corça/ (sousândrade)”). Este último teve a sua obra resgatada tanto por Augusto de Campos como por Haroldo de Campos a partir da década

de 1960: seu trabalho se revelou como um dos mais instigantes e criativos do período do Romantismo.<sup>32</sup>

A referência a Oswald de Andrade aparece logo no início do poema: “chatoboy (oswald)/ fervilhando/ como piolhos” (CAMPOS, 2013 [1985], p. 23). Os denominados *chatoboy*s são jovens que Oswald assim apelidou por abominarem a irreverência antropofágica, tendo sido criticados pelo excesso de seriedade e por serem conservadores, com um certo vício acadêmico – dentre eles encontrava-se o crítico literário Antonio Candido. Na colocação, Haroldo rebaixa-os a tal ponto que os coloca no nível de parasitas: eles *fervilham*, entram em ebulição ante os atos antropofágicos. Em seguida, após essa estrofe, o poeta paulista cita um filósofo estadunidense e um escritor: o primeiro, Charles Sanders Peirce, tido como pai da semiótica moderna ao lado de Ferdinand de Saussure; o segundo, Marcel Proust, novelista e crítico francês, figura fundamental para a história da literatura da modernidade. A sua colocação no poema é muito pertinente, pois ele trabalha com a introspecção, com as lembranças como vivências nítidas, em que os cinco sentidos desempenham papel fundamental: “peirce (proust?) considerando/ uma cor – violeta/ ou um odor/ repolho/podre”. Também se encontra, aqui, segundo o nosso critério, a recordação involuntária proustiana<sup>33</sup> que podemos relacionar com o *Jetztzeit* benjaminiano.

Ao perceber um cheiro, a memória se ativa para recuperar recordações latentes. Aqui são evocados dois sentidos: a visão, por meio do reconhecimento da cor violeta, e o olfato, ao sentir o “odor podre”. O odor-podre torna-se *odre* na terceira estrofe: um odre é um saco feito de pele costurada, utilizado para guardar bebidas, em especial fermentados, como o vinho – elemento este já evocado por meio da cor violeta. A próxima sequência emerge a figura do poeta Horácio, que se destacou por escrever sátiras, odes e epístolas. A palavra *ode*, junto com Horácio, também remete a *odre*, *odor* e *ogre* (“ogro” em francês) no final da terceira estrofe. Encontramos uma grande ironia aqui: Haroldo menciona as *odes*, que compõem o princípio da poesia, um subgênero lírico que possui um tema elevado junto ao cheiro do repolho podre e à figura grotesca e assustadora do ogro. Estas três estrofes conformariam a introdução ao poema, ou seja, a sua primeira parte.

<sup>32</sup> Os irmãos Campos materializam esse trabalho de recuperação na sua obra *ReVisão de Sousândrade*, publicada em 1964.

<sup>33</sup> Na obra *Entremilênios*, Haroldo de Campos menciona, de modo direto, Proust e a madeleine das memórias involuntárias do seu poema “São Paulo”: “[...] beleza (confesso) que me/ enruste/ beleza antiproust/ sem/ memória do passado/ sem olhar parado sem/ anamnese ou madeleine/ im-passiva/ des-mêmore/ im-plosiva/ no tenso (que/ cultiva) dilema u-/ tópico no paradoxo/ absurdo de uma/ (porventura)/ memória do futuro” (CAMPOS, 2009, p. 134-135).

Na parte dois, Haroldo de Campos menciona, de modo direto, uma das suas influências mais caras: Dante Alighieri e *A Divina Comédia* (1304-1308). A alusão se dá por meio da palavra *purgatório*, que no poema é o “entre” ou o “inter”, o lugar-entre. Aquele espaço indeterminado que poderíamos nomear, também, como não lugar, pois encontra-se em constante mutação. O Purgatório, então, é uma etapa que se situa entre o Paraíso e o Inferno, das estrelas ao rio infernal: “o que vai da palavra stella/ à palavra styx” (CAMPOS, 2013 [1985], p. 23). *Stella* refere-se à “estrela” em português; é um nome que vem do latim e, neste caso, está escrito em italiano – pensamos que seria a metonímia do céu, do Paraíso, em contraposição à palavra *styx*, o rio, que é citado em *A Divina Comédia* no Inferno, mais precisamente no canto VIII, com Dante e Virgílio atravessando-o na barca, no quinto círculo. *Styx* ou *estige*, na mitologia grega, é uma ninfa e também esse rio infernal da invulnerabilidade.

Os sentidos permitem ao poeta trazer as lembranças, as memórias, os fragmentos da história da literatura, que se manifestam em interstícios no poema; muitas das influências haroldianas aparecem manifestas no poema através dos parênteses e dos travessões, e é por meio dessas recordações que o poema vai sendo construído, pois há um diálogo evidente com o passado, uma ressignificação deste.

Na seguinte estrofe, terceira parte, aparece entre parênteses a referência a Karl Marx e ao título da obra e do poema “marx: a educação dos cinco/ sentidos” (CAMPOS, 2013 [1985], p. 23), tomada dos *Manuscritos econômico-filosóficos* escritos em 1844, especificamente do subcapítulo “Propriedade privada e comunismo”, do Caderno Terceiro, comentado no capítulo anterior. Na continuação dessa estrofe, Haroldo desenvolverá uma série de versos que fazem alusão aos cinco sentidos, especificamente o tato, a visão e a audição – o olfato já foi explicitado nas primeiras estrofes. Assim, além de mencionar os outros sentidos humanos, o poeta adicionará um *plus*: aquilo que é dançável, o legível/ilegível, o difícil, o *inaudito* junto com o *ouvível* – mas aqui a conotação irá além do “não ouvível”; o sentido desta expressão poderia ser o admirável/extraordinário ou aquilo que é rejeitado, não tolerável. Junto com os sentidos também será explicitado o corpo: a mão, o olho, o pé, o tendão e o nervo. Esses sentidos ausentes na classificação padrão poderiam remeter à humanidade, ao próprio do homem. Também àquilo que vai além dos sentidos, a poesia que é expressa por meio do sexto sentido haroldiano, a linguagem: “o ar lapidado: veja/ como se junta esta palavra/ a esta outra// linguagem: minha/ consciência (um paralelograma/ de forças não uma simple / equação a uma/ única/ incógnita)”.

A seguir, na quarta parte, o eu poético desenvolverá o sexto sentido, plenamente humano, descrito como uma lapidação do ar: o ar lavrado, trabalhado. É a linguagem, a arte de juntar uma palavra à outra.<sup>34</sup> Assim, na segunda estrofe dessa parte, o poeta explicitará o labor da criação da linguagem, utilizando lexemas próprios da engenharia (treliça), da geometria euclidiana (paralelograma) e das matemáticas (equação) misturados com partes do corpo: corda vocal, mão e cinco sentidos. A criação da palavra, da linguagem, é um trabalho, uma produção diáfana: em sentido figurado, o diáfano pode referir-se a algo impreciso e vago, a linguagem é feita e completada com esses cinco sentidos. O trabalho com a linguagem não é simples, pois é um labor intrincado, opaco, não é inequívoco. Na última estrofe dessa parte, composta de somente um verso, o eu lírico retoma lexemas mencionados nas partes anteriores, de modo que a linguagem se faz “com a cor o odor o repolho os piolhos”; é uma justaposição dos sentidos; a assonância se faz presente por meio da vogal “o” e há aliteração em “repolho” e “piolhos”.

Na quinta parte, o poeta descreve o trabalho da linguagem como árduo, complexo, tão raro como “girar um pião na/ unha” (CAMPOS, 2013 [1985], p. 24). Esse trabalho raro sempre deixa um “rastro” ou “ruína”; por mais que seja mínimo, ele é preciso, não pode ser prescindido: o corpo denota esse trabalho por meio do suor, e aqui existe uma associação entre corpo-trabalho-linguagem. O rastro que fica é “latejante”, ativo, corporal. Com respeito a esse assunto, nos parece interessante uma colocação da filósofa Hannah Arendt sobre a poesia como linguagem:

A poesia, cujo material é a linguagem, é talvez a mais humana e a menos mundana das artes, aquela cujo produto final permanece mais próximo do pensamento que o inspirou. A durabilidade de um poema resulta da condensação, de modo que é como se a linguagem falada com extrema densidade fosse poética por si mesma. Na poesia, a recordação, *Mnemosyne*, mãe de todas as musas, é diretamente transformada em memória; o poeta consegue essa transformação através do ritmo, com o qual o poema fixa-se na memória quase que por si mesmo. É esta intimidade com a memória viva que permite que o poema perdure, retenha sua durabilidade fora da página escrita ou impressa; e, embora a “qualidade” de um poema seja medida por vários padrões diferentes, sua “memorabilidade” inevitavelmente determinará sua durabilidade, isto é, a possibilidade de ficar permanentemente fixado na lembrança da humanidade. De todas as coisas do pensamento, a poesia é a que mais se assemelha a este último; e, entre todas as obras de arte, a que menos se assemelha a uma coisa é um poema (ARENDR, 2007 [1958], p. 183).

---

<sup>34</sup> Esse assunto será retomado no capítulo quarto, através da comparação entre *Blanco* e *Transblanco*, pois a linguagem é fundamental para a construção do poema – sentido que Campos utiliza como manifesto para a sua poesia pós-utópica, assunto do capítulo quinto.

Assim, a permanência da poesia, segundo Arendt, pondera-se por sua capacidade de relacionar-se com a memória “viva”. Haroldo de Campos constrói a sua poesia em função disso; a sua poética sincrônica interliga o presente com o passado, como um modo de mantê-lo vivo. Os seus precursores, ao mesmo tempo, também ajudam na construção do seu trabalho: *mnemosyne* vira memória.

Nas três estrofes seguintes da quinta parte há uma fusão entre a visão e a audição por meio do lexema “claritas”, que denota a qualidade de um som forte e também um resplendor, cores, luz. Essa fusão entre os dois sentidos é um “jato epifânico”, que se manifesta pelo ‘cisco’ no olho: o sentido do tato e da visão. Depois, novamente o sentido do tato, através da mão no papel granulado. De modo paralelo, na penúltima estrofe da quinta parte do poema, a visão fragmentária, fugaz e veloz é representada com o “relâmpago” e o salto “tigrino”, que remetem à tradição e à memória do poeta Sousândrade, que se destacou pela criação de metáforas e neologismos vertiginosos; esses versos remetem aos do precursor: “No Sertão, no Sertão, vede a tremente/ ondulação das Malhas luminosas/ num relâmpago, o Tigre atrás da Corça” (SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, Canto V, 2009 [1862], s/p).<sup>35</sup>

Por fim, a sexta parte do poema está composta de duas estrofes de três versos cada uma, nas quais o eu lírico repete duas vezes os lexemas “resta” e “mínimo”; a palavra “acrescer” poderia remeter talvez ao sexto sentido, que é linguagem formada pelos outros cinco sentidos. A “húbris” excede a medida, vai além dos cinco sentidos, é a desmesura, a presunção, a *hybris* é própria do ser humano pois é característico dele não saber mensurar. Acreditamos interessante destacar que Haroldo de Campos utiliza o lexema “húbris” em algumas das suas obras de forma recorrente.

A pós-utopia, intimamente relacionada com a memória, é um gesto político, lança luz sobre a experiência: a arte é feita de um conjunto de vivências, não possui um preço como a mercadoria de troca, seu valor é arbitrário: “a durabilidade das obras de arte é superior àquela de que todas as coisas precisam para existir; e, através do tempo, pode atingir a permanência” (ARENDT, 2007 [1958], p. 181). Poderíamos afirmar que a arte permanece através do tempo porque forma parte do *homo ludens*; a arte é memória, e dentro dela encontra-se a história da humanidade.

A função da arte seria, então, dentre outros aspectos, a de preservação da memória, pois permite ao ser humano pensar e, ao mesmo tempo, possibilita uma transcendência por

---

<sup>35</sup> Essa referência ao poeta Sousândrade, segundo o nosso ponto de vista, dialoga com o *Jetztzeit* de Walter Benjamin, o passado que relampeja naquele instante – aquele jato epifânico em que o presente dialoga com o passado, a memória que tem Haroldo da sua leitura do escritor romântico.



meio da sua essência, a aura: “a aura faz da aparição um conceito de imanência visual e fantasmática dos fenômenos ou dos objetos, não um signo enviado desde sua fictícia região de transcendência” (DIDI-HUBERMAN, 1998 [1992], p. 157-158). É aquilo que mobiliza os olhos, “o que vemos, o que nos olha”. A obra de arte, segundo Georges Didi-Huberman, dessacraliza a realidade: a essência desta se materializa na sua aura que permite tocar, mobilizar, acionar e, por fim, reelaborar. A partir disso podemos dizer que a leitura é sempre tradutora, pois encontra-se num entre-lugar ou *limiar*, pois cada um vai ler o poema/obra de arte de uma forma diferente. Assim sendo,

o que Didi-Huberman propõe é nos ensinar a dialetizar nossa postura diante da imagem, dialetizar o que vemos nela com o que pode nos olhar nela, devemos “inquietar” nosso ver [...] Não há que escolher entre o que vemos (tautologia) e o que nos olha (crença), há apenas que se inquietar com o ENTRE. A imagem-dialética, imagem aurática é, portanto, ponto central, ponto de inquietude, entremeio (TAVARES, 2010, s/p).

Acreditamos que a *aura* remete, também, à *memória*, palavra-chave na obra de Haroldo de Campos na sua poética sincrônica, em que existe uma inter-relação do presente com o passado por meio das suas influências.<sup>36</sup> A pós-utopia em Haroldo de Campos consiste, então, a nosso ver, em trocar o *princípio-esperança* para o *princípio-realidade*: retomar a história que é aberta para *re-elaborar* o passado e incorporar uma visão crítica do futuro a partir do presente. Em “A educação dos cinco sentidos”, Haroldo de Campos retoma o filósofo Karl Marx para arquitetar um poema que procura ir além dos cinco sentidos superficiais que nos relacionam com ou nos aproximam do “real” – o sexto sentido, a linguagem que expressa a poesia. Ela se encontra num lugar de transição, o *inter*, o Purgatório (de Dante Alighieri) ou o salto tigrino (de Joaquim de Sousa Andrade). Esse lugar de mudança constante define a poesia haroldiana, que se caracteriza por fundar-se numa viagem através do significante e do significado, em que o substantivo cumpre um papel essencial.

---

<sup>36</sup> No entanto, no ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, de 1936, Walter Benjamin afirma que há um processo de desaturização na era de reprodutibilidade técnica, a obra deixa de ser um objeto singular, original, pois sua aura é enfraquecida pela cópia.

## 2.2 Outros poemas relacionados à Memória/História

Carregado de referências históricas, filosóficas e literárias; o poema “Ode (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács” corresponde a um dos eixos da primeira seção de *A educação dos cinco sentidos*, e pensamos que se configura como um manifesto, um modo de fazer poesia.

Ao longo de todo o poema o eu poético menciona figuras que dialogam (ou discordam) do pensamento de Haroldo de Campos numa espécie de rememoração. Poderíamos pensar, talvez, que a escrita desse poema foi pensando na rememoração benjaminiana. Por meio do título já diferenciamos o tipo de poesia que será lida – evidentemente carregada de ironia, pois o pensador criticado é santificado. Já em “A educação dos cinco sentidos” encontramos a ode em paralelismos, com lexemas que rebaixam a solenidade, que é característica deste tipo de composição poética através dos lexemas “podre” e “ogre”. A ode, aqui, será explícita, e defenderá a poesia num dia especial, que remete ao filósofo Georg Lukács, cuja obra aborda aspectos como a ética e a estética e possui como influências (que são citadas no decorrer do seu trabalho) Marx, Lenin e Goethe. O poema em questão começa assim:

os apparátchiki te detestam  
 poesia  
 prima pobre  
 (veja-se a conversa de benjamin  
 com brecht /  
 sobre lukács gabor kutella /  
 numa tarde de julho  
 em svendborg)

poesia  
 fêmea contraditória  
 te detestam  
 multifária  
 mais putifária que a mulher de  
 putifar  
 mais ofélia  
 que hímen de donzela  
 na ante-sala da loucura de hamlet

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 26).

A composição inicia mencionando os *Apparátchik*, termo coloquial que é utilizado para designar, na Rússia, os empregados públicos com uma função que não estava voltada aos altos cargos. Em geral, o termo é usado de forma depreciativa para referir-se aos funcionários

que criam empecilhos burocráticos em instituições que antes eram eficientes. Eles “odeiam” a Lukács, filósofo marxista e crítico literário de origem húngara.

Em seguida, a voz poética faz uma aclaração entre parênteses: é necessário ler a conversa que Walter Benjamin manteve com Bertolt Brecht sobre Lukács para poder compreender a hostilidade anterior:

Passamos à política literária russa. “Com essas pessoas”, falei, referindo-me a Lukács, Gabor, Kurella, “não dá para fazer um Estado”. Brecht: “Ou *apenas* um Estado, não uma comunidade”. Eles são inimigos da produção. A produção lhes é suspeita. É o imprevisível. Nunca se sabe seu resultado. E eles próprios não querem produzir. Querem se fazer de *apparatchik* e controlar os outros. Cada crítica deles contém uma ameaça (BENJAMIN, 2017 [1966], p. 111).

O diálogo deixa claro que tanto Lukács como Gabor e Kurella não desejam formar parte da produção, e sim se tornar donos do meio de produção, recortar os gastos e administrar o dinheiro, o “aparelho” produtivo. Além disso, Lukács acreditava na transcendência, e sua linha de pensamento era espiritualista; talvez por isso Campos utilize a palavra “São” para nomeá-lo.

Feitas essas aclarações, precisamos recortar alguns trechos do poema e nos centrarmos no interlocutor principal dessa ode, que é a poesia. Esta é descrita na primeira estrofe como a “prima pobre”, frase que alude ao campo mais desvalorizado. Substantivo feminino e, por isso, contraditória, de diversas facetas, “multifária”; num jogo de lexemas o eu poético também descreve a poesia como “putifária” porque perdeu a vergonha. São mencionadas algumas referências históricas e literárias, e Haroldo executa, portanto, uma rememoração para construir este poema. Faz alusão a *Putifar*, personagem que não possui registros oficiais históricos: segundo a hipótese bíblica, a história forma parte da tradição yadista. Putifar se desempenhava como oficial da corte egípcia, casado com uma mulher que seduzia ao seu servo. A poesia, então, é mais putifária que a mulher do próprio Putifar, e “mais ofélia/ que hímen de donzela/ na ante-sala da loucura de hamlet” – a personagem feminina shakespeariana possui um comportamento perturbador para a época: no início ela é submissa e altamente influenciável, porém a loucura lhe permite desenvolver aspetos ocultos; parece um espelhamento do comportamento de Hamlet, que também sofria do mesmo mal. Ele possuía uma grande dúvida: a vida é constante sofrimento, então a morte seria a solução. No entanto, quem possui a certeza deste fato? E se sofresse castigos por ter sido um suicida? O fantasma do seu pai assassinado era realmente verdadeiro ou um mero demônio

zombeteiro? Antes de morrer, Ofélia executou uns discursos sobre morte e loucura e sobre a história de uma donzela que perdeu a virgindade. A poesia, então, além de ser desvalorizada, é feminina, contraditória, sem vergonha e louca. Ela é impura, por isso ela “desvia da norma”.

Interessante destacar o trecho a seguir:

[...]  
e não se encarna na história  
divisionária rebelionária visionária  
velada / revelada  
fazendo strip-tease para teus próprios (duchamp)  
celibatários  
violência organizada contra a língua  
(a mímica)  
cotidiana)

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 26)

Talvez ao não se encarnar na história, a poesia não forma parte daquele fechamento imposto pela ótica do vencedor – podemos pensar que a poesia se encontra no lado dos vencidos, pois é desvalorizada e seria uma fundamental participante na “abertura da história”. A respeito disso, existe uma estrofe (alguns versos mais adiante) em que Campos menciona Walter Benjamin novamente, porém, desta vez, através da sua teoria:

walter benjamin  
que esperava o messias  
saindo por um minúsculo  
arco da história no  
próximo minuto  
certamente te conheceu  
anunciada por seu angelus novus  
milimetricamente inscrita num grão de trigo  
no museu de cluny

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 27).

Na colocação vemos condensada, a partir da ótica do eu poético criado por Campos, a teoria benjaminiana sobre o conceito de História: o “minúsculo arco da história” seria aquele limiar em que o passado e presente entram em relação, o momento de epifania ou *Jetztzeit*, tudo anunciado pelo Anjo da História, o *angelus novus*. Justamente, foi nesse instante que Walter Benjamin conheceu a poesia que o eu poético defende. Hannah Arendt, na obra *Homens em tempos sombrios* (2008 [1968]), menciona que o filósofo alemão tinha uma admiração pelas coisas de pequeno tamanho, inclusive minúsculas. Prova disto se encontra

numa exposição do *Museu Cluny*, onde se inscrevem, em dois grãos de trigo, o *Shema Israel* – Walter Benjamin pensava que quanto menor fosse o objeto, maior era a probabilidade de que tudo nele estivesse contido, uma espécie de *Aleph* borgeano. Talvez, por isso, Campos utilizou determinadas palavras nesta estrofe, tais como como “minúsculo” e “milimetricamente”.

Outras estrofes que nos interessam destacar são as seguintes:

adorno te exigiu  
negativa e dialética  
hermética prospetiva emética  
recalcitrante

dizes que estás à direita  
mas marx (le jeune)  
leitor de homero dante goethe  
enamorado da gretchen do fausto  
sabia que teu lugar é à esquerda  
o louco lugar alienado  
do coração

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 28).

Depois da visão de Benjamin, Haroldo se centra em Theodor Adorno e no pensamento de Adorno acerca da poesia. É relevante destacar, aqui, a palestra deste último, intitulada “Lírica e Sociedade”, em que Theodor acredita que a poesia é um

protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo [...] A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação de mercadorias sobre homens que se difundiu desde o começo da idade moderna e que desde a revolução industrial se desdobrou em poder dominante da vida (ADORNO, 1983, p. 195).

Ante aquele contexto, Adorno acredita numa poesia que esteja por cima dessa sociedade frívola, coisificada, e por isso ela se torna negativa e hermética. No entanto, Haroldo de Campos executa uma crítica ao considerá-la hermética e recalcitrante; ela resiste de modo obstinado e torna-se tóxica.

A continuação, o eu poético se dirige novamente à poesia e a questiona quando ela insiste em encontrar-se do lado direito; mas, para Marx, ela se encontra no lado esquerdo, onde as paixões se executam, pois é o lado do coração. Interessante a menção/rememoração que o poeta paulista faz de Marx, ainda jovem, como um leitor assíduo da tradição grega, de

clássicos como os de Dante Alighieri e Goethe e, especificamente, da obra *Fausto* (1775-1832), deste último.

poesia  
te detestam  
materialista idealista ista  
vão te negar pão e água  
(para os inimigos: porrada!)  
— és a inimiga  
poesia

[...]

e jákobson roman  
(amor / roma)  
octogenário plusquesexappealgenário  
acaricia com delícia  
tuas metáforas e metonímias  
enquanto abres de gozo  
as alas de crisoprásio de tuas paronomásias  
e ele ri do embaraço austero dos savants

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 28-29).

A poesia é detestada porque ela é concreta, material, talvez possa ser a inimiga, uma vez que não está relacionada à transcendência. O semiólogo Roman Jakobson, formalista russo, foi uma das influências mais importantes de Haroldo de Campos para a definição da sua poética sincrônica; por meio das letras que compõem seu nome,<sup>37</sup> o eu poético brinca tornando-o “amor e roma” e mencionando uma série de recursos imanentes para analisar a poesia – método que priorizavam os formalistas, a obra em si mesma; a poesia em conjunção com o prazer, e aqui ela já não é mais negativa ou hermética, nem “prima pobre”, pois as suas asas são formadas de crisoprásio, a variedade mais valiosa do quartzo, além de estar próxima, por um lado, aos sábios que possuem uma capacidade incrível,<sup>38</sup> mas que, por outro, também se associa ao termo “*savant*”, relacionado a uma síndrome ligada ao autismo. Por isso podemos pensar a poesia como única, rara, valiosa.

Continuando com o elogio, o eu poético, numa extensa estrofe, passa a enxergar a poesia segundo o ponto de vista de Campos e seus parceiros concretistas, lembrando o começo do trabalho do poeta paulista:

e agora mesmo aqui neste monte  
alegre das perdizes

<sup>37</sup> A hipótese saussuriana sobre os anagramas teria acendido o antigo interesse do linguista russo pelas figuras fônicas (cf. TESTENOIRE, 2014, p. 223).

<sup>38</sup> Os sábios chamados “idiota-prodígios”.

dois irmãos siamesmos e um oleiro  
 de nuvens pignatari  
 (que hoje se assina signatari)  
 te amam furiosamente  
 na garçonnière noigandres  
 há mais de trinta anos que te amam  
 e o resultado é esse  
 poesia  
 já o sabes  
 a zorra na geléia  
 geral  
 e todo o mundo querendo tricapitar  
 há mais de trinta anos  
 esses trigênios vocalistas  
 / que ideia é essa de querer plantar  
 ideogramas no nosso quintal  
 (sem nenhum laranjal oswald)?  
 e (mário) desmanchar  
 a comidinha das crianças?

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 29).

O amor para com a poesia é exaltado, pois os irmãos e o oleiro a amam “furiosamente” e encontram-se num *monte de perdizes*, que faz referência ao bairro Perdizes, reduto de intelectuais e onde já moraram os irmãos Campos e Décio Pignatari. O eu poético repete duas vezes que esse grupo, há 30 anos, ama a poesia, e menciona duas influências muito fortes para a sua poesia concreta: Oswald e Mario de Andrade.

poesia pois é  
 poesia

te detestam  
 lumpenproletária  
 voluptuária  
 vigária  
 elitista piranha do lixo

porque não tens mensagens  
 o teu conteúdo é a tua forma  
 e porque és feita de palavras  
 e não sabes contar nenhuma estória  
 e por isso és poesia  
 como cage dizia

ou como  
 há pouco  
 agosto  
 o agosto:

que a flor flore

o colibri colibrisa

e a poesia poesia

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 29-30).

Finalmente, nas últimas estrofes, o eu poético se dirige exclusivamente à poesia para descrevê-la. Na medida em que a ode foi se desenvolvendo, ela foi sendo descrita em um ou dos versos em complementação com referências a outros autores, filósofos e obras como interventores, demonstrando o que era a poesia para eles; há um compilado de memórias do escritor que ajuda a sustentar a sua caracterização. Aqui são utilizados, pura e exclusivamente, adjetivos, de modo que ela é definida por aquilo que é e por aquilo que não é. Interessante destacar o lexema “lumpenproletária” que, no vocabulário marxista, refere-se a uma faixa da população que se situa socialmente abaixo do proletariado, desprovida de consciência política e de classe, portanto suscetível de servir à burguesia. É mais do que bela e vai além das palavras, pois não precisa contar uma história. No final, têm-se duas referências: a John Cage, compositor e músico estadunidense que explorou o ruído, tornando-o música; e ao silêncio, que é fundamental. Tanto ele como Augusto de Campos, irmão de Haroldo, dizem que a flor pode executar a ação de “flore”, o colibri “colibris” e, finalmente, a poesia é só poesia, basta-se a si mesma.

Em “Opúsculo goetheano”, a partir da epígrafe que anuncia que “a natureza não pode dispensar a enteléquia”, de autoria de J. W. Goethe, Campos escolhe o caminho deste poema. A *enteléquia* é um conceito que Goethe retoma de Aristóteles e que está relacionado com o princípio vital: é, segundo Goethe, uma força que conduz ao final, ao *telos*, à completude. Simone Homem de Mello (2019) afirma que se trata de uma “dialética metamórfica” que se relaciona com a capacidade que o ser humano possui para transformar o seu fazer. Ela toma alguns trechos do “Arco-Íris Branco de Goethe” (CAMPOS, 1997b, p. 18-20) para argumentar que

a essa operação transmutadora, num sentido metamórfico, de transfusão de pessoas (*personae*) ele associa a tradução poética: “a melhor maneira de corresponder a esse ‘sobredurar’ (*Fortleben*), no qual o velho Goethe, pensador da morfologia e da metamorfose nas ciências da natureza, punha a sua mais decidida convicção, está na operação tradutora, no que eu prefiro chamar *trans-criação* (HOMEM DE MELLO, 2019, p. 195).



Desse modo, a ideia de retomar a *enteléquia* está relacionada com a imortalidade da obra goetheana e da poesia; trata-se da vida eterna e a criação que jamais acaba.

manter a enteléquia  
ativa  
quero dizer  
como o fósforo  
(branco)  
que acende dentro d'água  
com o fogo no pórforo  
(dentro)  
a pala d'oro

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 38).

Segundo Andrés Fisher (2011, p. 117), o “fósforo que acende dentro d'água” e a “produtividade como princípio vital” são “una acertada metáfora y una certera definición de la entidad, la extensión y las irradiaciones del trabajo del paulista”.<sup>39</sup> O crítico menciona que, no geral, a obra de Haroldo de Campos é reconhecida pela sua fase concretista; no entanto, trata-se só de uma etapa do seu trabalho, que foi se nutrindo ao longo do tempo.

É interessante destacar, também, a ótica do eu poético, a partir da sua experiência poética madura e que condiz com a do autor homenageado:

mantê-la viva  
no arco voltaico dos cinquent'anos  
consona a lira dos vinte  
e vibra  
é o mesmo fogo no signo do leão  
para a combustão desta página  
virgem  
o mesmo soco no plexo solar  
a mesma questão (combustão)  
de origem

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 39).

Enrique Estrada Rodrigues (2017) assinala, a respeito disso, que para Haroldo de Campos

as utopias também estavam envelhecendo. Desde o início dos anos de 1980 – quando, *no arco voltaico dos cinquent'anos*, publica o livro sobre Goethe – ele já vinha tematizando um interessante paralelo entre o esgotamento das utopias e o fim do ciclo das vanguardas artísticas (RODRIGUES, 2017, p. 75).

---

<sup>39</sup> Tradução livre: “uma metáfora acertada e uma definição certa da entidade, da extensão e das irradiações do trabalho do paulista” (FISHER, 2011, p. 117).

Esse processo culmina com a apresentação da pós-utopia no livro *Deus e diabo no Fausto de Goethe* (1981), e é exemplificado por meio de *A educação dos cinco sentidos* (1985).<sup>40</sup> O eu poético retoma a origem, o princípio vital, a energia, por meio do “plexo solar”: complexa rede de neurônios situada atrás do estômago e embaixo do diafragma – para religiões como o hinduísmo ou o budismo trata-se de um ponto de energia relacionado com a euforia, por isso “vibra”, é fogo que faz a combustão da página em branco.

Ao longo do poema existe uma constante: manter a enteléquia ativa e viva. E esta é definida como um fazer constante, que se completa ou se executa com o fazer-mesmo. Isto nos lembra o árduo trabalho, na história da humanidade, que é a educação dos cinco sentidos. Nos últimos versos do poema, o eu lírico, o um, retoma o universo:

ativa  
a enteléquia ativa: a  
música das esferas

\*

não há anjos nessa órbita querúbica  
há poeira (poesia) radiante  
casulos resolvidos em asas

um comover de harpa eônia  
um riso onde a dissolve enteléquia  
(nó desfeito no após do pó)

primavera

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 41).

A enteléquia é definida, aqui, como “a música das esferas”, conceito grego que faz alusão à harmonia divina e matemática entre o micro e o macrocosmo. A partir daí, o eu poético se desliza pela cadeia de lexemas relacionados a este conceito, e menciona não existir anjos na “órbita querúbica”, e sim uma “poeira radiante”, que é a poesia. A enteléquia que só pertencia ao um, ao ser, parece dissolver-se no universo e formar parte do todo.

O “opúsculo” se define como um pequeno livro ou folheto de caráter literário, artístico ou científico. Haroldo de Campos dialoga com o seu precursor rememorando-o, num recorte específico da memória, com o conceito de *enteléquia* que ele propunha, e o utiliza para desenvolvê-lo em parte dos seus conhecimentos científicos sobre o universo.

---

<sup>40</sup> Estenderemos a conversa sobre a pós-utopia no capítulo quinto.

Segundo as palavras do poema “Opúsculo goetheano”, “a natureza incuba a metáfora / da forma / e tresnatura: formas / em morfose”; mas talvez se pudesse também dizer: a natureza incuba a metáfora da utopia, razão pela qual o poeta insinua, pois, uma confluência entre utopia e “enteléquia” (RODRIGUES, 2017, p. 77).

Essa utopia se encontra em constante mudança, em transformação; é a enteléquia como um princípio da eternidade, e é eterna porque se modifica e porque é, também, pós-utópica.

A propósito deste assunto, Campos comenta, numa entrevista a Cassiano Elk Machado sobre Goethe, o posicionamento do poeta ante a vida:

A ideia dele era a seguinte: quando uma pessoa, e era o caso dele, permanece ativa e factiva durante toda a vida, buscando fazer, realizar coisas, a enteléquia, que é um conceito que ele tira de Aristóteles, uma espécie de princípio vital, permanece vivo. A natureza, depois que uma pessoa factiva morre, se vê coagida a encontrar outras formas nas quais abrigar essa enteléquia. Esse arco-íris branco, para mim, representa a visão de uma nova primavera, de alguém que, embora esteja envelhecendo, tem forças vitais para continuar produzindo. Eu poderia imaginar, com base nessas ideias, que o que foi Goethe hoje está tocando harpa eólia no coro das estrelas (MACHADO, 1997, s/p).

Portanto, o final do poema anuncia um novo florescer: a poesia termina e volta a começar: “um poema começa/ por onde ele termina” (CAMPOS, 2013 [1985], p. 48). Na colocação, Campos acredita que a escrita de Goethe permanece. A cada nova leitura e reinterpretação a sua poesia persiste, mesmo com o passar do tempo.

A respeito disso, Gagnebin (2014, p. 17) assinala que “se o poema é um túmulo feito de palavras, ele também é um monumento, um *mnèma* ou um “memorial” [...] através dele, outro ser adquire consistência e se perpetua: a voz do próprio poeta pretende ressoar para sempre”. Acreditamos que Haroldo, pelo contrário, é um escritor anti-monumento, pois ele retoma obras e autores para revigorá-los no tempo presente, mediante relações inventivas e diálogos com outros autores e/ou textos. Aqui é fundamental adicionar a palavra de Donald Schüler (1998):

Haroldo nos conduz às profundezas da paisagem infernal. Lete é o rio cujas águas apagam a memória dos que dela bebem. À beira dele crescem asfódelos (*asphodelus ramosus*), planta de folhas estreitas e de flores amarelas ou brancas semelhante ao lírio. Sendo perenes, os asfódelos lembram a vitória sobre a morte. Os poetas, conscientes do limite e sedentos de eternidade, frequentam essas tétricas paragens. Haroldo tira os poetas do esquecimento. Sem o trabalho dele, alguns deles ainda viveriam na sombra. Não contente com a busca de informações entre os mortos à maneira de Ulisses, Haroldo mostra a eleitos o caminho da luz, devolvendo-os, mais

exitoso do que Orfeu, ao congresso dos vivos. A descida leva ao núcleo da vida, o código nucleico, lugar em que está inscrito o programa que rege a vida em todas as suas ramificações. A vida transcorre como um jogo de cartas marcadas visto que os lances se dão dentro de parâmetros mensuráveis. Nessas regiões profundíssimas ouvem-se vozes farejando o fosso para virem à luz. Se ao beberem do Lete as recordações passadas esmaeceram, as iguarias do fosso refazem o que o Lete desfez (SCHÜLER, 1998, s/p).

Essa colocação retoma parte do título da presente tese: o trabalho de Haroldo de Campos é executar a *mnemosyne*, relembrar os poetas que foram esquecidos pela ação do rio Lete (ou da inexorável ação do tempo); assim, a tarefa do poeta paulista consiste numa recuperação dos precursores – podemos pensá-lo como um trabalho em que os mortos são revividos, revigorados, trazidos à luz novamente na sua operação inventiva ou nas traduções.

Paralelamente, a eternidade da enteléquia também está presente na epígrafe de “Opúsculo goetheano 2” e dá-se continuidade à ideia planteada no primeiro poema sobre a imortalidade: “Toda enteléquia é, pois, um fragmento de eternidade”.

o arco  
íris branco: uma  
segunda  
puberdade: goethe  
o viu na estrada para frankfurt  
(antes de ver marianne)

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 42).

A primeira estrofe remete a um episódio que o poeta alemão viveu com mais de sessenta anos e que é comentada por Haroldo de Campos no livro de ensaios *O Arco-Íris Branco* (1997), especificamente em “O Arco-Íris Branco de Goethe”:

Em 25 de julho de 1814, o velho Goethe (em um mês e poucos dias, agosto, 28, completaria 65 anos) decide-se a revisitar sua cidade natal, Frankfurt, com destino a Wiesbaden, para uma estação de repouso, a conselho médico. Assim que ele empreende a viagem de Weimar, por Erfurt, à querida região renana que o viu nascer, ele entrevê, nas brumas da manhã, um arco-íris branco. Henri Lichtenberger, que descreve o episódio no prefácio à edição Aubier, bilíngue, do ‘Divã Ocidental-Oriental’, comenta que, à visão desse raro fenômeno meteorológico (um arco-íris sem raios coloridos), o poeta-naturalista se sentiu rejuvenescer, interpretando-o como presságio de ‘uma nova puberdade. “[...] Lichtenberger reproduz as palavras de Goethe (nas quais não posso deixar de reconhecer, na decifração do enigma natural, da ‘signatura rerum’, o selo fáustico, a sede revivescida de vida): ‘O arco é branco, sem dúvida, mas é, no entanto, um arco celeste. Se teus cabelos são brancos, não obstante, tu amarás’” (CAMPOS, 1997b, p. 17).

Entre parênteses aparece o nome “marianne” que faz referência a Marianne von Willemer, uma jovem atriz e dançarina que Goethe conhece entre 1814 e 1815; ela é imortalizada em *Buch Suleika*, que forma parte de *West-östlicher Divan* (1819), uma antologia de poesia lírica inspirada na poesia persa. O volume *Buch Suleika* consiste em intercâmbios epistolares entre ambos quando jovens, e várias das composições foram escritas pela própria Marianne.

Em “Similitude Alheia”, de Simone Homem de Mello, o crítico comenta, no texto que acompanha a tradução haroldiana do poema goetheano, “Nicht mehr auf Seidenblatt” (no livro *Divã Ocidental-Oriental*), que Haroldo

se remete ao episódio biográfico da visão de um arco-íris branco pelo já idoso Goethe, por este interpretado como o prenúncio de uma “nova puberdade”, que seria vivida, no entanto, sobretudo literalmente, com a jovem à qual Goethe dirige os poemas do Divã (HOMEM DE MELLO, 2019, p. 195).

Trata-se de um renascer, de uma nova primavera como poeta.

pound (anakréon): senesco  
sed amo

a rosa  
petrifica no  
nitrogênio líquido  
e só quebra  
(williams: rosa saxífraga?)  
a golpes de martelo

vê-la  
depois do choque  
térmico depois do  
degelo  
pétalas  
(quase pedra)  
quebradas:  
seda ainda

\*

dos meus cabelos  
a asa (arco)  
os anos (íris)  
(castanhos)  
embranquecerão:

o coração não

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 42-43).

Nas estrofes seguintes, até a final do poema, há uma descrição daquele momento inicial planteado na primeira estrofe: Goethe, na sua senectude, é pensado como Anacreonte – grande poeta grego de poesias amorosas cujas composições ficaram na imortalidade e cujo estilo foi definido como “anacreôntico”. Na terceira estrofe, a *rosa petrificada* é uma referência do poema “Uma espécie de canção”, de William Carlos Williams, presente em *The Wedge* (1944); neste é mencionada uma flor que é capaz de quebrar rochas – segundo o autor é a metáfora da conexão que existe entre a escrita – o processo criativo em si – e a natureza:

Ou, como se propõe, o poeta como uma cobra que espera calma e pacientemente, à margem das sendas, pelo momento oportuno de partir para o ataque, isto é, de confrontar a linguagem quando a sua imaginação é provocada (WILLIAMS, 1987, p. 151).

Essa rosa (ou Marianne?) é vista por Goethe depois de muitos anos, e apesar de as pétalas terem sido transformadas em pedra, elas ainda são de seda – pensamos que, provavelmente, a história que viveu o poeta alemão na sua juventude, embora esta se encontre já distante, permanece vívida. Isso é confirmado na última estrofe quando, em primeira pessoa, o eu lírico, em Goethe, afirma que os seus cabelos castanhos vão embranquecer. Interessante pensar nos cabelos brancos esbranquiçados e na rosa em degelo, branca, igual ao arco-íris que avistou no primeiro “choque” com o seu passado; a carapuça de gelo da rosa está desaparecendo, pois o coração não embranquece (ele permanece o mesmo na sua segunda puberdade, nesse instante epifânico de reencontro com o passado e no qual o presente é iluminado; uma rememoração que também poderia ser pensada como uma memória involuntária proustiana).

No poema “Tenzzone” observa-se, por sua vez, uma disposição dos versos diferente dos poemas anteriores; existe uma espécie de linha em branco em forma diagonal que atravessa as últimas quatro sílabas poéticas e um outro silêncio na terceira, como se pode comprovar na transcrição a seguir:

um ouro de provença  
 (ora direis) uma doença  
 de sol      um sol queimado  
 desse vento mistral (que doura e adensa)  
 provedor de palavras      sol-provença  
 ponta de diamante      rima em ença  
 como quem olha      a contra-sol  
 e a contravento      pensa

*Cogolin, Provence*

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 45).

É importante mencionar que Haroldo de Campos, além de demonstrar uma marcada influência dos poetas Dante Alighieri, Stéphane Mallarmé e Goethe, também faz conviver, na sua poesia, através da poesia concreta, a tradição provençal, especialmente por meio de Arnaut Daniel, trovador do século XII tido como o “melhor criador” por Dante Alighieri. Para Haroldo de Campos,

traduzir e trovar são dois aspectos da mesma realidade. Trovar quer dizer achar, quer dizer inventar. Traduzir é reinventar [...] O caráter concluso da obra feita fica provisoriamente suspenso e o fazer reabre o seu processo, refaz-se na dimensão nova da língua do tradutor (CAMPOS, 1968, p. 56).

Arnaut é considerado o criador da sextina. No poema observamos que, nos quatro versos finais, antes do espaço em branco, há algumas sextinas que parecem dialogar com as palavras que continuam depois daquele silêncio, por exemplo: “provedor de palavras      sol-provença”. Além de assemelhar-se a um diálogo, também há uma completude de sentido do enunciado da primeira sextina, como se uma segunda voz retumbasse do passado (lembrança?) depois do silêncio, ecoando no final do verso: “e a contravento      pensa”. A presença da rima está marcada no final de cada verso, como bem-anuncia no sexto verso a segunda voz: “rima em ença”. E também é marcada a presença de sibilantes e aliterações (“provença”, “provedor”) e assonâncias (“ouro”, “oura”).

Quanto ao conteúdo, o eu lírico descreve a cidade de Provença a partir do sol e do vento; primeiro se anuncia a presença do ouro em Provença – que, em realidade, trata-se de uma doença, que é o sol queimado; ele não é o provedor de calor e já foi consumido (talvez apagado?) por suas próprias chamas. E o vento é todo o contrário: ele é forte e frio, pois é “mistral” – curiosamente, ao invés de ser aquele que encolhe o corpo, ele cumpre com a função do sol, pois “doura e adensa”. O sol da Provença, no entanto, é o provedor das palavras e também a ponta de uma lança de diamante capaz de cortar objetos muito densos e consistentes. Finalmente, se destaca o prefixo *contra-*, que

dota de sentido este diálogo entre o verso dividido em dois: olhar a contra-sol e olhar a contra-vento; nos últimos versos existe uma “tenzone” que dá o nome ao poema, um contraponto. Em catalão, é um gênero poético da literatura medieval que consiste num debate entre dois ou mais interlocutores que expõem uma tese que, por sua vez, pode tratar de temas variados: amor, literatura, política. Haroldo de Campos, portanto, executa neste poema uma rememoração da sua influência provençal, que já provém desde seu início como poeta.

A partir da mesma temática, nos dirigimos ao poema “Provença: Motz E. L. Son”, o penúltimo desta análise de poemas. Desta vez, a ênfase não está no sentido do tato ou da visão, tal como ocorre no conteúdo do poema apresentado anteriormente, e sim continua, através do *contraponto*, com o sentido da audição. O lexema “provença” rememora aos poetas provençais que foram uma grande influência para Ezra Pound no sentido musical; o poeta colaborou, em 1913, com o pianista William Morse Rummel na edição de um conjunto de partituras de músicas trovadorescas, dentre as quais encontravam-se duas de Arnaut Daniel. O fundamental para o poeta era juntar a palavra à melodia – *motz el son* –, daí o título do poema haroldiano. Essa combinação de som e palavra atingiu os

extremos de perfeição na prática dos poetas-músicos de Provença. Mais tarde (1920) cooperaria com a pianista americana Agnes Bedford na edição musical de mais cinco canções occitanas, que verteria “com palavras adaptadas de Chaucer”. Interessou-se também pelo trabalho de Arnold Dolmetsch, um especialista em música antiga, que se dedicava à sua interpretação e à reconstrução de cravos (Pound o conheceu em 1914 e chegou a adquirir dele um clavicórdio) (CAMPOS, 1983 [2007], p. 27-32).

O poema em questão é o seguinte:

contra uma luz  
sem falha

o olho  
se esmeralda

o olho  
(contra uma luz  
sem falha)  
se esmigalha

o olho de esmeralda  
à luz: migalha  
(que esmigalha)

e concrecia a luz  
som de cigarra

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 45).



Se pensarmos no som-palavra ao qual Ezra Pound (1976) fazia alusão como fundamental nas suas composições, podemos relacionar o conceito com a *melopeia*, que é um dos três aspectos da poesia que o autor desenvolveu em seu projeto poético. Nela se analisa a palavra poética no seu aspecto sonoro. Outro dos aspectos é a *fanopeia* – as características visuais – e, finalmente, a *logopeia*, que enfatiza a parte reflexiva do poema.<sup>41</sup> Nesta composição, o significante é prioritário: nela percebemos uma série de aliteraões e assonâncias: “falha”, “olho”, “esmeralda”, “esmigalha”, “concrecia”, “cigarra”, com presença da líquida não lateral (lh) e da vogal semiaberta (â).

Existe uma continuação léxica por meio do prefixo “contra-” e do lexema luz”, presentes nos últimos versos do poema anterior; contra a luz, o olho (a vista) sofre processos além da realidade, além dos cinco sentidos: o substantivo “esmeralda” vira um verbo em terceira pessoa do singular, o olho vira uma esmeralda e, depois, esmigalha, se fragmenta – pois ele capta a projeção da luz nos objetos e os decodifica. Nas últimas duas estrofes, depois da transformação à contra-luz, o olho já se encontra complementado pelo substantivo, pois é um “olho de esmeralda” que, por efeito da luz, se fragmenta para captar as imagens externas. Junto a essa luz crescente que ativa o sentido da visão, novamente, aparece crescendo junto o som, através do canto da cigarra.

O último poema, intitulado “Transideração Ungaretti conversa com Leopardi”, evoca um diálogo transideral dos autores italianos. É uma conexão no espaço-tempo: esse diálogo se estabelece através das estrelas, quer dizer, é interestelar, mallarmaico. Ambos os autores não tiveram a oportunidade de conversar em vida, pois há uma diferença de aproximadamente cinquenta anos entre a morte de um e o nascimento do outro. Giacomo Leopardi (1798-1937), além de poeta, foi filólogo e tradutor, e em sua escrita são evidentes a presença do ceticismo e uma marcada melancolia em meio a um pessimismo. Já Giuseppe Ungaretti (1888-1970) foi um poeta leitor de Leopardi, Nietzsche e Baudelaire. Grande parte da sua produção poética é dedicada à guerra – ele mesmo experimentou as trincheiras, pois alistou-se como um soldado da Primeira Guerra Mundial em 1914. Haroldo de Campos se relaciona com Ungaretti por meio de Mallarmé, pois ambos o lêem e executam a tarefa de tradução. A evocação a Leopardi é uma maneira de chegar até Ungaretti através das estrelas.

A continuação, o poema.

---

<sup>41</sup> Aqui encontramos uma relação desse aspecto poundiano com a tradução. Consideramos que ela pode ser “logopeica”, pois o trabalho tradutório exige uma reflexão do texto original, da língua original, para conseguir verte-lo num outro texto diferente, em outro idioma. A tradução, portanto, também é uma “dança do intelecto” – esta descrição refere-se à *logopeia*; segundo Ezra Pound, ele encontrou no poeta Jules Laforgue o criador desse aspecto da poesia.

Um leão: ruivando arde —  
 na voz do leão — Leopardi  
 (céu noturno em Recanati)  
 virando constelação:  
 Odi, Melisso... E o leão  
 resgata a um fausto de estrelas  
 caídas, a lua jamais cadente  
 e a Ursa, magas centelhas.  
 Depois, o leão (a Leopardi  
 tendo dado o que lhe cabe)  
 passa a medir o infinito  
 ou desmedi-lo: ao longe  
 daquela estrela (tão longe)  
 ao longe daquela estrela

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 90).

O leão que não ruge, e sim “ruiva” – uma sorte de mistura entre rugir e representar a cor rubra, pois a sua voz “arde” –, representaria, por meio dos sentidos do tato e da audição, o poeta *Leopardi*, que vira uma constelação no céu de Recanati, cidade natal do poeta. O poema “Odi, Melisso” de Leopardi representa o que será descrito nos versos seguintes: o eu poético do poema leopordiano executa um diálogo entre Alceto e Melisso. O primeiro começa narrando o sonho que teve naquela noite: ele viu a lua aproximando-se gigante e, depois, no fundo do céu, quase extinta, mas sempre presente. Depois dessa experiência, ele mesmo se viu no céu como um destelho (ou uma estrela?). Melisso lhe pergunta se ele teme que a lua caia, ao que o seu interlocutor afirma, de modo indireto, comparando-a com as estrelas. Para finalizar, Melisso destaca que existem muitas estrelas; umas poucas morrem e caem mas, em comparação, milhares permanecerão. A lua, no entanto, é única, e ninguém a viu cair, a exceção de um sonho.

Talvez o Melisso evocado por Leopardi trate-se do filósofo grego Melisso de Samos (470 a.C.), que estabeleceu a infinitude do ser no plano do tempo – quer dizer, este é eterno. No poema, também se retrata a oposição entre a Lua, que permanece na sua órbita, e as estrelas, que estão presentes no espaço até a sua morte, quando se tornam estrelas-cadentes, executando uma dança que se assemelha à dança e à conexão entre as palavras e os autores citados. As estrelas são centelhas, iguais ao próprio Alceto quando se viu na abóbada do céu, através do seu sonho. A presença da estrela Ursa é recorrente na poesia de Haroldo de Campos, que remete ao poeta Mario de Andrade. Podemos verificar, aqui, a devoração do outro para a criação da própria poética; existe uma constelação de autores citados que são

evocados e que dialogam entre si, criando o poema haroldiano. Segundo Maria Luiza Berwanger da Silva (2006), no poema em questão,

Haroldo investe no gesto de “atravessar” o ato de transcriar para “medir o infinito”, representando, através deste ato, não só a figura do tradutor-ressimbolizador ou “le maître secret de la difference des langues” como o vira Maurice Blanchot (1971), mas, sobretudo, como aquele que, ao emprestar seus “cinco sentidos” à visualidade da paisagem transiderada pela dança de estrelas como dança de palavras (DA SILVA, 2006, p. 279).

Esse gesto de “medir no infinito” ou “desmedi-lo” traduz o diálogo transideral executado por Leopardi e Ungaretti, pois a estrela do segundo poeta encontra-se muito distante no tempo do primeiro; no entanto, na constelação haroldiana, os diálogos não são impossíveis, pois ele atua como catalisador para realizar a experiência de transideração entre ambos os escritores. Em primeiro lugar, há uma rememoração dos dois autores para, depois, estabelecer um diálogo nas suas semelhanças. O infinito, nomeado pelo espaço e pela figura do filósofo Melisso, encontra-se em paralelo e dialoga com a capacidade da poética sincrônica haroldiana, pois a criação se dá através da tradução, da transcrição e, evidentemente, da transideração.

### **2.3 Considerações sobre a memória a partir de J. M. Gagnebin. Entrecruzamentos com Walter Benjamin e Henri Bergson**

Podemos concluir, diante do exposto no presente capítulo, que o projeto poético que pretende erguer Haroldo de Campos não só depende das lembranças por meio dos precursores; também é necessário haver um esquecimento, que é o recorte que o autor paulista executa para poder criar uma história da literatura, segundo o seu *paideuma*.

Jeanne Marie Gagnebin, em *Limiar, aura e rememoração* (2014), assinala que

o lembrar é descrito como um retesamento psíquico, um esforço de reunião de imagens dispersas, de recolhimento e interiorização espirituais que a palavra alemã *Erinnerung* traduz bem. O esquecer, pelo contrário, remete a um afrouxamento da tensão intelectual, mero relaxamento despreocupado ou, numa aproximação mais penetrante como a de Nietzsche, desistência feliz do espírito inquieto e entrega sábia ao fluxo de uma vida maior do que ele (GAGNEBIN, 2014, p. 103).

A memória é feita, portanto, de lembranças e esquecimentos. Com a conjugação de ambos, no campo das Letras, é possível erguer um *paideuma*, um recorte na História da Literatura. Campos escolhe os autores que acredita que devam permanecer na memória da história da literatura no Brasil para estabelecer um diálogo com as obras brasileiras. A função da memória é a de proteger do esquecimento total, mantendo um balanço entre a lembrança e o esquecimento. Por meio do seu trabalho como tradutor, Haroldo pretende garantir que a memória não seja esquecida, que certas obras/autores, permaneçam vivos(os) por mais tempo:

O trabalho da escritura não consiste, então, em reproduzir, de maneira mais ou menos feliz, alguma substância vívida, mas, de maneira análoga ao gesto incansável de Penélope, em tecer conjuntamente os fios do esquecer e do lembrar (GAGNEBIN, 2014, p. 165).

Para Bergson, no terceiro capítulo de *Matéria e Memória* (1999 [1896]), o passado, tal como apontamos no capítulo primeiro desta tese, não se encontra abolido: ele se mantém vivo no inconsciente. Assim, a memória permanece de forma virtual no ser humano em função da sua utilidade, da ação no presente. O passado avança no presente, e as lembranças se atualizam em função da necessidade do tempo atual (BERGSON, 1999 [1896], p. 260).

A respeito disso, vale a pena mencionar Gagnebin (2014) novamente para explicar, segundo a ótica de Walter Benjamin, a “sobrevivência” de certas obras na história da literatura:

Benjamin afirmará que nenhuma obra nos chega de maneira neutra, como se a “tradição” histórica fosse um mero depósito de produtos prontos, que esperam imóveis nas gavetas empilhadas do tempo.

Ou a obra é transmitida até nosso presente, ou deixada de lado, negligenciada, recusada ou esquecida num processo sempre consciente de formação e aceitação de uma tradição histórica. Trata-se de um processo turbulento, orientado por lutas históricas-políticas que levam, entre outras coisas, à formação de um cânone e à exclusão de vários autores ou de várias obras dessa tradição canônica. E essa transmissão faz parte da história da obra que não é, portanto, um objeto morto e finito, mas, tal um organismo vivo [...] algo que cresce e se transforma ou perece e encolhe, podendo até desaparecer da memória dos homens. Assim, uma análise histórico-materialista não pode se contentar com a análise do processo de produção da obra, mas deve igualmente considerar como tal obra ou tal acontecimento foi interpretado e retomado e chegou até nós por meio dessa interpretação, e não de maneira imediata e direta (GAGNEBIN, 2014, p. 214).

A obra, portanto, não pode ser analisada somente a partir de seu processo de produção, pois a sua riqueza reside nas diferentes interpretações ao longo do tempo. Campos é um escritor que resgata essa tradição para dotá-la de um novo sentido, para estabelecer uma dialogicidade com autores com os quais nem sequer teve a oportunidade de dialogar, tal como aconteceu no poema analisado na seção anterior, “Transideração Ungaretti conversa com Leopardi”.

Em seu trabalho como transcriador (assunto do capítulo a seguir), a postura de Haroldo na tradução é tanto pessoal, fáustica – pois aprendeu diversos idiomas em um período curto de tempo para poder fazer as traduções que eram necessárias na sua empreitada poética – como um projeto que tem uma missão coletiva, num sentido político, pois escolhe certos autores da literatura mundial em detrimento de outros; ademais, ele pretende fazer uma desbabelização de certas obras para que estejam ao alcance dos leitores/autores/críticos brasileiros. Assim, a sua tradução abrange tanto a singularidade do autor como a coletividade, pois as escolhas feitas permitirão erguer a literatura dos anos posteriores.

Por isso ele constrói uma memória individual e uma memória coletiva. Por um lado, a subjetividade na escolha dos textos e, por outro, a missão política que está dada, justamente, pela seleção dos textos lembrados. *A educação dos Cinco Sentidos* é um livro considerado político. Alguns poemas são mais pessoais, pois partem de experiências pontuais do autor, e outros abrangem assuntos que vão além do poeta – os mencionados neste capítulo foram os relacionados à memória/história, precursores e influências haroldianas. Esse livro poderia ser considerado um modelo do pensamento memorialístico, pois vai além da história. É um projeto estético, que configura um modo como essa memória vai aparecer – quando a rememoração histórica é trabalhada esteticamente ela se torna memorialística.<sup>42</sup>

Em relação a isso, o *Jetztzeit* benjaminiano, desenvolvido neste capítulo,<sup>43</sup> nos lembra o conceito de “salto tigrino” anunciado por Haroldo de Campos no poema “A educação dos cinco sentidos”, que pertence a sua cara influência de Walter Benjamin. A

---

<sup>42</sup> Por exemplo: podemos perceber essa operação no poema já analisado neste capítulo, “Ode (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács”, em que o autor tenta colocar a sua composição como um elo na corrente da tradição: “e agora mesmo aqui mesmo neste monte/ alegre das perdizes/ dois irmãos siamesmos e um oleiro/ de nuvens pignatari/ (que hoje se assina signatari)/ te amam furiosamente/ na garçonnière noigandres/ há mais de trinta anos que te amam”; “e todo o mundo querendo tricapitar/ há mais de trinta anos/ esses trigênios vocalistas/ que ideia é essa de querer plantar/ ideogramas no nosso quintal/ (sem nenhum laranjal oswald)?/ e (mário) desmanchar/ a comidinha das crianças?” (CAMPOS, 2013 [1985], p. 29).

<sup>43</sup> “Essa interrupção política e redentora (cujo modelo é a interrupção “messiânica”, diz Benjamin) põe em questão a temporalidade da história e da memória dominantes. Instaura o desejo e a possibilidade de um outro tempo e de um outro lembrar. Benjamin cita o gesto dos revolucionários parisienses de julho de 1830, quando atiraram nos relógios de vários monumentos da cidade, ao cair da noite, marcando assim seu desacordo com a cronologia em vigor” (GAGNEBIN, 2014, p. 242-243).

tradição é evocada: o presente é iluminado por certos flashes do passado, momentos epifânicos em que passado e presente dialogam. Walter Benjamin, em “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”, que forma parte do livro *O Anjo da história* (2012), assevera o seguinte: “A seus olhos, a obra do passado não é acabada”.<sup>44</sup> Gagnebin (2014), a respeito dessa sentença, discorre o seguinte:

Primeiramente, a frase indica que as obras de arte que pertencem ao passado não se encerram em si mesmas, mas continuam a agir e viver na sua recepção e transmissão, como já o afirmaram os românticos; e, em segundo lugar [...] pressupõe que o passado não é um tempo esgotado e morto, mas uma instância que continua agindo e operando no presente, ainda que de forma velada. A frase caracteriza, portanto, uma relação com o passado e com as obras de arte que não é de posse e de acumulação, mas uma relação viva, ancorada numa certa ética da transmissão. Cabe ao presente, em particular ao historiador de hoje, ficar atento àquilo que jaz nos acontecimentos e nas obras do passado como promessa ou protesto, como “confiança, como coragem, como humor, como astúcia, como tenacidade”, enumera Benjamin na quarta tese “Sobre o conceito de história” [...] o historiador materialista de Benjamin desconstrói a imagem engessada da tradição e procura nas interferências do tempo, tanto do passado como do presente, o sopro de uma outra história possível (GAGNEBIN, 2014, p. 215).

Com desta colocação, Gagnebin (2014) relaciona o conceito de “história aberta”, defendida pelo filósofo alemão, com a “literatura aberta”, pois as obras literárias, assim como a história, não são acabadas; sempre existe um diálogo com o outro – assunto que Benjamin retoma através de Nietzsche por meio das críticas deste filósofo ao materialismo histórico, cujo interesse máximo é acumular fatos ao longo da história, recompilando a visão do vencedor e perpetuando essa visão ao longo dos séculos:

Como em um museu, todos os “tesouros” do passado são exibidos, mas várias perguntas essenciais são silenciadas: qual foi o “custo” (não só econômico, mas social) desse tesouro? Como foi ele transmitido até nós? Quem decidiu sobre sua conservação e sobre a não conservação de outros produtos culturais? Enfim, em prol de que “tem por vir” devemos cuidar dessa obra? (GAGNEBIN, 2014, p. 206).

Esses questionamentos silenciados são fundamentais para a teoria benjaminiana; é preciso colocar em questão todos os interrogantes que permitam uma visão múltipla do passado, e não apenas a da ótica do vencedor. Deste modo,

---

<sup>44</sup> Refere-se, segundo Gagnebin, aos olhos do verdadeiro materialismo histórico.

se o “vivido” lembrado não remete a nenhuma substância, a nenhum estado de fato, Benjamin dirá também que a tarefa do historiador não é descrever “como de fato foi” no passado – “*wie es eigentlich gewesen ist*”, segundo a fórmula de Leopold von Ranke – mas de reter uma imagem fugaz do passado no momento de sua emergência no presente (GAGNEBIN, 2014, p. 166).

A missão do historiador, portanto, não é tornar-se um mero repetidor de fatos, e sim formar parte de uma coletividade (pois não há um Messias) que recupere as diferentes visões do passado, especialmente a perspectiva dos vencidos.

Paralelamente, o conceito de *rememoração* benjaminiano entra em jogo nessa discussão: ao final do livro *Limiar, aura e rememoração*, Gagnebin (2014) desenvolve esse pilar do pensamento de Benjamin por meio de quatro ensaios, e consideramos que os dois últimos se aproximam da nossa argumentação: “O trabalho de rememoração de Penélope” e “Esquecer o passado?”. Primeiramente, segundo Gagnebin (2014), Benjamin entende por *rememoração* uma

palavra ligada muito mais a uma memória oficial e triunfalista, por exemplo, nas comemorações de Estado. Esse conceito de rememoração remete ao contexto bíblico e judaico da obrigação do povo de Israel de lembrar, de não esquecer, isto é, de rememorar e recordar seu cativeiro no Egito e sua libertação por Iahweh (GAGNEBIN, 2014, p. 232).

Nessa citação, corroboramos novamente que a teoria de Walter Benjamin abrange uma memória coletiva, relacionada aos interesses de um conjunto de pessoas, de uma sociedade. No entanto, os estudos de Bergson se centram no indivíduo – a memória é consciência do ser, do eu. O projeto transcriador haroldiano, por sua parte, então, pode ser lido a partir das ideias de ambos, de acordo com a nossa reflexão. Por um lado, desenvolve uma tarefa individual como poeta através das suas escolhas e do seu trabalho criativo, e por outro tende às bases para estabelecer um diálogo com autores de outras culturas, na ação de traduzir ao mesmo tempo, o que permitiria às próximas gerações a desbabelização de autores não conhecidos ou de difícil acesso.

No seu trabalho, as ações de *esquecer* e *lembrar* são fundamentais, pois ambas são ativas. Por isso, Gagnebin assevera que

a metáfora do tecido e da tecelagem, tão presente no contexto das reflexões benjaminianas sobre narração [...] resalta muito mais o movimento duplo dos fios, a dinâmica do esquecer e do lembrar, em que ambos, esquecimento e lembrança, são ativos: isto é, o esquecimento não é somente um apagar ou um “branco”, mas também produz, cria ornamentos [...] A alusão à distinção

bergsoniana (em *Matière et mémoire*) entre memória e ação intencionais e memória espontânea, sem contexto intencional, desdobra-se, portanto, entre um lembrar intencional, voluntário, aquilo que em geral chamamos de lembrança (*erinnern, Erinnerungs*), e um outro tipo de lembrar, atravessado pelo movimento conjunto e oposto do esquecimento, aquilo que Proust chama de *mémoire involontaire* e Benjamin, nesse texto, de rememoração (*Eingedenken*) (GAGNEBIN, 2014, p. 235-236).

Há, aqui, um diálogo entre Benjamin, Bergson e, ainda, Proust, precursor do filósofo alemão. A memória involuntária de Proust<sup>45</sup> seria, no nosso ponto de vista, a rememoração para Benjamin em *Magia e técnica, arte e política* (1985), ou aquele instante epifânico em que o presente se encontra com o passado em *Sobre o conceito de História* (2020 [1940]). Para Bergson, se a lembrança não está sendo utilizada, ela é passiva; aquelas lembranças que servem para o presente são acionadas pelo cérebro, que tem a função de unir os dois tempos para projetar um terceiro: o futuro (BERGSON, 1999 [1896], p. 22).

A tradução haroldiana, de acordo com a nossa opinião, é um ato voluntário e poderia ser considerada como rememoração, pois há uma homenagem-lembrança de autores que precisam ser conhecidos nas gerações atuais e nas futuras. Além disso, Gagnebin adiciona o seguinte:

Procura-se salvar do passado não uma imagem eterna, mas uma imagem mais verdadeira e frágil, uma imagem involuntária ou inconsciente; um elemento soterrado sob o hábito, algo esquecido e negligenciado, “recalcado” talvez, uma promessa que não foi cumprida, mas que o presente pode reconhecer e retomar. O presente, como momento precioso desse reconhecimento, não dura mais que um relâmpago, ele vibra durante um átimo tal qual, em Proust, oscilam as imagens do despertar ou estremece o sabor da *madeleine* (GAGNEBIN, 2014, p. 242).

Aqui se confirma o desenvolvido dos primeiros dos capítulos; o presente ativo que permite recuperar lembranças guardadas/recalcadas com um fim utilitário. Ainda sobre o esquecimento:

Benjamin é um dos primeiros leitores de Proust a ressaltar o quanto o esquecimento, que rejuvenesce, é imprescindível para as pequenas “ressurreições da memória” (Proust) – da memória involuntária, portanto, isto é, aquela que lembra daquilo de que não quer lembrar, daquilo que lhe escapou, daquilo que não tinha dominado, mas de que tinha, justamente, esquecido (GAGNEBIN, 2014, p. 233).

---

<sup>45</sup> Conceito extraído do ensaio benjaminiano “A imagem de Proust”. Cf. Benjamin (1985 [1929]).



Essa memória involuntária, para Benjamin, representaria a dinâmica do lembrar e do esquecer. Essa dinâmica é muito bem-entendida por Campos quando escolhe e desenvolve a sua literatura sincrônica, pois em oposição a uma história da literatura em que as divisões sejam feitas pelos distintos movimentos ao longo da história (uma literatura diacrônica, linear, sem interrupções), ele propõe uma concepção conformada de recortes, explosões e revoluções.<sup>46</sup> Do mesmo modo, Walter Benjamin se opõe à tradição,

[...] que concebe o tempo como *chronos* linear e indiferente, propõe que tal instância deve ser compreendida como intensidade e inovação [...] com Benjamin, a concepção de memória também se modifica: de mecanismo dócil a serviço de uma intenção consciente, ela se converte em meio de iluminação recíproca entre um passado – até aí esquecido – e um presente concebido como limiar possível de uma transformação existencial, individual ou coletiva, mas também estética e/ou política (GAGNEBIN, 2014, p. 242).

A memória para Benjamin, portanto, é ativa e consciente, coincidindo com a concepção bergsoniana em que *memória* é sinônimo para *consciência*. *Lembrar* também poderia ser considerada como uma ação que permite continuar para um futuro – é importante lembrar dos fatos do passado para construir um futuro mais promissório, uma reparação histórica:

O verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado não somente porque o conserva, mas porque lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida [...] Somente esse trabalho de rememoração e de narração, sob a égide da morte e do túmulo, permitirá, como diz Benjamin em *Rua de mão única*, esculpir uma outra imagem, a do futuro (GAGNEBIN, 2014, p. 248-249).

A ideia de reparação do passado é fundamental para Benjamin, pois se este não existe, as lembranças e o recalado voltam, e a história tornar-se-ia circular. Gagnebin (2014) acrescenta, ademais, que

devemos observar que a rememoração é coletiva e política, mesmo que tenha suas fontes numa teologia do lembrar. Tal concepção não corrobora, portanto, a “guinada subjetiva” denunciada por Beatriz Sarlo como o risco que espreita os relatos singulares (muitas vezes autobiográficos, de testemunhos de violência passada) e, mais ainda, que ronda a leitura complacente que tende a reduzir esses relatos a exemplos terríveis, mas singulares e circunscritos a lamentáveis exceções, e que usa essas

---

<sup>46</sup> Explicamos esse conteúdo nos capítulos seguintes.

“memórias” para não proceder a uma análise política do passado (GAGNEBIN, 2014, p. 260).

Em conjunção, tal como assinalamos na análise de vários dos poemas de *A educação dos cinco sentidos* (1985), o *lembrar* haroldiano também é político. O escritor brasileiro desenvolve seu projeto poético e suas traduções numa época de desesperança – por isso o *princípio-esperança*, regido pela utopia dos primeiros anos do século XX, vira *princípio-realidade*, no sentido de dar atenção ao presente, que está, por sua vez, em diálogo imediato com o passado. Poderíamos pensar, talvez, numa certa reparação na história da literatura ao “iluminar” autores que foram esquecidos – uma espécie de justiça que o escritor paulista executa ao fazer as suas transcrições. Benjamin, por sua vez,

ressalta uma dimensão da História como narração aberta que permite não encerrar a imagem do passado numa única “constatação”, mas modificá-la. Assim, permite também a apreensão do passado pelo presente. Com efeito, se o passado é findo, acontecido [...], e é, nesse sentido, imutável, ele continua, porém a ter sido [...], a passar, a perdurar no presente. Esse estatuto “enigmático” do passado presente se transforma quando os sujeitos históricos do presente dão ao passado uma outra interpretação e o transmitem [...] – contra o “conformismo da tradição” (*Tradition*), como o diz Benjamin na tese VI. A apreensão do passado pelo presente se dá quando a continuação da História deixa de se inscrever no esquema narrativo (e prático) ditado por essa tradição dominante. A ruptura desse enredo é, em Benjamin, uma ruptura teológica e política, não no sentido de uma intervenção divina segundo um modelo religioso, mas no sentido de uma dimensão irreduzível ao que está dado, ao “amontoado de ruínas” (tese IX) (GAGNEBIN, 2014, p. 261-262).

Assim, o “amontoado de ruínas” novamente teria um sentido, pois o historiador veria, a partir de uma outra perspectiva, como os fatos aconteceram, estabeleceria uma história dialógica e discutível ao invés de uma história única, em que a dúvida e os questionamentos não têm lugar. Do mesmo modo, Campos, na sua missão como poeta, reconstruiria o presente literário por meio da inclusão de autores/obras, que merecem ser relidos, pois eles são atemporais.

Desse modo, a articulação entre Henri Bergson, Haroldo de Campos e Walter Benjamin seria através da memória. O poeta, na sua fase pós-utópica e a partir da sua individualidade e da consciência bergsoniana, mediante o diálogo intercalado entre presente/passado, faz um trabalho com o conceito de rememoração benjaminiano para tornar o livro *A educação dos cinco sentidos* uma viagem memorialística, um relato ou uma narrativa em que a história é contada em uma linguagem trabalhada esteticamente:

Afinal, o social na poesia é a linguagem; é pela linguagem (pela “função verbal”, como aponta Tinianov), que a literatura se relaciona com a série social. Não à-toa o jovem Marx na “educação dos cinco sentidos como tarefa de toda a história da humanidade”. Nenhuma poesia, e também aquela que explicitamente (quero dizer, tematicamente) se pretenda uma poesia de “resistência”, pode começar pela desistência diante de seu próprio instrumento (CAMPOS, 2013 [1985], p. 43).

Finalmente, além de *A educação dos cinco sentidos*, uma das suas primeiras obras pós-utópicas, estudamos a outra face dessa etapa do poeta e que configura o alicerce do presente trabalho: ela é conformada pelas transcrições. O trabalho de Campos como tradutor será desenvolvido no capítulo terceiro para, logo após, centrarmos em uma delas, qual seja, a transcrição *Transblanco* (1986), evidenciando seu diálogo com Octavio Paz.

Campos escolhe a criação de uma literatura aberta e dialógica que permita rupturas, revoluções e momentos epifânicos. A renovação da esperança ao longo da história da literatura precisa da tradução, pois esta desbabeliza o mundo, e com ela viajamos de uma língua para outra, relacionando as diferentes literaturas no fluxo do espaço-tempo. Existe uma *liberdade* na construção da memória, e Campos escolhe quais vão ser os autores relevantes (ou atuais) que estabelecem um diálogo com a literatura brasileira – e é por isso que os redescobre (ou os reilumina) através da tradução.

## CAPÍTULO 3

---

### A OPERAÇÃO TRADUTÓRIA EM HAROLDO DE CAMPOS: TRANSCRIÇÕES

*Es hermoso pensar que murió traduciendo – es decir, cumpliendo la menos vanidosa y la más abnegada de las tareas literarias* (JORGE LUIS BORGES, “Beda el venerable”, 1965).

#### 3.1 A memória/tradução haroldiana. A presença de Walter Benjamin

Haroldo se destaca, primeiramente, na sua poética sincrônica – conceito desenvolvido pelo autor depois da sua experiência com a poesia concreta nos anos 1960 – por meio da tradução, que significa, para ele, a releitura. É preciso destacar que a tradução na carreira literária de Haroldo de Campos foi uma das atividades mais significativas e que permitiram abrir um caminho na busca pela tradição:

Entre as múltiplas vertentes de sua vasta obra literária, Haroldo de Campos dedicou especial atenção à atividade da tradução, por ele denominada “transcrição”, conjugando o extraordinário trabalho de traduzir, de seus idiomas originais, para o português, autores como Dante, Homero, James Joyce, Mallarmé, Goethe, Maiakowski, Bashô, Octavio Paz, além de livros do Antigo Testamento (Gênese, Eclesiastes) à construção de uma teoria sobre a poética do traduzir, na qual não apenas a criação, mas também a crítica se entrelaçam de modo especial (AMARAL, 2013, p. 262).

Nessa empreitada, Haroldo volta ao passado, tornando-o presente: “Como leitura da tradição, quando não é ingênua nem se confina ao ‘museológico’, a tradução realiza o ‘salto tigrino’ (Benjamin) do sincrônico sobre o diacrônico” (SANTAELLA, 2005, p. 231-232). Quer dizer, há uma conjunção (ou convivência) dos textos – o original e o traduzido –, e ambos dialogam entre si e se completam, como veremos na tradução de *Blanco*, no capítulo seguinte.

O poeta paulista possui, portanto, uma voz que se traduz na multiplicidade das outras vozes, o *aedo*, como assevera Diana Junkes (2012):

[...] é aquele que procura situar-se como origem do que diz, seduzido pela possibilidade (que sabe impossível) de ser a origem de seu dizer; ao mesmo tempo carrega, em sua memória discursiva, o peso de várias vozes, à espera de costura, de arremate, de hábeis mãos idiossincráticas que lhes tecam algum início. Só a poética sincrônica é capaz de resolver esse impasse, posto ser a invenção (portanto algo original) de algo já existente, que se submete ao acaso, vencendo-o, talvez, por um ínfimo instante (TONETO, 2012, p. 177).

A poética sincrônica se constitui, segundo nosso critério, como um alicerce da sua teoria da transcrição, perseguindo, portanto, aquilo que Borges e outros escritores como Mallarmé ou Paul Valéry fizeram: a junção de todas as vozes num mesmo lugar, conseguindo que um escritor incorpore todos os outros ao mesmo tempo.

João Alexandre Barbosa (2009) ressoa as palavras de Mallarmé quando argumenta sobre a leitura incessante da tradição: “existem poemas porque não existe o poema. Fragmentos de um texto que a tradição esqueceu e que a tradução procura recuperar” (BARBOSA, 2009, p. 31). Em relação direta, a tradução se constitui como uma das vias possíveis para resgatar aqueles *restos-ruínas* que foram perdidos/esquecidos no desenrolar do tempo. Barbosa (2009) adiciona ainda que

a tradução é a via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição. Pela tradução, a tradição do novo perde o seu tom repetitivo: re-novar significa, então, ler o novo no velho (BARBOSA, 2009, p. 29).

A leitura do novo no velho, segundo Barbosa (2009), nos remete à definição da poética sincrônica enunciada por Roman Jakobson em *Linguística e comunicação* (1969), pois esta recupera fragmentos do passado dotando-os de uma nova luz: “A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida” (JAKOBSON, 1969, p. 121).<sup>47</sup> Tanto os escritores como os tradutores estão

---

<sup>47</sup> A descrição diacrônica, de modo diferente, propõe uma linha do tempo demarcada, em que diferentes períodos da literatura acontecem ao longo dos séculos; cada período literário está fixado por um tempo mais ou menos preciso: Classicismo (séculos XV e XVII), Romantismo (século XVII até o século XIX), Simbolismo (final do século XIX), dentre outros. A sincronia proposta por Jakobson e abraçada por Campos permite uma explosão nessa linha do tempo precisa e definida: há recortes, idas e voltas. Não existem períodos monológicos, há uma literatura de confluências, de dialogismo. Aqui podemos associar o conceito de *sincronia* com o de *paideuma*, emprestado de Ezra Pound, que consiste numa escolha pessoal de cada escritor – como diria Jorge Luis Borges, todo escritor cria os seus próprios precursores. Acreditamos que seja interessante completar, aqui, a colocação do linguista russo: “A Poética sincrônica, assim como a Linguística sincrônica, não deve ser confundida com a estática; toda época distingue entre formas mais conservadoras e mais inovadoras. Toda época contemporânea é vivida na sua dinâmica temporal e, por outro lado, a abordagem histórica, tanto na Poética como na Linguística, não se ocupa apenas de mudanças, mas também de fatores contínuos, duradouros, estáticos. Uma Poética

preocupados por aquele mundo indecifrável da palavra, a eternidade, o infinito, questões filosóficas ou religiosas. Blas Matamoro (1992, p. 428) afirma: “Traducir la letra, una precisión extravagante que no puede llevarse a cabo: ninguna palabra equivale precisamente a otra, ninguna lengua es el calco de otra lengua”.<sup>48</sup> Eis aqui a beleza da existência de diversas línguas nas diferentes culturas, pois esse sistema de signos transparecerá as características dos falantes que a utilizam.

Especificamente no ensaio “Da Tradução como Criação e como Crítica”,<sup>49</sup> republicado no livro *Metalinguagem & outras metas*, Campos (2006 [1963]) se centraliza na tradução da poesia, um dos alvos da sua produção literária:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente a luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica (CAMPOS, 2006 [1963], p. 43).

Nessa colocação, vemos como Haroldo de Campos assenta e reafirma a fundamental importância de *mergulhar* no mundo do poeta traduzido. É necessário conhecê-lo, ler o seu *paideuma* e a sua obra por inteiro para poder executar um trabalho fiel de tradução. É por isso que Campos relaciona (e não pode separar) a dupla tradutor ↔ crítico. O indivíduo que assume a tarefa de transportar um texto/um poema de uma língua para outra é um “[...] coreógrafo da dança interna das línguas, valendo o cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel de signos”.<sup>50</sup>

A preocupação da tradução da poesia em Campos começa na década de 1950, quando o poeta ainda estava no começo da carreira. Já citamos a Ezra Pound como uma das influências fundamentais para Haroldo, pois é a partir dele que é definido o *paideuma* pelo próprio Campos, e é seguindo o seu exemplo<sup>51</sup> quando Campos propõe a criação de uma

---

histórica ou uma história da linguagem verdadeiramente compreensiva é uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas” (JAKOBSON, 1969, p. 121).

<sup>48</sup> Tradução livre: “Traduzir a letra, uma precisão extravagante que não pode ser realizada: nenhuma palavra equivale precisamente a outra, nenhuma língua é o decalque de outra língua” (MATAMORO, 1992, p. 428).

<sup>49</sup> A publicação deste ensaio aconteceu, originalmente, na revista *Tempo Brasileiro*, n. 4-5, jun./set. 1963. Ele pertence a uma tese apresentada por ocasião do III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária da Universidade de Paraíba, ocorrido em 1962.

<sup>50</sup> O trecho corresponde a uma resposta oferecida por Haroldo de Campos em entrevista a Cassiano Elk Machado para o Caderno *Ilustrada da Folha de São Paulo Ilustrada* de 23 de agosto de 1997. Cf. Machado (1997).

<sup>51</sup> Cf. *ABC of Reading*, de Ezra Pound (1934).

antologia criativa da literatura brasileira no final do ensaio “Poética sincrônica” (1967), pertencente, depois, ao livro *A arte no horizonte do provável* (1969).

No ensaio mencionado há pouco, “Da Tradução como Criação e como Crítica”, Haroldo argumenta que a tradução de poesia é uma prática *isomórfica*, e que a transcrição será sempre “criação paralela, autônoma, porém recíproca” (CAMPOS, 2006 [1963], p. 35). Portanto, a *tradução* significa *uma outra versão*, em outra língua, que ganha uma certa independência: ela é concomitante com o original, mas se desenvolve de forma individual, pois é uma outra criação. Podemos pensá-la, talvez, como uma memória reconstruída, uma rememoração, tal como discutimos no capítulo primeiro da presente tese. Trata-se de uma reinvenção, uma *releitura* transculturada. Como diria a sua influência mais cara, Ezra Pound, um *make it new*. Ainda de acordo com o nosso ponto de vista – e em relação aos capítulos anteriores –, trata-se da recuperação de uma memória talvez esquecida e sobre a qual se lança luz, novamente, para os leitores de outras línguas.

No mesmo ensaio, Campos (2006 [1963]) reafirma a importância de diferenciar este processo tradutório:

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por signo *icônico* aquele ‘que é de certa maneira similar àquilo que ele denota’). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar literal (CAMPOS, 2006 [1963], p. 35).

A partir dessa sentença se desprendem duas questões: a primeira, que é a “impossibilidade da tradução poética”<sup>52</sup> – ou dificuldade extrema, pois cada língua é um sistema de signos autônomo, com suas características, regras, exceções etc. Dificilmente uma língua compartilhará por completo suas particularidades com outra língua, embora possua a mesma raiz. Por esta impossibilidade é que, segundo Haroldo, surge a segunda questão: a *problematicidade* ou *texto ilegível*, segundo Roland Barthes. A partir destas duas questões, retomadas no ensaio escrito em 1962, “Problemas de tradução no Fausto de Goethe”, publicado em *Arco-Íris Branco* (1997), o escritor brasileiro mencionará dois ensaios que lhe eram desconhecidos até os anos 1960: “On Linguistics Aspects of Translation”, de Roman

---

<sup>52</sup> Em “Da Tradução como Criação e como Crítica”, Haroldo de Campos afirma o seguinte: “admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (CAMPOS, 2006 [1963], p. 34).

Jakobson (1959), e “A tarefa do tradutor” (1923), de Walter Benjamin. Neste último, destaca-se o trecho a seguir:

A tradução é em primeiro lugar uma forma. E concebê-la como tal significa antes de tudo o regresso ao original em que ao fim e ao cabo se encontra afinal a lei que determina e contém a “traduzibilidade” da obra. Este problema da “traduzibilidade” de uma obra é susceptível de duas interpretações: com a primeira inquire-se a possibilidade de jamais se encontrar entre todos os seus leitores um tradutor acessível, pondo assim uma questão a que só pode corresponder uma resposta também problemática; com a segunda interpretação – aliás a mais pertinente e apropriada – pergunta-se se a natureza da obra permite uma tradução, ou, de acordo com o significado dessa forma, se até não exige e reclama, levantando-se aqui um problema (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 26).

É interessante destacar, aqui, que Haroldo se aproxima do filósofo alemão quando fala da “problematicidade” da tarefa de traduzir: Benjamin destaca a “traduzibilidade” (ou não) da obra como um dos seus aspectos. Uns parágrafos mais adiante, ele considera que, por melhor que seja a tradução, ele nunca conseguirá “afetar” ou atribuir um significado “positivo” para a obra original – e aqui pensamos na independência que existe entre a tradução e a versão original.<sup>53</sup> A única conexão que estabelece uma junção entre ambas é a *traduzibilidade*, uma prolongação da vida da obra original. Em poucas palavras, a tradução, para Walter Benjamin, é uma forma, e a tarefa do tradutor uma empresa de fidelidade, não ao significado, senão ao significante. Segundo a sua teoria, será o original que servirá à tradução:

[...] é a tradução que se acende na eterna flama da sobrevivência da obra original e no fogo infinito do renascer das línguas, pondo assim sempre de novo à prova esse sagrado crescimento das línguas, isto por muito longe que o mistério das verdades ocultas se encontre da sua revelação e por muito presente que seja em nós a consciência dessa distância (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 32-33).

Logo após essa afirmação, Benjamin adiciona que a tradução se definiria como uma forma provisória para resolver a disparidade existente entre as diferentes línguas. Ela existe como um modo de “renascer” o original, representa um “breve instante” (*op. cit.*, p. 34) na

---

<sup>53</sup> Em *Torres de Babel*, Derrida (2006 [1985]) fala a respeito da originalidade das obras: “Essa originalidade é determinada, e é um dos numerosos filosofemas clássicos ao fundamento desse direito, como originalidade da *expressão*. Expressão se opõe a conteúdo, certamente, e a tradução, presumida de não tocar o conteúdo, deve ser original apenas pela língua como *expressão*; mas expressão se opõe também ao que os juristas franceses chamam a *composição* do original. Em geral, situa-se a composição do lado da forma; ora, aqui a forma de expressão, na qual se pode reconhecer originalidade ao tradutor e por essa razão um direito de autor-tradutor, é somente a forma de expressão linguística, a escolha das palavras na língua etc., mas nada mais que a forma” (DERRIDA, 2006 [1985], p. 59).



prolongação do texto original. Vale a pena colocar agora uma extensa (mas de significativa importância) colocação de Benjamin acerca da tradução:

Ela consiste em encontrar na língua em que se está traduzindo aquela intenção por onde o eco do original pode ser ressuscitado. Trata-se aqui de uma característica da tradução que a distingue claramente da obra poética, pois que a intenção desta não visa a língua por si mesma e na sua totalidade, pretendendo apenas obter diretamente determinadas relações linguísticas. Porém, ao contrário do que acontece com a poesia original, a tradução não se encontra situada no próprio centro da floresta da língua, mas sim fora desta, e sem entrar nela a tradução invoca-a para aquele mesmo e único sítio onde o eco, através da própria ressonância da obra, pode transmitir-se a uma língua estranha. A intenção da tradução não é somente dirigida a finalidades diferentes mas difere já em si própria da intenção da obra original: enquanto a intenção da obra artística é ingênua, primária e plástica, a tradução norteia-se por uma intenção já derivada, derradeira mesmo e feita de ideias abstratas. O motivo principal de uma tal integração das diferentes línguas numa língua única e verdadeira da razão de ser à sua tarefa (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 35).

A tradução parece definir-se, aqui, como uma tarefa de encontro com o original; a voz da tradução é nomeada como um “eco” – pensamos aqui no “ruído de fundo” calviniano, na tradição ecoando no presente, tal como se expõe no livro *Por que ler os clássicos* (1991). O método de tradução benjaminiano se conforma pela via de Babel. O objetivo é recuperar uma imagem primeira, trazer pela tradução uma memória absoluta, completa, de uma situação primeira – no caso de Benjamin pré-babélica –, que é pura, não foi dizimada. Trata-se de uma memória ancestral benjaminiana, no sentido bergsoniano, pois há uma recuperação de uma memória com um fim determinado no presente.

Ao mesmo tempo, Haroldo de Campos<sup>54</sup> explica que, para Benjamin, a tradução seria um modo de discutir com “a estranheza das línguas” mirando a desbabelização messiânica no fim da história” (CAMPOS, 2015h, p. 74).<sup>55</sup> Além disso, na tradução da poesia,

o tradutor benjaminiano de poesia – o “transpoetizador” – está liberado dessa “busca de ideias” pelo próprio poema original (que já as pré-constituiu, e nisso presta um serviço à tarefa da tradução, permitindo-lhe concentrar-se na desvelação do referido código intrasemiótico, ou seja: no “modo de intencionar”, de “significar”, de “formar”, insito a esse original (CAMPOS, 2015h, p. 67).

<sup>54</sup> Em Haroldo, no entanto, desenvolve-se a ideia do *agora* na tradução. Esta é, principalmente, uma memória histórica. Haroldo não tem ideia de redenção como Walter Benjamin; a sua preocupação é colocar o carro da história para frente.

<sup>55</sup> Cf. “Paul Valéry e a poética da tradução. as formulações radicais do célebre poeta francês a respeito do ato de traduzir”, de Haroldo de Campos (2015h, p. 61-75).

Para Benjamin, o poeta busca ideias para as suas palavras num “trabalho interno” (CAMPOS, 2015h, p. 67); o transpoeta que é o tradutor se interessa na afinidade com o original, em intencionar ou formar esse original. A função da tradução é diferente à da obra primária, pois segundo Benjamin a intenção é proveniente e deriva do original. Derrida (2006 [1985], p. 64) afirma: “A tradução promete um reino à reconciliação das línguas”, tornando-se, assim, a *língua da verdade* para Walter Benjamin.

No processo de *transportar* de uma língua para outra é possível entrever os rastros, o caminho percorrido para chegar ao resultado, pois é difícil de conseguir a fidelidade absoluta:

[...] “Libertar na sua própria aquela língua pura, que está desterrada na língua estranha; liberar, através da transpoetização (*Umdichtung*), aquela língua que está cativa (*gefangen*) na obra, eis a tarefa do tradutor”. Correlativamente, a tarefa da fidelidade (*die Aufgabe der Treue*) consiste em emancipar o tradutor da preocupação com a transmissão do mero conteúdo referencial; a reivindicação de liberdade da tradução transpõe-se para um plano mais alto, o de resgate (*Erlösung*) [...] a “língua pura” seria o “significado de conotação” visado pelo “modo de intencionar” de todas as línguas isoladas. Esse seria o momento paradisíaco da “verdade” das línguas, de sua transparência na plenitude de uma redenta linguagem universal, quando a tradução se ultimaria como inscrição interlinear, absolutizada na revelação da língua sagrada (CAMPOS, 2015e [1985], p. 98-99).<sup>56</sup>

Em decorrência desta colocação, Walter Benjamin considera a tradução uma tarefa redentora:

[...] cada obra é portadora de uma tradução virtual, a qual já se encontra nas suas entrelinhas. É como se cada obra trouxesse consigo a explicitação de uma compreensão, algo que permanece em estado latente até ser desvelado pelo seu tradutor (HILGERT, 2013, p. 139).

É tarefa do tradutor revelar esses significados ocultos e permitir uma “abertura” da obra original para uma outra língua. Jacques Derrida dirá, em *Torres de Babel*, a partir de Benjamin, que “o tradutor é endividado, ele se apresenta como tradutor na situação de dívida; e sua tarefa é de *devolver*, de devolver o que devia ter sido dado” (DERRIDA, 2006 [1985], p. 27). Ele tem uma missão (ou tarefa), que é a restituição de sentido, pois depois da tradução o original se transforma, sofre uma metamorfose, e isso se dá por meio da sobrevida, que lhe permite *permanecer* através do tempo e do espaço. Isso porque Furlan (1997) afirma que a

---

<sup>56</sup> Cf. “Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”, de Haroldo de Campos (2015e [1985], p. 77-104).

tradução tem uma tarefa messiânica, ela permite a “sobrevida da obra” traduzida (BENJAMIN, 1923).

Para Haroldo de Campos, o tradutor

“desbabeliza” o *stratum* semiótico das línguas interiorizadas nos poemas, procedendo *como se* [...] esse “intracódigo” fosse intencional ou tendencialmente comum ao original e ao texto resultante da tradução; texto que o tradutor constrói paralelamente (paramórficamente) ao original, depois de “desconstruí-lo” num primeiro momento metalinguístico. A tradução opera, assim, graças a uma deslocação reconfiguradora, a projetada reconvergência das divergências (nos limites do campo do possível, porque sua operação é “provisória”, vale dizer “histórica”, num sentido laico que substitua o “fim messiânico” dos tempos pela noção de cambio e fusão de horizontes). Uma prática, ao mesmo tempo, “desconfiguradora” e “transfiguradora” (CAMPOS, 2015e [1985], p. 101).<sup>57</sup>

Acreditamos que haja, nessa “reconfiguração” operada pelo tradutor, uma adaptação do texto de uma língua a outra; a recuperação da memória no texto original não vai ser igual na sua forma traduzida, do mesmo modo que, quando lembramos de algo, não trazemos a vivência de modo idêntico,<sup>58</sup> tal como ela foi, pois há uma preponderância de nossa experiência, daquilo que conseguimos captar em detrimento de detalhes que jamais voltarão.

É importante adicionar, também, o pensamento de Gauti Kristmannsson a respeito das *Torres de Babel*:

Derrida propõe uma nova abordagem a este antigo impasse: sua definição precisa da palavra “Babel” deixa claro que ela é intraduzível, mas não de todo – seu significado primário é o de cidade de Deus, sendo secundariamente o nome próprio da cidade (e) da torre que Deus evitou que fosse(m) concluída(s), confundindo a língua de seus habitantes. Desde aquele momento, os homens precisaram “naturalizar” as línguas estrangeiras para conseguir entender-se mutuamente, sendo aquele nome próprio o símbolo de sua confusão ou incompreensão, residindo a contradição no fato de Deus haver dado origem à tradução ao mesmo tempo em que a proibia. “A tradução, portanto, tornou-se necessária e impossível [...]”. A diferença é tal que a totalidade incompatível das línguas forma uma base: elas são de fato sempre uma tradução da realidade e de todas as demais. Desta forma as traduções definem-se como uma necessidade básica cuja plena satisfação é uma impossibilidade (DUTRA, 2020, p. 402).

A missão final de uma tradução não é transladar um conteúdo de uma língua a outra, senão de demonstrar os laços ou a união entre as línguas: “E isso, que vale para o texto literário

<sup>57</sup> *Id. ibid.*

<sup>58</sup> Tal como argumentamos no capítulo primeiro da presente tese.

ou o texto sagrado, define talvez a própria essência do literário e do sagrado, em sua raiz comum” (DERRIDA, 2006 [1985], p. 44).

Em complementação, Benjamin julga que

a fidelidade da tradução das palavras isoladas quase nunca consegue restituir completamente o significado que estas têm no original. Pois o significado poético não é restringido nem fica esgotado pela intenção do original, e esta dinamiza-o na medida em que a intenção está ligada aos modos de “querer dizer” existente numa determinada palavra. É isto o que se costuma dizer quando se afirma que as palavras comportam uma tonalidade afetiva (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 37).

A respeito dessa colocação, existe um afã na tradução por conseguir um texto traduzido literalmente parecido com o original. No entanto, neste processo se perdem muitas nuances da língua final. No procedimento de criação do texto derivado (traduzido) se origina uma nova versão que, para Walter Benjamin, deveria ser abrangente – esta deveria retomar as particularidades de ambas as línguas. Não deve tornar-se uma mera reprodução, senão uma mensagem harmônica, quase um outro original. A tradução não deveria ocultar o original, senão ressaltá-lo.

Na seção “A tarefa adamítica” do ensaio “Para além do princípio da saudade” (1984),<sup>59</sup> Haroldo de Campos afirma que

Benjamin compara a tradução à filosofia, proclama que ambas não tem musa e assina, como esperança filosófica, como aquilo que é próprio do “engenho filosófico”, a saudade (*Sehnsucht*) em direção àquela “língua pura” ou “língua de verdade”, de que a tradução se faz anunciadora, ao liberá-la do cativeiro a que está relegada no texto original (CAMPOS, 2015g, p. 48).<sup>60</sup>

Na tarefa do tradutor desenvolve-se uma liberação; a obra original torna-se mais maleável depois de ser *reconstruída* em outra língua, pois aproxima-se à língua pura:

[...] a liberdade do tradutor afirma-se em termos da função da Língua pura sobre a sua: libertar na sua própria essa Língua pura que está desterrada no estrangeiro, e descativá-la da obra em que está presa enquanto a remodela e lhe dá forma: é essa a tarefa do tradutor. Por causa dessa Língua pura ele demole e remove as velharias obsoletas da sua língua e alarga-lhe as

<sup>59</sup> Publicado originalmente na *Folha de S. Paulo* em 9 de dezembro de 1984, no Caderno *Folhetim*.

<sup>60</sup> Cf. “Para além do Princípio da Saudade. A teoria benjaminiana da tradução”, de Haroldo de Campos (2015g, p. 47-59).

fronteiras: foi assim que Lutero, Voss, Hölderlin e George alargaram os domínios em que era válida a língua alemã (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 40).

Assim, a tradução é um texto que apenas *toca* o original na sua origem e, logo após, percorre o seu próprio caminho, já que a tradução é um texto independente, autônomo a respeito do original.<sup>61</sup>

Haroldo de Campos reza o seguinte:

Em vez de render-se ao interdito do silêncio, o tradutor-usurpador passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem. Esta, como a chamo, a última *hýbris* do tradutor luciferino: transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução. Reencenar a origem e a originalidade como plagiotropia: como “movimento infinito de diferença” (Derrida); e a mimesis como produção mesma dessa diferença (CAMPOS, 2015g, p. 56).<sup>62</sup>

No procedimento de *caminhar* de uma língua para a outra o tradutor descuida-se, necessariamente, do sentido original, para que a obra não perca, justamente, a *completude* deste sentido. Segundo Vanessa Geronimo (2014),

é por isso que no processo transcriador a obra é recriada. Ela é desmontada e remontada em outra língua, no seu próprio “modo de intentio”. Uma tradução literal do sentido não recriaria um texto criativo, poético, uma vez que o texto é considerado impossível de se traduzir. É por esse motivo que se faz necessária a recriação do texto, conforme propõe Haroldo de Campos. Dentro deste viés, Paulo Rónai (2012), considerando a impossibilidade de traduzir, afirma que o processo de tradução é uma arte (GERONIMO, 2014, s/p).

Essa *arte da tradução* implica um mergulhar na outra cultura, um navegar e plasmar o fundamental da outra língua através da língua receptora – tarefa que possui uma dificuldade expressiva: é uma empreitada árdua, de duro-trato. Por isso, Décio Pignatari (1974) reafirma, em suas palavras, o seguinte:

---

<sup>61</sup> Através desta reflexão podemos pensar na teoria bergsoniana mobilizada em *Matéria e Memória*: a ativação de uma lembrança que pertence ao passado depende do seu uso no presente. As memórias não guardam sentido sozinhas porque, segundo o autor, se não estão relacionadas com um uso ativo no presente, seriam “passivas”. Do mesmo modo, a tradução *toca* o original – que pertence ao passado, mas é independente deste, é uma outra obra. *Transblanco*, de Haroldo de Campos, é um outro poema que se relaciona com o original, *Blanco*, de Octavio Paz. Contudo, são poemas diferentes.

<sup>62</sup> Cf. “Para além do Princípio da Saudade. A teoria benjaminiana da tradução”, de Haroldo de Campos (2015g, p. 47-59).

Toda tradução implica em metalinguagem, ao nível da criação – intrametalinguagem: não toca apenas o objeto traduzível, mas a natureza do próprio signo. O que há de essencial, próprio e único de um objeto não pode ser traduzido, assim como o que há de único e que faz de alguém ‘alguém’ não pode ser comunicado – no entanto, o que se busca traduzir, o que importa traduzir é justamente o intraduzível (PIGNATARI, 1974, p. 112).

Podemos pressupor, partindo do nosso ponto de vista, que um texto transcrito, criativo, relaciona-se com a traduzibilidade proposta por Walter Benjamin. Conceitualmente, afirma-se que quanto mais comunicabilidade exista na tradução, menos dignidade, liberdade ou valor ela terá. Pensamos pelo contrário: quando a tradução der uma atenção especial à forma, mais elevada ela se tornará.

Finalmente, Benjamin conclui, no seu ensaio, que

a literalidade e a liberdade se têm que unir como no caso da Língua e da revelação, pois todos os grandes escritos, e mais do que qualquer outro os textos sagrados, contêm em si nas suas entrelinhas em grau variado a sua tradução virtual. E assim a versão interlinear do texto sagrado é o arquétipo ou ideal de toda tradução (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 42).

Essa *versão interlinear* que se encontra no intermédio (ou limiar?) é a tradução: um lugar de passagem; não é um antes nem um depois, é um agora. É um espaço de tempo entre o passado e o futuro, é o agora, é fugaz. Para Haroldo, segundo o nosso ponto de vista, é *limiar* no sentido da agoridade e de projeção no futuro como desdobramento. Acreditamos que, para ambos os autores, a tradução é como um limiar, ela é agora, *agorizante*, só que para Benjamin é um presente que encosta na língua pura por um instante, no seu desejo de desbabelização das línguas.<sup>63</sup> A tradução pretendida como *ideal*, para Benjamin, encontra-se no entrelugar, pois por um lado está intimamente relacionada com a original e, por outro, é uma obra autônoma, criativa. No entanto, segundo o nosso critério, não alcança o status de obra original no sentido estrito.<sup>64</sup> Mais explicitamente, esse texto transcrito encontra-se no limiar: oscila

<sup>63</sup> Em *Torres de Babel* (2006 [1985]), Derrida argumenta que as “línguas relacionam-se umas com as outras na tradução segundo um modo inaudito. Elas se complementam, diz Benjamin; mas nenhuma outra completude no mundo pode representá-las, nem essa complementariedade simbólica. Essa singularidade (não representável por nada que seja no mundo) provém, sem dúvida, da visada intencional ou do que Benjamin tenta traduzir na linguagem escolástica-fenomenológica [...] A tarefa do tradutor, desde que ele tenha em vista o contrato originário das línguas e a esperança da ‘língua pura’, exclui o deixa entre parênteses o ‘visado’” (DERRIDA, 2006 [1985], p. 66-67).

<sup>64</sup> Diretamente relacionada a esta questão, achamos pertinente trazer à baila a palavra de Silviano Santiago (2000 [1978]), recuperada de seu ensaio intitulado “O entre-lugar do discurso latino-americano”, que forma parte da obra *Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. Assim diz ele: “Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião,

entre a versão original (o passado) e uma obra independente, que olha para o futuro – um outro trilhar, mas especificamente entre a tradição (memória) e o novo *reiluminado*. Do mesmo modo como enunciou Benjamin em sua interpretação do quadro de Klee nas suas teses em *Sobre o conceito de História* (1940), o anjo da história que se debate entre o passado e o futuro num presente que é efêmero. De modo complementar, Maria Esther Maciel (2010) assevera o seguinte:

Entretanto, como sabemos, toda tradução que escapa à literalidade e busca reconfigurar poeticamente na língua de chegada “o modo de intencionar” da língua original, orienta-se pelo “lema rebelionário do *non serviam*”, o que traz à cena a hipótese de uma “tradução luciferina”, entendida por Haroldo de Campos como “a transgressão dos limites sígnicos, no caso o transgredir da relação aparentemente natural entre o que dicotomicamente se postula como forma e conteúdo” (CAMPOS, 1981, p. 180) (MACIEL, 2010, s/p).

Por meio desta colocação comprovamos que Haroldo de Campos, na sua teoria da tradução, tem forte influência de Walter Benjamin, porém distancia-se no *propósito* da tradução que, para Benjamin, seria alcançar a desbabelização das línguas. Haroldo não segue esse rumo pois a sua tradução “luciferina” não obedece ao original, e o seu propósito, em realidade, seria o de criar uma *terceira língua*, a língua da tradução.

Em decorrência ao anterior, David Jackson (2019) afirma, a partir das ideias de Haroldo de Campos, que

a transcriação promove o diálogo e constitui um intertexto entre as línguas. A tradução criativa dessa maneira se torna uma forma de leitura crítica: trabalha a partir da etimologia de formas simbólicas em metamorfose, encontradas dentro e entre as línguas (JACKSON, 2019, p. 7).

O tradutor torna-se, então, um criador, pois sua tarefa não se resume a transladar um texto de uma língua para outra. Ele vai além: existe um trabalho intelectual na criação do texto traduzido, pois se torna um texto-outro que, no entanto, dialoga com o original.

Haroldo vê no ato da transcriação a rasura do original: “Busca-se a criação, em outro idioma, de obra esteticamente análoga à original, provinda da possibilidade de transformação

---

entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana”. Interessante destacar que, a partir desta colocação, voltamos à antropofagia oswaldiana, retomada por Haroldo de Campos tanto na sua produção poética como nas suas traduções: tomar a palavra do outro no passado para transformá-la de uma forma ativa, avassaladora, no presente. A operação realizada por Haroldo de Campos estende-se na produção da literatura latino-americana em geral.

de seus elementos” (TÁPIA, 2015, p. XVI). Por isso, o tradutor é um criador ou *recriador*, um *usurpador*, segundo as palavras de Haroldo:

no limite de toda tradução que se propõe como operação radical de transcrição, faísca, deslumbra, qual instante volátil de culminação usurpadora, aquela miragem [...] de converter, por um átimo que seja, o original na tradução de sua tradução (CAMPOS, 1981, p. 180).

Savatier adiciona, ainda, através de Derrida, que o tradutor precisa respeitar a obra original, pois ele não saberia como modificar a composição matriz (DERRIDA, 1985, p. 61). O pensamento de Savatier discorda do pensamento de Haroldo pois aquele considera a tradução uma “criação”, porém derivada, pois o tradutor está obrigado a respeitar o original. Em Derrida, pelo contrário, não existe esse respeito, pois há uma rasura do original da mesma forma que Campos acredita que, ao traduzir, cria-se uma outra obra. Além disso, a transcrição seria um exemplo de transculturação, um diálogo entre diferentes culturas: da língua original para a receptora. Nesse sentido, Jackson assinala:

Interessa-se em recuperar os significados de textos que se perderam com o tempo, ou caíram em desuso. Foi assim que Haroldo procedeu na transcrição de textos bíblicos, o *Gênese* e o *Qohélet*, desafio para o qual passou anos no estudo da língua hebraica e grego clássico, para sua última edição bilíngue da *Ilíada*. Recuperou textos nacionais, caso de Sousândrade (autor do “Inferno de Wall Street”), do poema épico cujas referências históricas se tornaram desconhecidas com o tempo. Com a tradução da literatura mundial como missão, Haroldo, acompanhado por Augusto de Campos e outros especialistas, resgatou para a literatura brasileira e a língua portuguesa um legado da literatura universal que, de outra maneira, teria ficado inalcançável para as próximas gerações de leitores (JACKSON, 2019, p. 14-15).

Esse trabalho de recuperação de obras dos poetas concretos por meio da tradução é fundamental na história da literatura brasileira. Numa entrevista realizada em 1996 no programa Roda Viva, da TV Cultura,<sup>65</sup> Haroldo de Campos acentua a importância da tradução para a pós-utopia, não só porque se aproxima da tradição mas, justamente, porque *agoriza*; ela é uma operação pós-utópica. Segundo ele, a tradução não pode se reduzir a uma transportação de um idioma para o outro, de um texto para outro, de um conteúdo para outro, pois exige um trabalho reflexivo com a forma. O tradutor que só prestasse atenção ao conteúdo, segundo ele,

<sup>65</sup> A íntegra da entrevista está disponível no canal do Roda Viva no YouTube, no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=z7eyMRvd5Ag>.



seria um tradutor de prosa banal: o fundamental é, além do aspecto semântico, a forma. Inclusive, a forma às vezes é muito mais importante que o próprio conteúdo:

O que se entende, geralmente, por tradução, é uma atividade neutralizadora: trata-se de rasurar a forma significante – suprimir o corpo – para dela extrair um presuntivo “conteúdo”, uma assim desincorporada ou desencorpada “mensagem referencial”. Quando isso não ocorre, quando o corpo prima sobre o presumido “conteúdo” e este, obsessivo, possessivo, não se deixa desencarnar qual um efeito de imantação que não se desapega do metal a que afeta, então dizemos que não há tradução, que estamos diante do “não-traditável”, do “in-traduzível” – chame-se a esse escandaloso corpo intransitivo poesia, linguagem do sonho engenhoso (Witz), enigma, glossolalia, talismã verbal, mantra (CAMPOS, 2015a, p. 105).<sup>66</sup>

A partir dessas palavras podemos pensar no conceito de *transcrição* haroldiana, palavra-chave para aprofundar os estudos sobre poesia pós-utópica:

A reinstalação do corpo na tradução é o que eu denomino transcrição. A reversão do impossível em possível começa por uma hiperfidelidade a tudo aquilo que constitui a *significância*, ou seja, às mais secretas errâncias do semântico pelos meandros da forma: aura que impregna a repetição de uma figura fônica (CAMPOS, 2015a, p. 106, grifo do original).

De modo paralelo, Campos (2010 [1988a], p. 220) afirma que a “transcrição, como eu a concebo – operação textual de hibridização e voragem (devoração) da outridade – se presta, como nenhuma, a esse rito erotofágico”. Para Maciel (2010),

desde Novalis – que associava o “alto espírito poético” à tarefa do tradutor – a tradução, vista como um trabalho também criativo, ocupou um *topos* especial na história da moderna poesia ocidental, tendo sido exercitada por vários representantes do cânone poético da modernidade, como Charles Baudelaire, Paul Valéry e Ezra Pound. Uma prática, aliás, que se intensificou ao longo de todo o século XX também na América Latina, graças sobretudo a poetas-tradutores como Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Augusto e Haroldo de Campos, dentre outros (MACIEL, 2010, s/p).

Novalis dizia que o tradutor é o “poeta do poeta” ou, ainda, “o tradutor da poesia”, e o *transcriador* será o “ficcionista da ficção” (CAMPOS, 2015k, p. 124).<sup>67</sup> Sendo assim, a partir de uma ficção, de uma memória do original, o tradutor cria uma outra ficção. Poderíamos pensar a tradução como uma transculturação antropofágica: o tradutor como aquele *mau selvagem* descrito no ensaio oswaldiano que devora o seu interlocutor para

<sup>66</sup> Cf. “À Esquina da Esquina”, de Haroldo de Campos (2015a, p. 105-107).

<sup>67</sup> Cf. “Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfigidor”, de Haroldo de Campos (2015k, p. 109-130).

colocá-lo numa posição mais aproximada do “eu”. No entanto, nesse processo dialógico, sempre existe uma diferença, um resto, pois traduzir/devorar um texto de um idioma para outro com a maior fidelidade possível é um trabalho complexo e imperfeito.

Desse modo, o poeta brasileiro afirma que a tradução, além de ser a passagem de uma língua a outra, implica uma tarefa crítica, pois há um estudo e uma seleção das palavras, da modo que se possa, também, enaltecer o original. A partir disso, ainda segundo Haroldo,

a dialética entre tradução (como forma de recepção) e tradição, contida numa afirmação tão premonitivamente instigante, como esta [...] “Longe de ser a ensurdecida equação entre duas línguas mortas, a tradução entre todas as formas, é aquela exatamente à qual mais concerne assinalar o pós-amadurar da palavra estrangeira, as dores de gestação da própria palavra”. Aí está a tradução da tradição vista como “estranhamento” e como maiêutica poética (o que faz pensar no *make it new* e no *criticism via translation* característicos da prática poundiana da tradução, desenvolvida também a partir das primeiras décadas do século XX). Por um lado, poderíamos colher aí sugestões para uma “poética sincrônica”, a culminar numa “história estrutural da literatura”, como aquela vislumbrada por Jakobson em “Linguistics and Poetics” (1960): “A escolha de clássicos e sua reintegração à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos” (CAMPOS, 2015k, p. 115).<sup>68</sup>

Segundo Campos, portanto, a tradução seria um “amadurecimento” da palavra original para a palavra traduzida. No processo de colocar um texto numa língua estrangeira há uma mudança, não há uma tradução literal, pois segundo Haroldo este é um trabalho crítico. A tradução permite rememorar a tradição, trazê-la à atualidade para permitir uma outra discussão, uma abertura da memória:

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 para um movimento “plagiotrópico” de derivação não linear, mas oblíqua e muitas vezes eversiva. É esse movimento incessante e sempre outro que explica como uma *tradição* é reposita e reformulada via *tradução* (CAMPOS, 2015c, p. 135).<sup>69</sup>

Para poder efetuar o ato da tradução é necessário, pois, olhar para o texto de forma crítica; traduzir é ver a tradição por um outro viés, trata-se de encaminhar o passado para o presente, como assinala Bergson em *Matéria e Memória* (1999 [1896]), já apontado no capítulo primeiro desta tese.

<sup>68</sup> Cf. “Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfigidor”, de Haroldo de Campos (2015k, p. 109-130).

<sup>69</sup> Cf. “Das Estruturas Dissipatórias à Constelação: a transcrição do ‘Lance de Dados’ de Mallarmé”, de Haroldo de Campos (2015c, p. 131-140).

De modo complementar, traduzir também constitui um aprendizado, segundo o poeta paulista:

Trata-se, como se vê, de um amplo processo de “devoração” crítica da poesia universal, cujo propósito tem sido instaurar uma tradição de invenção e criar, assim, um tesouro de “formas significantes” para o estímulo criativo das novas gerações. A tradução, desse ponto de vista, é uma forma ativa de pedagogia. Sobretudo quando se traduz exatamente aquilo que é dado por intraduzível: “Sólo lo difícil es estimulante” (Lezama Lima) (CAMPOS, 2015i, p. 204).<sup>70</sup>

O próprio Haroldo de Campos considera que os modernos já sabiam que o exercício da tradução requer uma alteração e existe uma reafirmação do próprio como algo outro, como uma diferença. Na modernidade, portanto, há uma reafirmação da alteridade, que é suprimida, ao mesmo tempo, com a ajuda do exercício da tradução, que colabora na desbabelização das línguas.

A tradição é vista em seu aspecto de flexibilidade, sempre em contínua movimentação e mudança, e nunca vista com estagnação: ela pode ser definida como uma “partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, ‘harmonizações’ síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação” (CAMPOS, 1992 [1983], p. 258).<sup>71</sup>

Guimarães Silva (2006) faz uma relação entre *tradução* e *memória* que é preciso considerar nesta discussão:

Se desbabelizado e transgredido todo texto estrangeiro provoca a ilusão da completude, difratado e ampliado restitui ao texto original aquele efeito de sublimação de que se reveste toda cumplicidade, no fundo impagável de duas memórias aproximadas. Mais ainda, entrelaçadas, tornando-as “metáfora viva” da poética do dom e da doação mútua (GUIMARÃES SILVA, 2006, p. 276).

Pautando-se nesta colocação Guimarães Silva (2006) acredita, então, que *original* e *tradução* são duas memórias que se aproximam e se entrelaçam; há, portanto, uma junção entre passado e presente, entre tradição e *agoridade*. Ademais, no ensaio incluído em

<sup>70</sup> Cf. “Tradição, Transcrição, Transculturação: o ponto de vista do excêntrico”, de Haroldo de Campos (2015i, p. 197-205).

<sup>71</sup> Em tempo: o texto aqui referenciado foi publicado originalmente no Caderno *Folhetim* da *Folha de S. Paulo* (n. 344) de 21 de agosto de 1983.

*Metalinguagem & outras metas*, o poeta brasileiro remete às palavras do filósofo alemão Max Bense para poder definir a relação existente entre o texto original e o traduzido:

Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2006 [1963], p. 34).

Por isso uma outra língua, a da tradução – a terceira língua, como mencionamos anteriormente. Haroldo de Campos, reafirmamos, quer devorar a essência da obra, recuperar o que vale a pena para transformar isso num outro corpo. Posteriormente, Haroldo de Campos trocava o termo “isomórfico” por “paramórfico” (SANTAELLA, 2005) para falar da mesma operação, porém privilegiando o aspecto dialógico e, segundo Tapia (2015, p. XIII), “[...] para que fosse enfatizada a relação de paralelismo sugerida pelo prefixo *para-* ‘ao lado de’, como em paródia, ‘canto paralelo’”. Como destacamos antes, há uma transculturação na passagem de uma língua a outra no procedimento haroldiano.

Desde o início até o fim de sua carreira, o autor brasileiro destaca a importância do diálogo entre as diferentes literaturas e se nega a uma única literatura, ao monólogo ‘xenofóbico’ (CAMPOS, 1992 [1980]). Por isso a tradução de Haroldo é uma ética mais que estética, uma maneira de olhar para o mundo; o seu labor como tradutor consiste em possibilitar que textos esquecidos ou sem tradução possam dialogar com a literatura brasileira:

La traducción, ya sea para los poetas concretistas por separado o para el neobarroco, va a constituir una actividad programática, no concebida con fines comerciales o profesionales, sino como elemento aglutinador de un denso proyecto estético-filológico (LOCANE, 2018, p. 136).<sup>72</sup>

Haroldo de Campos corrobora essa afirmação em uma entrevista concedida a Adriana Contreras e Hugo Bonaldi em 1984:

[La traducción] no ha sido para nosotros una actividad arbitraria ni una actividad eclectista, ha respondido a nuestro trabajo personal de poeta de grupo del movimiento de poesía concreta, ha respondido a cuestiones muy precisas, muy exactas, es decir, hemos traducido poetas y poesía para

---

<sup>72</sup> Tradução livre: “A tradução, seja para os poetas concretistas, separadamente, ou para o neobarroco, vai constituir uma atividade programática, não concebida com fins comerciais ou profissionais, senão como elemento aglutinante de um denso projeto estético-filológico” (LOCANE, 2018, p. 136).

constituir nuestro propio trabajo en una tradición nueva (CAMPOS, 2009 [1984], p. 209).<sup>73</sup>

Aliás, numa entrevista concedida a Thelma Médice Nóbrega e Giana Giani, Haroldo assevera: “Não sou tradutor profissional. Dedico-me, como poeta, à tradução dos poetas que me interessam” (CAMPOS, 2012 [1988], p. 64). Para ele, traduzir é uma operação de leitura crítica, similar à poética da leitura borgeana desenvolvida por Rodríguez Monegal (1980). O objetivo de Haroldo de Campos não é divulgar a obras dos autores traduzidos primeiramente nem disponibilizar para os leitores obras escritas em idiomas que não dominem:

Tudo indica que para ele a tradução não substitui o texto original; ambos convivem e a tradução pode ser vista como intertexto ou paródia, “canto paralelo” (Campos, 1977a, 191), “paramorfismo” (Paz e Campos, 91), “recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” (Campos, 1989a, 35) (ANDRADE, 2010, p. 38-39).

Portanto, nessa convivência entre original e tradução, como também asseverou Guimarães Silva (2006), há a presença de duas memórias que dialogam. A sua missão seria, no sentido público e político, uma “partilha” – esta, segundo Rancière,

fixa [...] um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009 [2000], p. 15).

A tradução, para Campos, significa permitir uma acessibilidade de diversos textos ao redor do mundo, de modo que sua missão individual torna-se coletiva:

[...] a partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do “seu” lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o “tempo” de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante” (RANCIÈRE, 2009 [2000], p. 65).

Por outro lado, é interessante destacar que, segundo o critério de Haroldo de Campos, o texto original que possui mais dificuldade é ainda mais atrativo para o seu procedimento da

---

<sup>73</sup> Tradução livre: “[A tradução] não tem sido para nós uma atividade arbitrária nem uma atividade eclética, tem respondido ao nosso trabalho pessoal de poeta de grupo do movimento da poesia concreta, tem respondido a questões muito precisas, exatas, quer dizer, traduzimos poetas e poesia para constituir o nosso próprio trabalho numa tradição nova” (CAMPOS, 2009 [1984], p. 209).

transcrição: “[...] quanto mais inçado de dificuldades fosse esse texto, mais recriável, mais sedutor, enquanto possibilidade aberta à recriação” (CAMPOS, 2006 [1963], p. 35).

Paralelamente, e notavelmente influenciado pelo trabalho dos formalistas russos, é perceptível o diálogo que Haroldo estabelece com outros estudiosos, especialmente com Jakobson, tal como mencionamos no início do presente capítulo:

[...] a poesia, por definição, é intraduzível. Apenas a transposição criativa é possível: ou a transposição intralinguística – tradução de uma forma poética para outra, ou a transposição intralinguística – de uma língua para outra, ou, finalmente, transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, dança, cinema ou pintura (JAKOBSON, 2000, p. 118).

O funcionamento da arte se dá através da transposição na estética, em assuntos, conteúdos, questões, obras de outras áreas e, fundamentalmente, na invenção. Haroldo considerava, já nos seus primeiros ensaios, a relação da tradição através da música, por exemplo. Um seus ensaios de 1967, depois da experiência com a poesia concreta, se intitula “Minha relação com a tradição é musical”.<sup>74</sup> É possível notar, a partir dele, a existência de uma noção de partitura, já mencionada como ligada à tradição: essa partitura relaciona-se com o poema crítico mallarmaico “*Un coup de dés*”; a obra é recriada pelo intérprete, reensaiada, reiluminada.<sup>75</sup> No decorrer dos anos, Campos acrescentou ao seu repertório de conhecimentos as primeiras línguas aprendidas no colégio – latim, inglês, francês e espanhol – e outras que, para ele, foram significativas no desenvolvimento de seu projeto literário – foram estas alemão, hebraico, aramaico, italiano, grego, japonês e russo –, tendo Haroldo se tornado fluente em várias delas.

É de importância significativa ressaltar que Paulo Henriques Britto, uma das figuras fundamentais do campo da tradução, destaca o labor dos poetas concretos na tarefa da tradução e dá atenção especial aos irmãos Campos:

Somos um país com um nível de tradução poética de excelência reconhecida. Os principais responsáveis por isso foram, sem dúvida alguma, os poetas concretos. Eles que elevaram o patamar [...] A partir dos concretos, começou a surgir um nível de exigência muito maior. Eles começaram a fazer uma tradução poética de um nível muito elevado e com isso aumentou o nível de exigência. Minha grande formação como tradutor de poesia se deu na leitura

<sup>74</sup> Cf. Campos (1992 [1967]).

<sup>75</sup> No prefácio ao poema *Um lance de dados*, Mallarmé pontua: “Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2013 [1914], p. 151).

dos livros, dos paratextos, das traduções. Principalmente do Augusto de Campos, que foi quem eu mais li [...] A teoria dele me interessava muito, mas, na prática, eu não tinha muito como provar. Quem sou eu para julgar uma tradução do hebraico? Então, o trabalho do Augusto de Campos foi, para mim, uma revelação. Em relação às posições teóricas dele, a única coisa que eu nunca consegui engolir foi a ideia de que eles fazem transcrição e não tradução. O Haroldo de Campos chegou a dizer que a tradução dele era transluciferação. Convenhamos, tradução é tradução. As traduções deles são melhores que as traduções do mercado. Eles são, sem dúvida alguma, alguns dos melhores tradutores de poesia do Brasil (FERRON; COHN, 2010, p. 5).<sup>76</sup>

Foi por meio dos poetas concretos que o Brasil se tornou um país com alto nível de reconhecimento na área da tradução. Augusto se destacou em idiomas como o inglês, o francês e o espanhol, e Haroldo no alemão e no grego.

Charles A. Perrone, crítico literário estadunidense com atuação específica na área de literatura brasileira, se destacou pela sua ampla pesquisa nesse tema, e uma das suas obras mais notáveis é *Seven faces: Brazilian Poetry Since Modernism* (1996). Ele relembra que, no final da década de 1960, exatamente no ano de 1968, os irmãos Campos se encarregaram de disseminar a poesia concreta em diversas universidades dos Estados Unidos – por exemplo, a do Texas, de Nova York e de Wisconsin. Em 1971, segundo narra o crítico, Haroldo de Campos voltou a trabalhar na Universidade do Texas, em Austin, e especificamente no ano de 1981 ministrou dois cursos, um deles na graduação e o outro na pós-graduação. Foi precisamente nesta época que Campos começou a erguer, a partir de experiências desenvolvidas ao longo de décadas, a sua poesia pós-utópica e, especificamente, o seu livro *A educação dos cinco sentidos* (1985).<sup>77</sup>

Anos depois, em 1993, Haroldo de Campos recebeu o Prêmio Jabuti de Tradução. Entre as traduções fundamentais do poeta brasileiro encontram-se os livros de *Gênesis* e de *Eclesiastes*, do Antigo Testamento; seis cantos do Paraíso d'A *Divina Comédia*, *Ilíada* e *Odisseia*; e também em conjunto com Augusto, os *Cantares* de Ezra Pound, o livro *Finnegans Wake*, de James Joyce, além de poemas de Vladimir Maiakovski (poesia russa moderna), de Mallarmé e a tradução do poema de Octavio Paz, nomeado por Haroldo como *Transblanco* (1986) e, coincidentemente, objeto de estudo da presente tese.

---

<sup>76</sup> A ideia de utilizar o prefixo *trans-* ao se referir a Haroldo de Campos comporta um princípio temporal, e isso é “trans”, ou seja, relaciona-se com “*trans*-portar”, “*trans*-luciferar”. Não se trata só de traduzir, é um processo de *trans*-culturação e também um processo *trans*-temporal no sentido de que há um atravessamento do tempo e um agora que está naquele texto traduzido. Trata-se da recuperação de uma memória do passado que é contextualizada no presente e na realidade em que é colocada.

<sup>77</sup> A obra contém alguns poemas que se relacionam com a tradução e que são analisados ao final do presente capítulo.

### 3.2 Conceitos fundamentais na tradução haroldiana: transcrição, plagiotropia, transparadização, transluciferação

Desde o Romantismo, Sousândrade (1833-1902) anunciava o termo que seria utilizado por Haroldo de Campos na modernidade para nomear as suas traduções: “Os poetas plágiam, desde rei Salomão: Se Deus cria – prociam, *Transcriam*” (SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, Canto Segundo, 2009 [1862], s/p). Tal como admitiu o próprio Haroldo desde a sua etapa concretista, Sousândrade foi uma das suas influências na construção do seu projeto literário. Acreditamos, portanto, que seja possível que ele tenha tomado esse conceito por meio do seu precursor.

Com base no que foi enunciado na seção anterior, a *transcrição* (1962)<sup>78</sup> alude a um tipo de tradução criativa: precisamos reafirmar esse conceito para poder continuar com outros neologismos haroldianos que derivaram do seu trabalho tradutório: a plagiotropia (1981), a transluciferação (1981)<sup>79</sup> e a transparadização (1998).<sup>80</sup> O vocábulo *transcrição*, a nosso ver, é uma *criação transcendente*; ela vai além da obra original e transpassa os limites e/ou as fronteiras espaço-temporais:

No prefácio de 1975 a meu livro *A operação do Texto*, passei a considerar a tradução simultaneamente como “transcrição” e como “transculturação”, já que não só o texto, mas série cultural (o extratexto, Lotman) se transtextualizam no imbricar-se subitâneo de tempos e espaços literários diversos (CAMPOS, 2015b, p. 208-209).<sup>81</sup>

*Transcriar* é traduzir com o fim de criar um texto novo a partir do original. Às vezes, esse termo pode ser confundido com uma “tradução livre ou com uma “adaptação”, mas segundo o nosso critério é preciso ir além dessa definição, pois existe uma ligação entre original/transcrição que não pode se limitar a *ser nomeada como* “versão livre”. Andrea Lombardi dirá que se trata de uma “tarefa *civilizadora*, ditada pelos postulados modernistas de uma razão antropofágica” (LOMBARDI, 1998, p. 16, grifo nosso). A nosso ver, a transcrição, em termos bergsonianos, seria uma *trans*-memória, um além-da-memória, um

<sup>78</sup> O termo “transcrição” é usado pela primeira vez pelo poeta paulista em 1962, e foi cunhado para referir-se à tradução de uma composição de Arno Holz.

<sup>79</sup> Ambos os termos aparecem pela primeira vez no livro *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (1981).

<sup>80</sup> Encontramos o seu uso pela primeira vez para falar da tradução dos cantos d’*A Divina Comédia*, recompilados no livro *Pedra e luz na poesia de Dante* (1998).

<sup>81</sup> Cf. “A Tradução como Instituição Cultural”, de Haroldo de Campos (2015b, p. 207-213).



texto novo formado com o caminhar do tempo passado que é, por sua vez, colocado em ação<sup>82</sup> no tempo presente.

O próprio Haroldo de Campos reafirmava a sua postura de hiperfidelidade com respeito ao original, pois ele propunha uma tradução atenta/concentrada na arquitetura do poema e prestava fundamental atenção nos aspectos fonossemânticos e na sua configuração sígnica. Segundo Thelma Nóbrega (2006), a teoria que origina as transcrições haroldianas está associada às influências de Pound e Mallarmé. Ela adiciona que

Haroldo radicaliza o método ideogrâmico, aproximando-o da paixão etimológica de Mallarmé e dos precursores deste, os românticos alemães, sobretudo o poeta-tradutor Hölderlin, que levou ao extremo a transformação do alemão sob o impacto da morfologia e da sintaxe do grego. Haroldo era herdeiro dessa tradição, também vinculada à hermenêutica cabalista, de fidelidade à letra do original. Um dos melhores lugares para observar essa estratégia é a tradução que Haroldo fez do próprio *Coup de Dés*. São vários os momentos em que ele realiza uma aproximação etimológica na tradução, uma literalidade radical (NÓBREGA, 2006, p. 252).

No processo da transcrição há uma transformação da etimologia diacrônica em etimologia sincrônica que impacta tanto o texto original como o traduzido, incorporando elementos que se encontram no intertexto que funcionam como catalisadores, fazendo com que o original se situe no contexto luso-brasileiro. Nóbrega (2006) complementa, ainda, a respeito de Pound nas transcrições haroldianas, o seguinte:

Para Haroldo, portanto, o emblema poundiano significava que a transcrição do texto, visando à literalidade, deveria levar à transformação criativa do extratexto – à modernização do contexto histórico, muitas vezes através da incorporação de intertextos que aproximam a tradução do presente de criação. Assim, passado e presente, literalidade e criatividade, nacional e estrangeiro não se excluem mas mantêm uma relação dialética e vital (NÓBREGA, 2006, p. 253).

Essa relação proposta por Haroldo entre passado e presente como uma dialética já foi ressaltada na seção anterior: há um diálogo necessário entre o original e o traduzido. Por isso,

---

<sup>82</sup> Henri Bergson, em *Matéria e Memória* (1999 [1986]), afirma que “A lembrança de determinada leitura é uma representação, e não mais que uma representação; diz respeito a uma intuição do espírito que posso, a meu bel-prazer, alongar ou abreviar; eu lhe atribuo uma duração arbitrária: nada me impede de abarcá-la de uma só vez, como num quadro. Ao contrário, a lembrança da lição aprendida, mesmo quando me limito a repetir essa lição interiormente, exige um tempo bem determinado, o mesmo que é necessário para desenvolver um a um, ainda que em imaginação, todos os movimentos de articulação requeridos: portanto não se trata mais de uma representação, trata-se de uma ação” (BERGSON, 1999 [1896], p. 87). Podemos nos aventurar a acreditar, assim, que a obra original é a memória, e a tradução a lembrança do passado que se atualiza no presente.

Nóbrega (2006) menciona a tensão existente entre fidelidade e criatividade. Acreditamos que esse aspecto é fundamental nas transcrições – daí o nome atribuído pelo próprio poeta.

O segundo conceito proposto nesta seção é o de *plagiotropia*. O termo aparece no ensaio “A escrita Mefistofélica”, que forma parte do livro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (1981) – nele se apresenta a transcrição, em português, das últimas duas cenas do *Segundo Fausto* (1832), de Goethe, junto com a versão original em alemão. Além disso, Haroldo de Campos executa uma análise da obra goetheana pelo viés estético/ideológico com a ajuda de críticos como Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin e Theodor Adorno. No ensaio mencionado há, inclusive, uma explicação da leitura da tradição que Goethe empreende para sua obra principal.

Na apropriação do texto alheio, original, para torná-lo outro, Haroldo de Campos elabora uma tarefa parecida com a de seus antecessores. Assim,

a *plagiotropia* (do gr. Plágios, oblíquo; que não é em linha reta; transversal; de lado) [...] se resolve em tradução da tradição num sentido não necessariamente retilíneo. Encerra uma tentativa de descrição semiótica do processo literário como produto do revezamento contínuo de interpretantes de uma “semiose ilimitada” ou “infinita” (Peirce; Eco), que se desenrola no espaço cultural. Tem a ver, obviamente, com a ideia de paródia como “canto paralelo”, generalizando-a para designar o movimento não-linear de transformação dos textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata (CAMPOS, 1981, p. 75-76).

Etimologicamente, o termo cunhado por Haroldo de Campos provém do registro da Botânica: substantivo que designa a ação do peso que imprime a certos órgãos das plantas (tais como os ramos e o rizoma) uma direção horizontal. Quer dizer, o caule da planta cresce ladeado, deixando de ser vertical.

Campos faz uma leitura desse conceito adotando-o para a Literatura, especificamente para a leitura da tradição, como destaca em vários dos seus ensaios – por exemplo, “Poética sincrônica” (1969 [1967]), “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (1997c), entre outros. Ele opta pela abordagem do fenômeno literário a partir do critério sincrônico em detrimento do diacrônico, transpondo a horizontalidade da linha do tempo (a série de acontecimentos enfileirados sem relação) e escolhendo a sucessividade de elementos, o diálogo, a ruptura, a volta, o começo/fim.

Essa transversalidade proposta por Campos provém do componente inicial do termo “plagiotropia”: *plágios*, do grego, alude ao ato de assinar uma obra intelectual de qualquer natureza (música, texto, fotografia etc.) que contém partes de outra obra pertencente a um(a)

outro(a) autor(a), sem mencioná-lo(a), obviando os seus créditos. De modo irônico, Campos propõe a utilização da palavra *plágio* na locução e no sentido figurado: por meio do plágio, tomar a palavra do outro, apropriar-se dela, fazê-la própria. Entretanto, há uma *vuelta de tuerca*<sup>83</sup> que o autor brasileiro imprime: ele toma essa palavra alheia para transformá-la, torná-la algo novo.

Esse conceito proposto por Campos não é exclusivo do campo da tradução e também estará presente na sua criação poética. Ana Carolina Costa (2016) afirma, em sua tese de doutorado, que a plagiotropia

configura-se, principalmente, pelo uso da paródia, como canto paralelo, construindo diálogos de vozes no interior de um texto. Quando Haroldo de Campos recupera formas e trechos de Homero, Mallarmé, Sousândrade, por exemplo, pondo-os num mesmo espaço de criação, dialogicamente, produz uma organização constelar da tradição, pelo viés da sincronia, num processo que além de criativo é crítico. O fio que une os variados textos apoia-se numa leitura oblíqua da tradição, ou seja, diferente daquela que resgata os autores buscando unicamente a diacronia, o que segue necessariamente uma linha reta. Assim, torna-se possível praticar convergências entre um poeta do século XVII e outro do XX. O olho criativo e crítico sinaliza, então, o diálogo impensado diacronicamente, mas permitido a partir de formas inseridas nas obras postas em relação (COSTA, 2016, p. 11).

Como podemos observar, há uma relação estreita entre *transcrição* e *plagiotropia*, e o significado dos dois conceitos alude ao mesmo processo de abordagem sincrônica e à tradição por parte de Haroldo de Campos. Esse método corresponde à leitura de contemporâneos sobre o assunto, como Ezra Pound, T. S. Eliot, James Joyce e Walter Benjamin. O mesmo ocorre com os termos *transparadização* e *transluciferação*, conceitos que serão explicados ao final desta seção.

A transcrição, para Campos, é uma fusão entre o ato de escrever e o ato de traduzir: para poder formular este conceito ele utilizou as ideias de Paul Valéry presentes no texto *Variations sur les Bucoliques* (1956). Nesse texto, a ação de traduzir é considerada uma “**usurpação**” do texto original, uma junção na qual o texto traduzido tangencia o original. Encontramos, assim, uma relação entre a “plagiotropia”, aqui definida, e a tradução como um *ato de usurpação*.

Em relação direta a isso, Haroldo de Campos insiste em retomar as palavras do seu precursor Goethe no artigo “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (1997c): no que diz respeito à criação de uma obra de qualidade, sempre é preciso

<sup>83</sup> Em referência ao argumento literário da obra *The Turn of the Screw*, de Henry James (em português, “a volta do parafuso” ou “a outra volta do parafuso”).

retomar as palavras dos outros escritores, dos clássicos – elas são consideradas pelo escritor alemão como “tesouros alheios”. Evidentemente, Goethe estava aludindo à pertença do escritor à corrente da tradição – o autor possui a capacidade de criar obras autônomas, mas que estarão sempre ligadas com outras, como elos numa cadeia quase-infinita no decorrer da história da literatura. Ao utilizar esses *tesouros* que não lhe pertencem, o tradutor “realiza algo como o movimento transmigratório, incorporando, metaforicamente, a alma de um outro autor a fim de criar novos interpretantes, em um revezamento contínuo” (VILELA, 1997, p. 13).

Já a *transparadização* ou *transluminação* refere-se ao processo de tradução haroldiano de seis cantos d’*A Divina Comédia* (Cantos I, II, XIV, XXIII, XXXI e XXXIII), descritos no seu livro *Pedra e Luz na poesia de Dante Alighieri* (1998) junto com uma seleção de *Rimas Pedrosas* (1296) e *Vida Nova* (1293). Para levar a cabo esta tarefa, Haroldo de Campos evocará, simultaneamente, a metáfora da luz relacionada a Lúcifer e a luz divina encontrada no Paraíso, na visão inefável que vivencia Dante ao encontrar-se com o supremo criador.

Segundo Lombardi (2014), seria

o que leva Haroldo a uma recuperação de Lúcifer (Satanás), de acordo com a etimologia “o que traz luz”, que segundo uma tradição popular, é dono da sabedoria superior, negada ao homem comum. Uma singular analogia com o Golem, da tradição hebraica (LOMBARDI, 2014, p. 182).

Para Haroldo de Campos, todo tradutor

tem que transcriar, excedendo os lindes da sua língua, estranhando-lhe o léxico, recompensando a perda aqui com uma intromissão inventiva acolá, a infratradução forçada com a hipertradução venturosa, até que o desatine e desapodere aquela última *húbris* (culpa luciferina, transgressão semiológica?), que é transformar o original na tradução da sua tradução. Como o olho agraciado de Dante no olho divino, tudo então pode transluminar-se, ainda que por um fúlgido e instantâneo clarão. A escritura paradisiaca se deixa (imago de miragem?) subscrever por um duplo luminescente, um átimo que seja (CAMPOS, 1998, p. 82-83).

Por tudo isso, há uma relação evidente entre o encontro inefável de Dante e a transcrição: “Transumanar como transcriar é um ir além (como Ulisses), no terreno das palavras, pois o último canto do Paraíso, o XXXIII, alcança o ápice da inefabilidade” (LOMBARDI, 2014, p. 193). Trata-se daquela experiência dos sobreviventes da guerra descrita por Walter Benjamin: o vivido excede os limites da compreensão do ser humano e, por isso, os soldados voltavam dos campos de batalha silenciosos, sem nenhuma história para

compartilhar. No caso de Dante, o que ele viveu foi uma experiência única para o ser humano, ele se encontrava só naquela empreitada – por isso a sua impossibilidade de repetir ou materializar com palavras aquele encontro. Talvez isso se deva a uma capacidade que ultrapasse o conhecimento humano e lhe impeça de reproduzir palavra alguma: “Na união hipostática do três em um, a luz encarnando-se, transubstanciada: Cristo. E o rosto de Cristo era também o seu rosto. ‘*La nostra effige.*’” (CAMPOS, 1998, p. 75). Isso corresponde a uma *ecumenização*, procedimento que Haroldo leva a cabo no seu percorrido poético desde a primeira até a última de suas obras.

Além disso, Campos (1998) propõe uma aproximação desta obra ao português mediante a sua transparadização – o tradutor é um

Cosmonauta em transnavegação luminosa. Como antes fora espeleólogo das profundezas terrestres em seu descenso ctônico, infernal, Dante, na culminação do Sacro Poema, assiste à reconversão do cinético em figural, do óptico em icônico... (CAMPOS, 1998, p. 74-75).

A recuperação do texto em italiano, segundo Campos, é uma empresa “luciferina” em que se propõe o inferno como contrário a todas as conotações que a luz anuncia. O poeta brasileiro também tomará dois termos utilizados por Dante para a tradução: *translazione* e *transmutazione*. Esse último lexema refere-se à transformação que Dante-personagem sofre por meio do amor que professa por Beatriz – profissão que, segundo Lombardi (1998, p. 16-17), passa de *real* a *simbólica*, refletida no amor e na defesa pela língua comum (o latim *vulgar*).

Dante Alighieri pertence à tradição medieval da literatura, e *A Divina Comédia* é o seu poema por excelência: tratar deste seu trabalho é um desafio, pois ele já foi estudado por diversos críticos, tradutores e escritores ao longo dos séculos. Segundo Jorge Luis Borges, Dante é “tal vez, el primer poeta del mundo” (BORGES, 2003 [1961], p. 9).<sup>84</sup> Neste sentido, o conceito de transparadização relaciona-se, como já mencionamos, com a luz que, além de estar relacionada à força criativa e ativa de Lúcifer, também tangencia o encontro Dante-Deus e cria, ainda, um vínculo com o motivo da viagem dantesca (o amor que professa à Beatriz): “O conceito do Amor-central para o nascimento da poesia moderna e para Dante – transforma-se em luz” (LOMBARDI, 2014, p. 184).

---

<sup>84</sup> Tradução livre: [Dante é] “talvez, o primeiro poeta do mundo” (BORGES, 2003 [1961], p. 9).

A *transluminura*, por sua vez – substantivo derivado do processo de transluminação –, é definida na “Transluminuras”, revista de estética e literatura publicada por iniciativa da Casa das Rosas para o acervo de Haroldo de Campos:

Transluminura é a palavra com que Haroldo de Campos nomeia a operação de releitura/reescritura de outros autores em seus próprios livros de poemas ou, nas palavras do autor, o “conjunto de textos ‘reimaginados’ (ainda mais do que transcriados) em português”. Em *A educação dos cinco sentidos* (1985), a seção “Transluminuras” inclui transcrições de e/ou diálogos com poetas desde Heráclito até Giuseppe Ungaretti. Suas “Novas Transluminuras”, em *Crisantempo* (1998), circunscrevem poetas da antiguidade clássica. E no livro póstumo *Entremilênios* (2009), a odisseia homérica e outros périplos estão no centro das “Terceiras Transluminuras” (HOMEM DE MELLO, 2013, p. 7).<sup>85</sup>

Portanto, pode-se referir não só ao trabalho com a tradução de Dante, senão também à escrita de uma série de poemas, inclusive correspondentes à obra *A educação dos cinco sentidos* (1985) e que serão analisados na parte final do presente capítulo.

É interessante destacar que essa luz ofegante que traz a figura do poeta-personagem Dante é muito parecida com/metaforiza dificuldades mencionadas por Haroldo no processo de tradução: após a visão do Paraíso, precisamente no Empíreo, não há palavras para conseguir descrevê-la. Conjuntamente, em um dos ensaios que compõem a obra *Pedra e luz na poesia de Dante* (1998), Haroldo de Campos nomeia ao diabo como uma criatura que, apesar de representar o oposto da pureza, carrega a luz:

Hibernado no gelo central, suspenso no vazio, reina Lúcifer, o antigo “portador da luz” (lat., lucifer), também Lusbel, o mais belo dos anjos (“La creatura ch'ebbe il bel sembiante”), (Inf. XXXIV, 18), agora luz caída, ex-lume (“colui che fu nobile creato”) e que caiu “folgoreggiando”, Purg. XII, 25-25 (CAMPOS, 1998, p. 76).

Desse modo, Campos recupera o passado de Lúcifer quando ele ainda fazia parte do Empíreo e se chamava Lusbel, determinando-o, no presente, como uma *ex-luz*. O significado do seu nome aparece na Bíblia hebraica: “o brilhante, estrela da manhã”, bem como em Isaías 14:12, “o portador de luz”. Analogamente, segundo pesquisa de Luther Link (1998), o adjetivo “portador de luz” presente em Isaías não fazia referência, em realidade, ao próprio

<sup>85</sup> A *transcrição*, por sua vez, permitirá, segundo palavras de Haroldo de Campos, de maneira intensiva e às vezes fragmentária, uma reinvenção do original, apelando, em termos saussurianos, ao significante em detrimento do significado. Por esta razão Haroldo vai dar prioridade a certos tradutores que executaram esse processo transcriativo: “[...] prefiro ler a dicção de Dante em Camões, Sousândrade (ou no admirável *A máquina do mundo*, de Drummond), do que na versão explícita, mediadora, satisfeita com o meio termo, de tantos tradutores pouco ousados” (CAMPOS, 1997a, p. 50).

Lúcifer/Diabo, senão que designava uma metáfora ilustrativa dos excessos de um rei de Babilônia: “[...] usando imagens possivelmente retiradas de um antigo mito cananeu, Isaías referia-se aos excessos de um ambicioso rei babilônico” (LINK, 1998, s/p).

A literatura, construída pelo viés luciferino que propõe Campos, possui a faculdade sincrônica de perpassar as fronteiras espaço-temporais e

[...] subverte esse passado que se revela fruto de uma construção literária (pense-se, como exemplo, no episódio bíblico do Salomão, em que o tempo é levado a se deter). É altamente provável que, em sua tradução de Dante, Haroldo, seu engenhoso leitor, descubra uma coincidência sobre os imensos poderes da literatura. Pois é a literatura, como Pierre Menard, como qualquer leitor em sua tarefa de re-leitura infinita, que relê o passado e nisso o transforma: o passado da história, de nossa história, da história literária. A literatura reorganiza o conjunto dos conhecimentos, das visões, das impressões. A leitura perpassa a tradução de Ezra Pound, pela própria retradução de Haroldo para o português: “agora Cavalcanti via Pound via Dante”, glosa Haroldo: torna-se uma hiperleitura ou hipertradução. Como o próprio texto afirma: Haroldo “traduz (treslê?/tresluz)” (CAMPOS, 1998, p. 72).

Objetiva-se, aqui, uma definição da literatura além do tempo, com uma capacidade de recuperação infinita, pois o leitor se encarrega de recuperar o passado do mesmo modo que o autor apócrifo borgeano reescreve o *Quijote* (1547-1616) de Miguel de Cervantes. Por isso, Campos define a literatura como uma hiperleitura ou hipertradução e, mediante um jogo de palavras, esta se torna luz do passado que se coa nos interstícios do presente.

Além do mais, Lombardi (2014) adiciona, a respeito de *Pedra e luz na poesia de Dante Alighieri*, o seguinte:

Os ensaios por si constituem um acréscimo significativo à fortuna crítica dantesca, vindo do outro lado do oceano, “por trás do sol”, como Dante escreveu sobre o Canto de Ulisses (Inferno). O cerne dos resultados investigativos de Haroldo é uma problemática concentrada na forma de expressão, o que aponta para a dificuldade, uma metafórica “impossibilidade” de expressão (LOMBARDI, 2014, p. 190).

Em conformidade com essa literatura que se relaciona com a luz e a tradução que reilumina o passado – pois está em direta relação com o ex-portador de luz –, Campos adiciona um outro neologismo para definir as suas transcrições: a *transluciferação*. Este lexema é definido por excelência pelo autor no ensaio “Transluciferação mefistofáustica”, presente no livro *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (1981). Vale a pena destacar que foi neste livro de traduções do *Fausto* de Goethe que Campos utilizou, pela primeira vez, a

expressão “pós-utopia”, etapa que marcaria o seu projeto poético no final dos anos 1970, prolongando-se até o fim das suas obras. Ela estabelece um diálogo com o conceito de “história aberta”, de Walter Benjamin, como mencionamos no capítulo anterior. Este conceito, dentre seus diversos aspectos passíveis de discussão, enaltece a ideia de ação pela arte, isto é, de como agimos para que um projeto de futuro se concretize – ideia mais importante de Benjamin – e para elaborar as ruínas, ultrapassando o passado através da arte, através da qual o artista diz sobre si mesmo e sobre o mundo ao seu redor. A arte se torna, então, um gesto político.

No ensaio em questão, Campos estabelecerá um mapeamento em que traça um histórico recuperando as diferentes traduções da obra mais significativa de Goethe, *Fausto* (1829). Neste percorrido, ele criticará as deficiências segundo diferentes perspectivas da tradução. Para isto, ele utilizará o conceito de *transcrição* em oposição às traduções consideradas mediadoras, para as quais só importa o significado literal das palavras dentro do verso e que são incapazes de dar conta “da intrincada teia de som e sentido que percorre o texto como um todo” (CAMPOS, 1981, p. 184). Para erguer a sua crítica, Haroldo não somente mencionará as traduções da obra goetheana para o português, como também as versões em espanhol, inglês e francês. A falha nestas traduções consiste, segundo o poeta brasileiro, em não serem capazes de executar uma verdadeira “leitura da tradição” (*op. cit.*, p. 188).

Na transluciferação, Lúcifer é o regente da tristeza no seu sentido mais profundo: “corresponde ao Mefistófeles de olhos tigrinos, no poema de Goethe” (*op. cit.*, p. 106). Segundo Haroldo, na construção da segunda parte do *Fausto*, Goethe não elevará o passado num plano superior, como prioridade, e sim estabelecerá uma dialética parecida com a que executam Walter Benjamin e o próprio Campos; trata-se de “captar os reflexos (espelhamentos) do presente em formações do passado, e vice-versa, com o objetivo de desenhar uma imagem dinâmica do processo de evolução histórica. Assim Goethe teria relevado consciência da história no seu poema” (*op. cit.*, p. 120). Em uma nota de rodapé no ensaio “Bufoneria transcendental: o riso das esferas”,<sup>86</sup> inserido no mesmo livro, Campos afirma que Walter Benjamin propõe o seguinte: “[...] como princípio sincrônico, é a reconstituição de uma ‘tradição dos oprimidos’, em contraposição à historiografia oficial dos ‘vencedores’” (*op. cit.*, p. 127). Se Dante Alighieri foi um dos mais representativos poetas medievais, Goethe via que o seu *Fausto* simbolizaria, segundo prefacia Otto Maria Carpeaux

---

<sup>86</sup> Cf. Campos (1981, p. 119-177).



em “Fausto hoje” (1968),<sup>87</sup> o último poema dos tempos modernos. Dante representa o homem medieval, e a personagem goetheana Fausto seria o homem moderno por excelência na sua sede e afã pelo conhecimento e pelas descobertas.

A transluciferação goetheana guarda uma relação com a transparadização dantesca, pois em ambas se recorre ao tropo luminoso – no caso de Fausto será no epílogo da segunda parte e nas evocações epifânicas que preenchem o poema e que anteciparam a iluminação final:

[...] já na abertura do *Fausto II*, depois que os elfos, guiados por Ariel, cumprem a função purgatorial de mergulhar o Fausto nas águas do Lete, adormecendo-o e fazendo-o esquecer suas culpas, surge, com o novo dia, o “arco-íris” e seu “reflexo colorido” [...] símbolo iridescente da vida. Há, desde logo, nesta primeira cena da II Parte, uma antevisão paradisíaca [...] que vai recorrer, depois, no Ato V, no cântico do coro angélico, substituindo-se a imagem do “arco-íris” pela das flores coloridas da primavera (CAMPOS, 1981, p. 150).

Também, da mesma forma que existe uma oposição breu/luz no Inferno/Paraíso de Dante, haverá no *Fausto* uma polaridade enunciada também por Campos: a escuridão não será a falta de luz, senão uma contraluz. A respeito disso, o crítico Ernst Robert Curtius estabelecerá, nos seus estudos sobre Goethe, uma teoria acerca das cores que o escritor alemão utiliza no desenvolvimento da sua peça. Além disso, existem outros paralelismos entre ambas as obras: a função doutrinária (CURTIUS, 1941, p. 168) e, especialmente, a contraposição da figura feminina: em Dante será Beatriz o símbolo de pureza, ao contrário da Margarida de Goethe, que pecou por amor e foi tratada como prostituta pelo irmão do Fausto.

Por tudo isto, existe uma evidente dialogicidade entre ambas as obras: Goethe é influenciado por seu precursor italiano na escrita da sua obra mais notável.

Obras como, por exemplo, o *Fausto II* não são, sem dúvida, produto exclusivo da fantasia do autor, mas devem também seu engendramento ao conhecimento de uma tradição, cujos ecos eram ainda vivos no tempo de Goethe (GRASSI, 1959, s/p, tradução minha).

Recupera-se, então, o “salto tigrino” (Benjamin) do sincrônico sobre o diacrônico.

Em direta relação ao colocado – e recuperando alguns fios do capítulo anterior –, podemos adicionar que o *Fausto II* de Goethe representaria, para Campos, o fim da modernidade e o começo de uma etapa pós-utópica em relação ao último sentido das “forças

---

<sup>87</sup> Cf. Goethe (1949).

míticas” segundo Walter Benjamin. Existia um “aquilo” que escapava tanto da compreensão do autor como do espírito da época, e que seria interpretado por críticos posteriores na história da literatura. Isso corresponde ao distanciamento histórico que vai lhe acrescentar um poder especial, por isso pós-utópico. No lugar de uma utopia monológica, Campos propõe um *diálogo* Logos bakhtiniano (CAMPOS, 1981 [1979], p. 177).

Novamente, no ensaio “Transluciferação mefistofáustica”, Campos considera a sua transluciferação uma “empresa satânica” (CAMPOS, 1981, p. 180) relacionada a Lúcifer que, no Paraíso (Canto XXVI, p. 117), atreve-se a transpassar o signo, ir além dos limites. A transcrição é justamente isso: ir além do original – para o *angelus novus* de Walter Benjamin, Campos propõe o *anjo da tradução*, que seria um Anjo-Satanás: ele é dicotômico e lhe cabe como tarefa a relação dialógica entre conteúdo e forma. Trata-se da tradução poética ou da hipertradução (*op. cit.*, p. 182). Também se poderia pensá-la como uma tarefa *aléptica* (Jorge Luis Borges), em que o transcriador, segundo Campos, deve reconhecer os pontos constelares presentes na obra goetheana, encarregando-se de *redesenhar* os fragmentos dispersos, colocando-os “no espaço de sua própria língua” (*op. cit.*, p. 189).

Essa tarefa aléptica denominada *transcrição* está em direta relação com uma leitura partitural mallarmaica, em que a tradução não deve se limitar às rimas e à métrica:

A tradução é também uma *persona* através da qual fala a tradição. Nesse sentido, como a paródia, ela é também um “canto paralelo”, um diálogo não apenas com a voz do original, mas com outras vozes textuais. Assim, ela se deixa derivar no movimento plagiotrópico geral da literatura, de que falei no ensaio inicial, e que tanto afina com a ideia que tinha nosso Odorico Mendes, “pai rococó” (Sousândrade) e patriarca da tradução criativa, interpolava, quando lhe parecia bem, em suas traduções homéricas, versos de Camões, Francisco Manoel de Melo, Antonio Ferreira, Filinto Elísio (CAMPOS, 1981, p. 191).

Na construção do *Fausto II*, Goethe evocará uma série de textos pertencentes à tradição, justamente no “Coro dos Lêmures”: há, aqui, um palimpsesto em que o autor alemão retoma um conjunto de versos dos coveiros que estão presentes na obra *Hamlet* (1609) de William Shakespeare. Por isso Campos se refere ao processo de construção da obra de Goethe como uma plagiotropia (CAMPOS, 1981, p. 192). Ao mesmo tempo, Campos propõe, na sua tradução transluciferina, uma germanização do português: “para o fim de alargar-lhe as virtualidades criativas” (*op. cit.*, p. 194).

Mais uma vez, no final do ensaio, o poeta brasileiro citará o Anjo da Tradução (ou, também, AGESILAUUS SANTANDER), que cai na velocidade da luz. É o emblema da

*angústia da influência* que Harold Bloom (2000 [1973]) descreveu como uma característica do artista moderno, mas sem levar em conta, segundo Campos, que a transcrição é uma das figuras exponenciais para além dos nomes utilizados para descrever a relação entre precursor/poeta atual (*clinamen*, *tessera*, *kenosis* etc.). Talvez por isso ele deixa de lado, no seu *paideuma*, Ezra Pound, que considera a tradução como diferença – ideia que continuará e que Haroldo de Campos estenderá no seu projeto poético.

Ao mesmo tempo, em concordância com os últimos dois escritores, Paul Valéry afirma, na sua tradução da obra de Virgílio, *Variations sur les Bucoliques* (1956) que “écrire quoi que ce soit [...] est un travail de traduction exactement comparable à celui qui opère la transmutation de'une langue dans une autre” (VALÉRY, 1956, s/p).<sup>88</sup> Essa relação que existe entre a escrita e a tradução poderia ser colocada quando Campos considera o tradutor como o “poeta do poeta”, novamente citando Novalis (CAMPOS, 1997b). Ainda segundo Haroldo, o tradutor poderia ser considerado um vampiro, e o processo de tradução uma “transusão de sangue” ou uma “vampirização” (CAMPOS, 1981, p. 208).

Em pleno diálogo com *Los hijos del limo* (1974), de Octavio Paz, o poeta brasileiro considerará que o essencial movimento da tradição é gerado pela ruptura ou pela descontinuidade:

Flamejada pelo rastro coruscante do seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei “transluciferação” (CAMPOS, 1981 [1980], p. 209).

É com essa definição haroldiana da *transluciferação* que fechamos a presente seção. O escritor paulista termina definindo, no livro mencionado, o processo de tradução do *Fausto* como um procedimento no qual entra em jogo a figura de Lúcifer: traduzir é apagar aos poucos o original, esquecer a origem ou precursor. Esse processo lembra o conceito tomado por Bloom (2002 [1973]) do cristianismo: a *kenosis*. Este vocábulo provém de uma palavra grega que, originalmente, alude à doutrina de autoesvaziamento de Cristo em sua encarnação. A pessoa exaure a vontade própria para aceitar e preencher-se do desejo divino de Deus. Segundo Bloom (2002 [1973]), há uma descontinuidade do precursor e uma humilhação do próprio poeta.

---

<sup>88</sup> Tradução livre: “Escrever algo é um trabalho de tradução exatamente comparável ao que transmite de uma língua para outra” (VALÉRY, 1956, s/p).

Finalmente, nas últimas páginas do ensaio “Transluciferação mefistofáustica”, “Campos evoca a Homero e Ezra Pound para citar a uma metáfora sanguínea para a tradução” (CAMPOS, 2015f, p. 215).<sup>89</sup> Nesse ensaio em específico, o escritor paulista afirma o seguinte:

Tradução como transfusão. De sangue. Com um dente de ironia poderíamos falar em vampirização, pensando agora no nutrimento do tradutor [...] quando se põe a questão da tradição, muitas vezes se esquece o fato essencial de que esta não se move apenas pela homologação: seu motor, frequentemente, é a ruptura, a quebra, a descontinuidade, a dessacralização pela leitura ao revés (CAMPOS, 1981, p. 208).

A matéria-prima do tradutor seria, portanto, a nosso ver, as memórias dos precursores. O tradutor, além de executar a ação de vampirização, também deglute a escrita original para incorporá-la ao seu repertório de uma forma criativa.

A respeito do exposto nesta seção, Haroldo de Campos assinala que

essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original) – ideia que subjaz a definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais pejorativas (tradução “servil”), da operação tradutora (CAMPOS, 2015e [1985], p. 79).<sup>90</sup>

Em direta relação com o trabalho que faz Haroldo de Campos com as suas transcrições e os múltiplos conceitos que foram desenvolvidos em consequência destas, segundo cada obra traduzida, passaremos à análise de uma seleção de poemas correspondentes ao tema deste capítulo e presentes no livro *A educação dos cinco sentidos* (1985).

---

<sup>89</sup> Cf. “O Eco Antropofágico. Reflexões sobre a transcrição e a metáfora sanguíneo-canibalesca”, de Haroldo de Campos (2015f, p. 215-232).

<sup>90</sup> Cf. “Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”, de Haroldo de Campos (2015e [1985], p. 77-104).

### 3.3 Transluminuras: poemas transcriativos

As línguas imperfeitas por isso que são muitas, falta a suprema: pensar sendo escrever sem acessórios nem murmúrio mas tácita ainda a palavra imortal, a diversidade, na terra, dos idiomas impede que se profiram as palavras que, senão haveriam de encontrar, por um ato único de cunhagem, ela mesma materialmente a verdade. (MALLARMÉ, “*Crise de vers*” (1886-1896). In: *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945).

No decorrer do livro encontramos uma série de poemas que se referem ao processo de tradução haroldiano – dentre eles estão: “Baladeta à moda toscana”, “Heráclito revisitado”, “Grécia tropical”, “Litaipoema: transa chim”, “a operação tradutora 1. transblanco” e “a operação tradutora 2. o que é de César”. A maior parte desses poemas está reunida na seção “Transluminuras”<sup>91</sup> do livro *A educação dos cinco sentidos* (1985, p. 73-90).

Segundo João Paulo Matedi, a teoria da tradução de Campos

vai da discussão e superação do mito da tradução literal (ancorada no significado) à produção da diferença no mesmo (*mistranslation* usurpadora), passando pela fuga de uma suposta “verdade textual” e pela transcrição como leitura crítica da tradição (MATEDI, 2010, p. 6).

Nesta seção analisamos todos os poemas mencionados, com exceção de “a operação tradutória 1. transblanco”, pois esse poema será o fio condutor do capítulo quarto, cujo objetivo é centralizar a comparação entre o poema *Blanco* e a tradução haroldiana *Transblanco*.

Para alcançar e abranger os propósitos da transcrição, o poeta paulista se vale da influência do escritor Ezra Pound e Hölderlin no seu modo de transportar uma língua a outra. Em “A palavra vermelha de Hölderlin”, ensaio do livro *A arte no horizonte do provável*, Campos (1969, p. 97) afirma: “Pound [...] é um tradutor pragmático, laico, exercendo a tradução como uma didática, como uma forma crítico-criativa de reinventar a tradição”. Ele também afirma que, “[...] no que toca a Hölderlin, uma característica do seu método de verter é a literalidade exponenciada, a literalidade à *forma* (antes do que ao conteúdo) do original (*op. cit.*, p. 98). É através destas duas figuras que damos início à análise da seleção de poemas correspondentes a este capítulo.

<sup>91</sup> Tal como descrito nos parágrafos anteriores, o conceito faz alusão às transcrições.

## Baladeta à moda toscana

O poema “Baladeta à moda toscana”, publicado na *Folha de S. Paulo* em 1983 (CAMPOS, 2009, p. 342), não se enquadraria precisamente como uma tradução: se aproximaria mais de uma emulação dos versos de Guido Cavalcanti (1255-1300). Numa nota de rodapé a respeito deste poema, Susana Scramim, assevera que “A ‘Baladeta à moda toscana’, conforme pode se observar na minha análise, está mais para a paródia e o pastiche do que para inspiração própria” (SCRAMIM, 1991, p. 123). Nas notas, Campos afirma que o poema surgiu a partir de um estudo sobre a poesia italiana do século XIII; assim, ao invés de ser uma tradução – aliás, transcrição, o poeta paulista faz uma *re-imaginação* ou *re-construção* de um dos poemas de Cavalcanti, autor do *duecento*.<sup>92</sup> Desta forma, o título do poema faz sentido, pois a “Baladeta” haroldiana é feita a partir da “moda toscana”, quer dizer, ao estilo toscano, fazendo uma emulação do gênero das canções de trovadores da Idade Média na Itália.

A epígrafe do poema reza o seguinte: “para arrabil e voz, e para ser musicada por Péricles Cavalcanti” (CAMPOS, 2013 [1985], p. 88). O arrabil é um instrumento de duas a cinco cordas, de origem árabe, também chamado de aiabeba ou rabil. Campos também cita o nome do compositor Péricles Cavalcanti (1947-), cantor e cineasta carioca que viveu em Londres, onde fez a sua primeira gravação profissional acompanhado do cantor Gilberto Gil. Lino Machado confirma que este “[...] músico viria a aceitar o desafio proposto, criando melodia para os versos do poeta” (MACHADO, 2015, s/p). Adicione-se, novamente, a alusão que o título do poema faz ao gênero musical “baladeta”, composição que se aproximaria à balada, na baixa Idade Média, especialmente na França e Itália – em outras palavras, o termo também podia indicar uma composição musical feita com base em um texto poético e com acompanhamento de um instrumento solista, tal como sugere o poeta paulista.

Neste poema, Campos pretende se aproximar de Guido Cavalcanti, importante poeta italiano que fora citado por Dante Alighieri n’*A Divina Comédia* (Inferno, Canto X, e Purgatório, Canto XI), no ensaio *De vulgari eloquentia* (1302-1305) e em *Rimas* (composições feitas pelo poeta ao longo da sua vida). A poesia de Guido possui um ritmo suave, leve e musical, com uma forte influência inicial dos trovadores provençais. Pertencente ao *dolci stil nuovo*, em que a presença da *terça rima* é muito marcada. A sua filosofia estava marcada pela “luz” – é certamente por isso que Haroldo de Campos o introduz nesta seção:

---

<sup>92</sup> Termo italiano usado para se referir à cultura italiana durante o século XIII.

“Guido é poeta-filósofo. Embebido na ‘filosofia natural’ do tempo, encontram-se no texto de sua Canção traços de avicenisismo, de averroísmo, da ‘filosofia da luz’ de Escoto Erígena e Grosseteste” (CAMPOS, 1968, s/p). O poeta estadunidense Ezra Pound também traria a figura de Cavalcanti como um grande aporte à renovação das formas na sua atualidade, colocando-o como um dos maiores precursores e “inventores” devido à originalidade da sua versificação.

Para Scramim (1991), Guido Cavalcanti

compõe uma balada em tom pessimista e melancólico, muito próprio do caráter de Cavalcanti, considerado o poeta do ‘spleen’ toscano. A localidade de Haroldo é a São Paulo. É a sua São Paulo natal, muito e tão importante quanto as suas viagens pelo mundo exterior. É ele mesmo quem diz “esta Paulucinéia Tresvariado – poluída, é a cidade que mais amo no mundo, Sampa”. A cidade de São Paulo é para Haroldo, adepto do ‘nacionalismo crítico-urbano’, um conglomerado de riquezas, que, na posição de criador e crítico, o atrai de maneira incisiva (SCRAMIM, 1991, p. 130-131).

Desse modo, na sua “transluminura criativa”, Campos troca Toscana, o lugar de referência, por São Paulo; se Guido fala de Toscana com amargura – pois foi dela que foi exilado –, Haroldo menciona uma São Paulo lugar de riqueza e cultura, um lugar onde se encontra aquela amada que corresponderá ao eu poético, uma “paulist’humana”. No entanto, o desejo do poeta também é o de realizar um *exílio de cidades*, tanto de São Paulo como de Londres,<sup>93</sup> materializadas na figura feminina.

Tanto Haroldo de Campos como Augusto de Campos abordam a sua teoria da tradução nos livros *Traduzir e trovar* (1968) e *Mais provençais* (1967), nos quais desenvolvem textos explicativos através de introduções e notas. Ademais, nos encaminhamos a um aspecto tematizado no ensaio haroldiano “Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”. Em uma das seções o poeta paulista afirma que a prática de traduzir está relacionada, necessariamente, à constituição de uma tradição: “[...] a equação paranomástica *tradução/tradição* é por mim proposta e tentativamente resolvida em termos de *traduzir = trovar*. Ficava subentendida uma operação de ‘morfologia cultural’ [...] aliada ao ‘*paideuma*’” (CAMPOS, 2015e [1985], p. 79). Uma determinada memória é ativada mediante a tradução, pois é trazida do passado para o presente. Assim, neste mesmo ensaio, Campos (2015e [1985]) reinterpreta algumas das proposições enunciadas por Henri Meschonnic em “*Propositions pour une poétique de la traduction*” (1972) a respeito da tradução. Nos

<sup>93</sup> Note-se que Caetano Veloso, figura que será mencionada logo adiante nesta análise, foi exilado em Londres durante o Regime Militar desde 1969 até 1972.

interessa assinalar a proposição de número dez,<sup>94</sup> em que Campos lê o autor francês e conclui que a tradução é a “tradição do presente” em *Propositions pour une poétique de la traduction* (1972) (CAMPOS, 2015e [1985], p. 94-95). Portanto, a tradução *agoriza* a tradição, faz dela um presente por meio de um ato de rememoração – talvez pudéssemos pensar este poema como um ponto intermediário entre tradução e criação individual do poeta, pois o estilo que o autor adota é muito diferente do seu estilo próprio, ou seja, há uma apropriação da composição trovadoresca.

Uma das definições de tradução mais significativas de *Traduzir e trovar* (1968) é a proferida por Augusto: “arriscando-me à danação dos entendidos – mero autodidata que sou, em matéria de provençal –, tentei elaborar a minha versão do poema, que ofereço ao eventual leitor como, menos que mapa, esboço da beleza do texto” (CAMPOS, 1968, p. 32). Essa versão do poema que propõe Augusto poderia ser a emulação que Haroldo leva a cabo ao escrever a sua “Baladeta”:

Porque eu não espero retornar jamais  
à Lira Paulistana,  
diz àquela Diana  
caçadora, que eu amo  
e que me esquiva,  
que dê o que eu reclamo:  
de pouco ela se priva  
e me repara o dano  
de tanto desamor.  
[...]

(CAMPOS, [1985] 2013, p. 88).

Tal como podemos observar há, na composição, uma coincidência com os temas tratados pelos trovadores e, especificamente, por Guido Cavalcanti, pois há a presença de um eu poético representado pela figura do trovador – na estrofe 3, “um pobre trovador” – e uma amada esquiva representada pela figura da deusa da lua e da caça, Diana. O poeta – que é materializado na figura de Caetano Veloso<sup>95</sup> – afirma, na primeira estrofe para a amada, que foge dele, que não quer voltar para a “Lira Paulistana” – teatro e centro cultural de referência localizado na cidade de São Paulo.

<sup>94</sup> “10. Si la traduction d'un texte est structurée-reçue comme un texte, elle fonctionne comme texte, elle est l'écriture d'une lecture-écriture, aventure historique d'un sujet. Elle n'est pas transparence par rapport à l'original” (MESCHONNIC, 1972, p. 50).

<sup>95</sup> Em entrevista a Adriana Contreras e Hugo Bonaldi (2009), Haroldo de Campos assevera que esta é uma tentativa de colocar o cantor Caetano Veloso como trovador da era eletrônica, e comenta que fez uma espécie de paráfrase do poema de Cavalcanti adaptando a sua estrutura a uma temática que se aproximaria mais à música brasileira (CAMPOS, 2009, p. 342).



Na segunda estrofe, afirma que tampouco pretende regressar aos subúrbios de Londres, adicionando que a sua ninfa é “predadora”, pois o cativa para, depois, ir embora e sair do seu lado:

[...]  
 Porque eu não espero retornar jamais  
 à Londres suburbana,  
 diz àquela cigana  
 predadora, que eu gamo  
 e que me envisga,  
 que uma vez faça amo  
 (e se finja cativa)  
 deste seu servidor.

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 88).

Na terceira estrofe, o eu lírico afirma que, desde um certo período de tempo, passando por lugares expressados pela região de Toscana até chegar em Caetano Veloso (o próprio trovador do século XX), não existiu uma mulher que tratasse com tanta indiferença ao amado: “Mas diz-lhe que me esgana/ passar tanta tortura,/ e que desde a Toscana/ até o Caetano/ jamais beleza pura/ tratou com tal secura/ um pobre trovador” (CAMPOS, 2013 [1985], p. 88). Por isso o eu lírico recorre à canção para cumprir a função de intermediária e chegar até o coração da amada:

[...]  
 Vai canção, vai com gana  
 à Diana cigana,  
 e diz que não se engana,  
 quem semana a semana,  
 sem fé nem esperança,  
 faz poupança de amor.  
 Chega dessa esquivança:  
 que a dor também se cansa  
 e a flor, quando se fana,  
 não tem segunda flor.

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 88-89).

Assim, na última estrofe, o eu poético expressa o seu desejo de transformar uma Diana-cigana arredia em constante fuga na figura de uma “paulist’humana”, que seja capaz de devolver aquele afeto que o poeta requer:

Quem sabe uma figura  
 uma paulist'humana  
 figura de Diana  
 me surja de repente;  
 e mostre tanto afeto  
 que o meu pobre intelecto  
 saia a voar sem teto  
 sem ter onde se pôr.  
 Ânimo, alma, em frente:  
 diante de tanta Diana  
 o corpo é o pensador.

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 89).

Percebe-se que, ante a presença de uma “paulist’humana” que corresponda aos sentimentos do trovador, o intelecto do eu lírico se vê afetado pela presença do amor, pois ele perde o controle: “saia a voar sem teto/ sem ter onde se pôr” (*op. cit.*, p. 89). Ao trocar a amada pela figura da Diana – deusa furtiva que prolonga o desejo e que não permite uma concreção dos sentimentos – há, então, uma priorização e uma força maior do pensamento: “diante de tanta Diana/ o corpo é o pensador” (*op. cit.*, p. 89).

A “Baladeta” haroldiana, segundo Scramim (1991, p. 9), é uma “atualização de um texto da idade média: [...] é uma “chanson du trouvère” do século XX. Há o deslocamento da cidade, do tema, da forma”. A viagem consiste, assim, em transportar a balada do exílio de Cavalcanti de Toscana até São Paulo. O poema haroldiano parte de dois poemas de Cavalcanti, “Balatta XI” e “Balatetta”, ambos traduzidos por Mário Faustino<sup>96</sup> e nos quais há uma emulação do eu poético sofrendo por causa da impossibilidade do encontro e da materialização de amor – no primeiro, pela presença da morte, e no segundo, mais próximo à “Baladeta”, pela rejeição da mulher:

De reino em reino cavalcando sua  
 Beleza sob a lua,  
 Encontrará na voz de vosso canto  
 Motivo de acalanto;  
 E dormirá mais longe ainda, enquanto  
 Eu, carregando só, por esta rua

<sup>96</sup> Os principais debates sobre o concretismo à época de seu surgimento tiveram lugar na página *Poesia-Experiência*, criada por Mário Faustino em 1956 no suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, onde trabalhava como editor. Nela, Faustino publicou traduções de poemas de Horácio, Brecht, Dante, François Villon, Shakespeare, Goethe, Rainer Maria Rilke, Pound, Eliot, E. E. Cummings, Antonin Artaud, dentre outros. Faustino aparece no levantamento de tradução poética entre 1960-2009 com *Antologia poética de Ezra Pound* (Serviço de Documentação, Ministério da Educação e Cultura [MEC], 1968), feita em parceria com os irmãos Campos, José Lino Grünewald e Décio Pignatari. Com informações extraídas do portal *Poesia Traduzida no Brasil*, disponível no seguinte endereço: <https://poesiatraduzida.com.br/>. Acesso em: 20 abr. 2020. Em tempo: os poemas e as traduções de Mário Faustino foram reunidos numa única obra, intitulada *O Homem e sua Hora e outros poemas* e publicada em 1955.

Difícil, meu pesado  
 Coração recusado,  
 Verei, nesse seu sono renovado,  
 Razão de desencanto  
 E de mais pranto.

(FAUSTINO, 1985, p. 222).

Interessante destacar, aqui, que a beleza da amada se encontra exemplificada por meio de alguém que cavalga sob o olhar da lua – Haroldo materializará essa mulher em Diana que, além de ser a deusa da caça, também é deusa da lua, representando uma amada forte. A figura feminina escolhida pelo poeta paulista se destaca justamente por zelar pela sua virgindade – inclusive, segundo a mitologia, pede ao seu pai, Febo, permissão para não se casar e manter-se na castidade. Isto reforça ainda mais a ideia da impossibilidade de o eu lírico alcançar o seu amor no poema. Guido Cavalcanti materializa, na sua versão, um sentimento de melancolia por parte do eu lírico; Haroldo, no entanto, é mais irônico, como se pode comprovar na terceira estrofe por meio do “pobre trovador”, quando o eu poético se encontra já no limite do sofrimento. A partir daí ele desviará o ritmo do poema-precursor, que ficará na nostalgia, e o tom haroldiano se dirigirá à suplica e à esperança de um porvir melhor junto com a amada.

Quanto à forma, Haroldo de Campos transforma o original de Guido Cavalcanti em uma criação própria, com o mesmo número de estrofes (cinco no total), mas com uma quantidade diferente de versos. À medida que o poema avança, da primeira à terceira estrofe há uma diminuição do número de versos. O poema de Cavalcanti está construído a partir de decassílabos e hexassílabos; o de Haroldo, inspirado na figura de seu precursor, só inicia com um verso decassílabo para plasmar, tanto no conteúdo como na forma, a presença deste. Os outros versos são hexassílabos, com exceção dos versos 5, 14 e 21. Essa medida se enquadraria num intermédio entre redondilha menor (cinco sílabas) e maior (sete sílabas), ou seja, num entre-lugar.

Encontramos uma musicalidade mediante o emprego da rima no decorrer dos versos de terminação *-ana*, plasmada em vários lexemas: “Lira Paulistana”, “Diana”, “Londres Suburbana”, “Toscana”, “esgana”, “engana”, “semana”, “cigana” e “paulist’humana”. A musicalidade se encontra justamente na relação entre a cidade e a mulher. A rima também pode ser identificada nos sentimentos do poeta – “amo”, “reclamo” e “gamo” – e, finalmente, no momento de maior sofrimento do trovador: “tortura”, “beleza pura” e “secura”. Interessante destacar, aqui, a relação

entre o possível eu poético (Caetano Veloso) e a referência da música composta por ele, “Beleza pura” pertencente à vanguarda musical brasileira.

### **Heráclito revisitado**

O poema “Heráclito revisitado” é a composição que abre a seção “Transluminuras”. Ele foi publicado em 1973 no nº 1 da *TRANS/FORM/AÇÃO – Revista de Filosofia da Unesp*, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Unesp Assis, no estado de São Paulo.<sup>97</sup> Tanto no título como na epígrafe o escritor paulista nos sugere fazer uma viagem ao passado que, neste caso, será de volta à tradição classicista, através do filósofo Heráclito (535-475 a.C.), reconhecido como o “pai da dialética”.

O destinatário da dedicatória é Franscisco Achcar, escritor, professor e estudioso deste período literário. É interessante destacar a utilização de certos vocábulos que aludem à revisão e à transcrição: *reinventado*, *ressignificado*, *reimaginado*, *revisitado*, dentre outros. Quanto à forma, Haroldo de Campos arquiteta o poema por meio de uma distribuição muito particular das estrofes: elas se encontram espalhadas ao longo de oito folhas, sendo que a maior possui quatro versos. Particularmente, os versos estão construídos com uma métrica irregular e, em geral, são de pequena extensão. Por cada lauda há um máximo de três estrofes, e no início de cada uma se destaca a presença de uma palavra (ou frase) em grego antigo, proveniente de fragmentos recuperados do livro de Heráclito, *Sobre a Natureza*: “*aión*”, “*ho áanax*”, “*hélíos*”, “*hai psychai / psychês esti lógos*”, “*eoûs kai hespéras*”, “*físis filocríptica*”, “*ho kállistos kósmos*”, “*caleidocosmos*” e “*pánta rheĩ*”.

Tem-se, a continuação, o poema completo.

---

<sup>97</sup> Disponível no seguinte endereço: <https://www.scielo.br/pdf/trans/v1/v1a12.pdf>.

|                                         |                                                |                                              |
|-----------------------------------------|------------------------------------------------|----------------------------------------------|
| <i>aión</i>                             | <i>ho áanax</i>                                | <i>hélios</i>                                |
| vidatempo:<br>um jogo de<br>criança     | o oráculo<br>em Delfos<br>não fala<br>nem cala | o Sol não desmesura                          |
| (reinando<br>o Infante<br>Infância)     | assigna                                        | (ó Eríneas, servas de Dike,<br>justiçadoras) |
| <i>hai psychai / psychēs esti lógos</i> | <i>eoûs kai hespéras</i>                       |                                              |
| almas farejando no Hades                | lindes<br>de aurora<br>e ocaso                 | a Ursa<br>e face à Ursa                      |
| alma-logos<br>semprexpandir-se          |                                                |                                              |
|                                         | <i>fisis filocriptica</i>                      | <i>ho kállistos kósmos</i>                   |
|                                         | desvelos<br>do sem-véu<br>pelo velar-se        | varredura do acaso<br>cosmos                 |
| o marco de Zeus coruscante              |                                                | • belo                                       |
| <i>caleidocosmos</i>                    |                                                | <i>pánta rheĩ</i>                            |
| lixo (luxo) do acaso •                  | cosmos                                         | tudo riocorrente                             |

Fonte: Campos (2013 [1985], p. 75-83)

A composição, que faz uma revisão do passado, possui técnicas vanguardistas, pois os espaços em branco jogam um papel importante nesta “revisita” ao filósofo pré-socrático: o modo de construí-lo alude a pequenos estilhaços que restam da memória, na tentativa de recuperar uma visão aproximada do estudioso grego.

Haroldo comenta, nas notas, que se propôs a “resgatar a linguagem heraclitiana de sob a pátina convencional das versões prosaicas” (CAMPOS, 2013 [1985], p. 119). As pausas no poema se dão por meio dos espaços entre estrofes, formando um espaço sem escrita na folha/no movimento de passagem de uma página a outra.

Para Scramim (1991, p. 9), “há uma re-historicização dos textos, incorporando a eles a linguagem da vanguarda concretista: o poema “LIXO/LUXO” de Augusto de Campos”. Reveja-se a estrofe a seguir.

*caleidocosmos*

lixo (luxo) do acaso

cosmos

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 82).

O procedimento que Haroldo de Campos utiliza poderia chamar-se “atualização”, pois coloca-se um diálogo entre o passado e o presente vanguardista, fazendo uma reinterpretação das palavras do filósofo. Depois de cada fragmento segue um contraponto em português (ou uma reinterpretação). O “Heráclito revisitado” é proposto como uma “tradução em abismo – palimpsesto filosófico” (*op. cit.*, p. 119), pois o autor valeu-se de uma série de referências bibliográficas para a sua interpretação. São citadas as seguintes:

— Bruno Snell (org.), *Die Fragmente des Heraklit* (texto grego e tradução para o alemão), E. Heimeram Verlag, Tuebingen, 1944;

— Damião Berge, *O Lagos Heraclítico* (texto grego e tradução para o português), INL/MEC, R. Janeiro, 1969;

— *Os Pré-Socráticos*, seleção de textos e supervisão de José Cavalcante de Souza (que traduziu e anotou os fragmentos da seção dedicada a Heráclito de Éfeso), Abril Cultural (“Os Pensadores”). S. Paulo, 1973 (CAMPOS, 2013 [1985], p. 119-120).

Adicionam-se a estes livros dois novos textos, que são “*caleidocosmos*” – uma variante da anterior tradução do fragmento 124, segundo afirma Haroldo nas notas de *A educação dos cinco sentidos* (CAMPOS, 2013 [1985], p. 120), incorporando o poema “LIXO/LUXO”, de seu irmão, Augusto, como mencionamos, e “*pánta rheĩ*”,<sup>98</sup> uma adaptação do “riverrun” joyceano, já abrigado por Augusto como “riocorrente”.

A análise será feita segundo as diferentes laudas que compõem o poema: na primeira, “*aión*” é uma divindade grega, filho de Chronos, cujo lexema significa “força vital”, “duração da vida”, “juventude” e também “duração”, que denota, em sentido absoluto, a “eternidade”. Nas duas estrofes seguintes, Campos traduz essa palavra como *vidatempo*, uma brincadeira de criança. Na segunda, “*ho áanax*”, o substantivo *ánax*, refere-se ao “soberano” – no caso, a Apolo, pertencente ao oráculo em Delfos, o deus da racionalidade e do destino – este não é

<sup>98</sup> Para Heráclito, o significado de “tudo flui”, na ideia de que “não se entra no mesmo rio duas vezes”.

traçado de forma individual pois tudo está escrito e por isso ele simplesmente “assigna”. Na terceira, “*hélíos*”, que personifica ao Sol, filho de Hiperião e Teia. Tudo o que acontece no Universo é observado por ele; portanto, nada escapa ao seu olhar, de modo que se esclarece, ao final da lauda, que se o olhar do Sol está presente em todos os lugares e tempos, a lei se cumprirá – existem as Eríneas, que são as servas de Dike, a personificação da justiça, cujo objetivo é corrigir as falhas dos mortais estabelecendo constantemente um balanço na *vidatempo* que é regida pelo oráculo. Evidentemente, a escolha e ordem dos fragmentos heraclitianos por Haroldo propõe uma leitura que permite uma construção de sentido.

Na quarta, “*hai psychai / psychês esti lógos*”, o eu poético alude à progênie de Cupido e Psique, as deusas/ninfas que possuem asas de borboleta, geralmente confundidas com fadas ou duendes. Logo após, refere-se ao conceito latino *Psyche*, que está relacionado com a alma, com o ego, o espírito e a mente. Por isso, *psychês* encontra-se em relação direta mediante o verbo copulativo *esti*. É o espírito em relação ao pensamento/mente. Portanto, ambos os substantivos relacionados ajudam a criar o conceito de “alma” explicitado na segunda estrofe do poema: “almas farejando no Hades” (CAMPOS, 2013 [1985], p. 78).

Em correspondência a este assunto, no artigo escrito por Kevin Robb, intitulado “*Psyche and Logos in the Fragments of Heraclitus: The Origins of the Concept Of Soul*” (1986), há uma análise de ambos os termos para a construção do que denotaria a *alma* para a Grécia Antiga. Essas almas-logos estão numa constante expansão, conforme explicita o verso final da lauda: existe, aqui, uma divergência com o pensamento de Heráclito, pois para ele a morte era a completa extinção da alma, e as almas na composição haroldiana encontram-se farejando no Hades. Para Heráclito não existia um deus onipotente nem criador: ele se limitava a identificá-lo com os opostos: “O Deus é dia-noite, inverno-verão, guerra-paz, saciedade-fome; mas se alterna como o fogo, quando se mistura a incensos, e se denomina segundo o gosto de cada um”.

Na quinta, “*eoĩs kai hespéras*”, um genitivo de tempo – de manhã e de tarde, ao amanhecer e ao entardecer. A disposição da estrofe nesta lauda é bastante diferente, pois se encontra, no leiaute, na orientação paisagem. Depois do fragmento de Heráclito, há uma única estrofe, esparsada na parte superior da folha.

lindes  
de aurora  
e ocaso

a Ursa  
e fase à Ursa    o marco de Zeus coruscante

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 79).

Os limites do dia são a aurora e o ocaso, momentos de transição entre a luz e a escuridão. Ademais, existem diferentes versões para a origem da estrela Ursa Maior: dentre elas, consta a de que foi Calisto, uma das integrantes do grupo de Artemis ou Diana, caçadoras castas. Zeus se disfarçou de Diana para aproximar-se de Calisto e consumir o seu desejo. As versões sobre como foi castigada são diversas, mas todas concluem o seguinte: ela é transformada na Ursa Maior por Zeus, por isso ela é o “marco de Zeus coruscante”, o ponto cintilante que os gregos utilizavam como referência para a navegação. Nestes versos, a aliteração é evidente em /r/ e /s/: “lindes”, “aurora”, “ocaso”, “Ursa”, “fase”, “marco”, “Zeus” e “coruscante”. A assonância marca-se em /o/ e /a/: “aurora” e “ocaso”. Há uma abrangência no lexema final “coruscante”, pois ele recupera todas as assonâncias e aliterações dessa composição.

Na sexta lauda, “*físis filocríptica*”, a natureza, com sua facilidade de ocultar-se, de ser enigmática. Haroldo de Campos colocará, na sequência, uma estrofe de três versos: dois de três sílabas e um de cinco. Nela se estabelece uma brincadeira com o verbo *velar* em suas diferentes acepções. O Zeus, da estrofe anterior, colocou a Calisto para velar por ela e que, ao mesmo tempo, velava no cuidado dos homens que a utilizavam como um ponto de referência. “Velar” significa cuidar, proteger, pois se utilizava uma vela para conseguir observar a quem se cuidava à noite; a escuridão é sinônimo para o desconhecido, e a chama da vela estabelecerá um descobrimento, uma segurança. Por isso “desvelos” advém de “sem-véu”, sem proteção. Finalmente, o verbo velar está colocado para produzir um estranhamento, pois este exige a preposição *por*; para “velar” são necessárias pelo menos duas pessoas, de modo que uma vela pela outra. Quer dizer, uma que segura a vela, que cuida e ilumina a outra. Nesta composição, há uma predominância das labiodentais /f/ e /v/, da sibilante /s/ e da lateral /l/: “desvelo”, “sem-véu”, “velar-se”, “físis” e “filocríptica”.

Na sétima lauda, “*ho kállistos kósmos*” significa o mundo belíssimo-perfeito-excelente. Talvez essa beleza do cosmos-universo-mundo, atribuída pelos gregos, se deva ao incerto que há nele – por isso a ideia se relaciona com a estrofe anterior, do oculto, do enigmático, que precisa desvelar-se. Por isso a *vidatempo*, da primeira lauda, consiste em estabelecer uma varredura pelo cosmos, desde a aurora até o ocaso – o caminho é incerto, pois tudo está *pré-assignado* pelo soberano Apolo. Nestes versos, as assonâncias são marcadas em /a/, /e/ e, principalmente, /o/: “ho kállistos kósmos”, “varredura”, “acaso”, “belo” e “cosmos”.

As últimas duas laudas do poema já foram comentadas: “*caleidocosmos*” e “*pánta rheĩ*”. Depois do eu poético mencionar a beleza do acaso do cosmos, ele o coloca em diálogo com a vanguarda concretista por meio do poema de Augusto de Campos, realizando uma



atualização do fragmento clássico. Finalmente, a frase célebre de Heráclito, “tudo flui como um rio”, cujo significado está relacionado a “todas as coisas no universo não permanecem iguais”, “estão em constante mutação”. Trata-se do curso natural das coisas: nada permanecerá da mesma forma.

## Grécia tropigal

O outro poema a ser analisado é “Grécia tropigal”, uma recriação dividida em duas partes: uma semântico-aliterante (pela disposição das palavras na folha) e a outra parafônica, segundo as próprias palavras do autor nas notas ao poema. A última foi escrita prestando uma especial atenção à trilha sonora do texto grego e “em homenagem à melicanora Gal, musa do tropicalismo (Código 2, Salvador, Bahia, 1975)” (CAMPOS, 2013 [1985], p. 120). Os caracteres originais em grego, segundo a aclaração do editor, foram mantidos e manuscritos por Haroldo de Campos. Trata-se de um louvor de *Alkaios* (Alceu), poeta lírico grego que viveu entre 630 e 580 a.C., para a sua contemporânea Safo, poetisa da ilha de Lesbos, a nomeada “Décima Musa”.

A forma da composição está disposta em quatro estrofes que estão, por sua vez, organizadas em três colunas.

### GRÉCIA TROPIGAL

|                             |                               |                            |
|-----------------------------|-------------------------------|----------------------------|
|                             | *                             | <i>paráfone de alkaios</i> |
| ô<br>coroada<br>de violetas | ἰόπλοκ<br>ióplok              | antflope                   |
| sorriso-mel                 | ἄγνα<br>ágna                  | alga                       |
| sagrada                     | μελλιχόπειδε<br>mellikhómeide | melicanora                 |
| Safo                        | Σάπφοι<br>Sápphoi             | gal                        |

Fonte: Campos (2013 [1985], p. 84)

No título, portanto, Campos explicita uma relação entre a Grécia – através dos poetas já mencionados –, e a homenagem a Gal Costa, por isso tropiGAL. Embaixo de cada um dos manuscritos em grego, Haroldo coloca os caracteres romanizados e, do lado esquerdo, a

tradução. No lado direito, a recriação haroldiana por meio da tradução de Alceu: “antílope”, “alga”, “melicanora”, substantivos que descrevem e designam a homenageada “gal”. Interessante destacar o neologismo *melicanora*, que faz referência à doçura do timbre da voz da cantora. Trata-se de uma recriação dos versos originais de Alceu, traduzidos por D. A. Campbell: “Sappho coroada de violetas, pura, sorriso de mel” (FONTES, 2003, p. 130). Assim, a antiguidade clássica se funde com o tropicalismo moderno.

### **Litaipoema: transa chim**

O “Litaipoema: transa chim” é uma transcrição. Haroldo de Campos menciona, em suas notas, Li Po – ou *Li T'ai Po*, considerado, junto com Tu Fu, o maior poeta chinês.

Em *Arco-Íris Branco* (1997), no ensaio “Três versões do impossível: Wang Wei”, Haroldo ressalta a complexidade da tradução de poesia chinesa:

Traduzir poesia chinesa já foi visto como tentativa de empreender a quadratura do círculo [...] Ninguém é obrigado a fazer coisas impossíveis. O tradutor (*transcriador*) de poesia é. Providenciar versões do impossível, afinal, não constitui o sentido mais essencial de sua tarefa? (CAMPOS, 1997b, p. 181-182, grifo do original).

Diana Junkes ressalta, no artigo intitulado “Poesia-ideograma: a lua móbile Li Bai reimaginada por Haroldo de Campos” (2013), o dialogismo característico de Campos:

Um dos pontos de apoio desse dialogismo caleidoscópico é sem dúvida articulado pelas incursões do poeta pela poesia oriental; incursões estas que renderam trabalhos como *Yugen: caderno japonês* (1988); *Hagoromo de Zeami* (2003); *Escrito sobre Jade* (2009), além de diversos textos críticos sobre as poesias e culturas chinesa e japonesa. Várias são as razões pelas quais um inventor e poeta do calibre de Haroldo de Campos mergulham em textos como esses. A própria ligação com Pound marcada, inclusive, por troca de correspondências, pode ter contribuído para o interesse particular de Haroldo pelos textos orientais, sobretudo chineses (MARTHA, 2013, p. 158).

Assim, o poeta paulista afirma que, para a criação deste poema, utilizou técnicas de poesia espacial, “inclusive interpontuando-o em momentos-chave com ideogramas do original (ou seja, revertendo para a tradução de poesia chinesa um dispositivo semafórico frequentemente usado por Ezra Pound nos *Cantares*)” (CAMPOS, 2013 [1985], p. 120). Cabe sinalizar que, nesse livro, o poeta estadunidense utiliza os princípios estruturais da língua

chinesa sem abandonar, de modo total, a sintaxe discursiva. Para a tradução da poesia clássica chinesa, Haroldo de Campos utilizava o neologismo “reimaginação”.

O poema, do tipo narrativo, está desenvolvido em uma folha e conta a história do poeta mencionado nas notas por Haroldo, Li T'ai Po, considerado o maior poeta romântico da dinastia Tang. Veja-se a composição a seguir.

# LITAIPOEMA: TRANSA CHIM

entre flores 花間 : uma jarra de vinho

solitário bebendo sem convivas

erguer a copa à lua lunescence 明月

lua e sombra : somos três agora

(mas a lua é sóbria  
e em vão  
a sombra me arremeda)

um instante sombra e lua: celebremos

a alegria volátil primavera!

canto e a lua 月 se evola

danço e a sombra 影 se alvoroça

despertos o prazer nos unia

ebrios separamos os caminhos

nós de água 永結 nunca mais reatáveis?

já nos veremos pela Via Láctea 雲漢 \* \* \*

Fonte: Campos (2013 [1985], p. 85-86)

Reza a lenda que o poeta Li T'ai Po morreu afogado aos sessenta anos de idade ao tentar, sob os efeitos do álcool, em um barco, abraçar a lua refletida no rio Yangzi, na vila Tan Tu. Na atualidade, os visitantes do túmulo do poeta immortalizam, nos muros próximos, um poema para ele.

Destaca-se, na composição, a presença de *kanjis* (ideogramas chineses) intercalados na língua portuguesa; antes de cada kanji encontra-se a respectiva tradução. Segundo Karoline Biscardi Santos (2011), os

ideogramas isolados servem, no “LITAIPOEMA...”, como instrumento para dar destaque à palavra que sucedem. Ao lermos os ideogramas separadamente em relação ao poema, vemos que formam uma sequência de imagens mentais que estão relacionadas entre si, à natureza e também ao poema, formando como que uma coluna espinhal do mesmo. Neste poema, assim como nos Cantares, os blocos de ideias se relacionam entre si, regidos pelos ideogramas, que transmitem a ideia principal de cada “área semântica” do poema (SANTOS, 2011, p. 6).

Em total são dez kanjis de autoria de Li Po, intercalados no poema. O significado dos ideogramas seria, portanto, o seguinte: “entre flores”, “lua lúescente”, “a lua”, “a sombra”, “nós de água” e “Via Láctea”. Como se pode observar, há uma predominância de aliterações em /s/ e /l/. Ao poema, Campos deu-lhe o título neológico “Litaipoema”, formado a partir do nome do autor homenageado.

Foi na sua etapa concretista que Haroldo de Campos se aproximou aos estudos do mandarim e do japonês:

Desde o ano de 1952, com a publicação do primeiro número da revista-livro Noigandres, Augusto de Campos, Décio Pignatari e eu empreendemos um movimento de sistemática renovação, teórica e prática, da poesia brasileira, que culminou no lançamento, em Dezembro de 1956, da “Poesia Concreta”. Um dos pontos fundamentais de nosso programa era o “método ideogrâmico de compor”, desenvolvido por Ezra Pound, a partir do ensaio de Ernest Fenollosa, por ele editado, sobre os caracteres da escrita chinesa (os kanjis japoneses) como instrumento para a poesia (ver, a propósito, a antologia por mim organizada, *Ideograma/Lógica. Poesia. Linguagem*, publicada em 1994, em 3ª edição, pela EDUSP; meu ensaio de abertura, *Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma Leitura de Fenollosa*, está sendo, aliás, vertido para o japonês pelo semiótico Prof. Isamu Taniguchi) (CAMPOS, s/d, s/p).

Para complementar a colocação anterior é interessante destacar que, segundo um estudo de Haroldo, os problemas que existem para um tradutor de poesia chinesa relacionam-se, em parte, com conhecimentos empíricos e intuições (CAMPOS, 1969, p. 125). Quer dizer, para poder compreender melhor a poesia chinesa se faz necessária uma grande intuição.

A dita composição haroldiana emula o último momento de vida do escritor: encontrava-se solitário, com uma jarra de vinho na mão, bebendo à noite na presença da lua, em um cenário representado pela sombra. Esses últimos momentos são de celebração – o eu

poético utiliza o *nós* inclusivo: “celebremos”, “*nós* de água” “a alegria” e a “volátil primavera”. O ritual de *vidamorte* do poeta se dá através do canto e da dança, inclusive com elementos que evocam tristeza e desconcerto, tal como a “sombra”, e que perdem suas características qualitativas – a sombra não dá lugar à incerteza, e sim “se alvoroça”. O eu poético se une, por meio da lua, à sombra: “[...] o prazer nos unia/ ébrios” (CAMPOS, 2013 [1985], p. 85). No entanto, ao final, existe uma separação: “[...] nunca mais reatáveis?” (*op. cit.*, p. 86), que é quando o eu poético faz a passagem para o mundo dos mortos, pois tanto ele como a sombra se tornam “água”. Por fim, o poema se fecha com uma última mensagem de esperança por parte do eu lírico: “já nos veremos pela Via Láctea” (*op. cit.*, p. 86). Talvez a utilização da Via Láctea se relacione com uma festividade oriental nomeada “Tanabata”, em que os amantes, convertidos em estrelas, estavam separados pela Via Láctea e conseguiam se reencontrar somente uma vez ao ano.

## **a operação tradutora 2. o que é de César**

Finalmente, para concluir o presente capítulo, analisamos o poema da seção “Austineia Desvairada” (1981), que se relaciona explicitamente com a tradução “a operação tradutora 2. o que é de César”, constante do livro *A educação dos cinco sentidos* (1985).

uma lufada de soles  
peruanos desarraiga  
os biófagos  
grafemas

neves  
defenestradas incendeiam  
de frio  
papel e  
tinta

¡cai  
do amplo céu  
topázion-flor!

mobilizo-o  
nome grego de  
sousândrade — nume  
de letras sagitadas até a un-  
décima: shakespeare —  
to praise  
caesar!

e aparo no  
peito aberto desta

página  
vallejo — um  
tiro à queima-roupa

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 71).

Neste caso, a homenagem é para o poeta peruano César Vallejo (1892-1938). Foi em 1922 que ele publicou a sua obra mais significativa da vanguarda: o livro de poemas *Trilce*. Vários deles foram traduzidos ao português por Haroldo, e no seu livro *O Segundo Arco-Íris Branco* (1988) há um ensaio dedicado à sua tradução, intitulado “Tributo a César Vallejo”.

No primeiro semestre de 1981, enquanto lecionava como “Tinker Visiting Professor” na Universidade do Texas, em Austin, tive a ocasião de elaborar algumas (cerca de vinte) traduções de poemas de *Trilce* (1922), de César Vallejo, em contato e consulta com o poeta e crítico peruano Julio Ortega, do Departamento de Espanhol e Português da mesma Universidade, e um dos mais competentes estudiosos da poesia e da poética vallejana (vejam-se, por exemplo, os dois ensaios recolhidos em *Figuración de la persona*, 1971, ou aquele publicado pela *Hispanic Review*, vol. 50, n. 3, 1982, “Vallejo: la poética de la subversión”. Desses exercícios de transcrição, derivei um poema-homenagem, metalinguístico, “O que é de César”, verdadeira metáfora da “operação tradutora” que então empreendia (CAMPOS, 2010 [1988b], p. 139).

O poema em questão é um tributo realizado no momento em que o escritor se encontrava, coincidentemente, traduzindo o poema “a operação tradutora 1. transblanco”, que será integralmente analisado no próximo capítulo. Além disso, é importante mencionar que, para este processo, Campos recuperou Sousândrade para poder consagrar ao escritor peruano:

Para replicar às invenções sintáticas e lexicais de Vallejo, invoquei o nome de Sousândrade (Joaquim de Sousa Andrade), o grande poeta “maldito” do romantismo brasileiro, patriarca latino-americano da poesia de vanguarda, ele próprio um disruptor da sintaxe e um revolucionário da palavra poética. Em seu longo poema “O Guesa”, cuja personagem errante, identificada com o Inca, é vista da perspectiva do oprimido, do indígena sacrificado pelo colonizador europeu, Sousândrade dedica passagens do Canto XI ao Peru, meditando, sob o céu “incásio-heleno” da “amável Lima”, sobre a queda da dinastia solar de Manco-Cápac: “O Sol, ao pôr-do-sol, (triste soslaio!).” Refira-se aqui o segundo soneto da série “Nostalgias imperiales”, do Vallejo ainda simbolista de *Los heraldos negros* (1919) (CAMPOS, 2010 [1988b], p. 139-140).

Na primeira estrofe, Haroldo adianta a característica distintiva de Vallejo: ele é um poeta “*del hambre*”, da dor e do sofrimento humano. O Sol, substantivo que se destaca no primeiro verso, é um elemento que significativo para a cultura peruana. Existe uma longa

tradição de comemorar ao astro-rei até a atualidade – desde a época pré-colombiana, quem reinava no plano superior era o deus Inti (ou o deus do Sol para os incas), adorado em muitos santuários com oferendas de prata e ouro. Note-se que este metal era abundante na época em que os incas reinavam no território pertencente ao Peru. Interessante destacar que o ouro, para eles, era considerado o “suor do sol” (WILKINSON, 2002, p. 110). A civilização inca era considerada muito aguerrida em comparação a outras que habitavam a América Latina – por isso, muitos dos seus traços culturais se mantêm vigentes até hoje.

Portanto, da mesma forma que o Império Inca mencionava os “soles” – palavra colocada no seu idioma original para afiançar a língua do louvado poeta –, no poema são beligerantes e arrancam os grafemas, a palavra escrita, que está caracterizada como faminta, que carece de alimento para se sustentar. Essa referência aos “soles peruanos”, segundo as notas do autor, pertence ao poema XLVII de *Trilce*: “*Tengo ahora 70 soles peruanos*”. Já a utilização do verbo “desarraigar” não foi em vão, pois Vallejo também é um poeta do *desarraigo* – durante a sua vida ficou exilado<sup>99</sup> em Paris até a sua morte; note-se que alguns dos temas recorrentes na sua obra são a ausência, a ruptura de laços afetivos e a rememoração.

A continuação, na segunda estrofe, a ideia do desarraigo e da fome é remarcada através da fria neve que cai e queima as palavras, borrando a tinta que estava no papel. Outro elemento que Haroldo de Campos utiliza para incorporar o espanhol é a presença de abertura do ponto de exclamação (!) para indicar como o floco de neve desliza do céu até a terra; nesses três versos há um afastamento das palavras da estrofe, como se esses versos, através da forma, conformassem a diminuta porção de neve. Esta, por sua vez, é comparada com uma pedra preciosa ou uma flor da cor do ouro: “palavra grega topázion (topázio) integrada num composto com “flor”, para que o efeito imagético de visualizar o traçado luminoso de uma estrela cadente” (CAMPOS, 2013 [1985], p. 140). Interessante destacar que a presença da neve é, possivelmente, produto do lugar onde Haroldo de Campos se encontra para fazer as suas transcrições; existe uma espécie de fusão entre a neve branca de Austin e a flor amarela peruana do Topázio. Além disso, Campos adianta o catalisador da sua relação com Vallejo, estampada na terceira estrofe, com Sousândrade encoberto por meio dos seus versos de *Harpa de ouro* (1889-1899): “Cai do amplo céu/ topázion-flor”.

---

<sup>99</sup> Em *París, Octubre 1936*, César Vallejo expõe o assunto do exílio de uma maneira original: “De todo esto soy el único que parte/ de este banco me voy, de mis calzones,/ de mi gran situación, de mis acciones,/ de mi número hendido parte a parte,/ de todo esto soy el único que parte./ De los Campos Elíseos o al dar la vuelta/ la extraña callejuela de la Luna,/ mi defunción se va, parte mi cuna,/ y rodeada de gente, sola, suelta,/ mi semejanza humana dase vuelta/ y despacha sus sombras una a una./ Y me alejo de todo, porque todo/ se queda para hacer la coartada:/ mi zapato, su ojal, también su lodo/ y hasta el doblez del codo/ de mi propia camisa abotonada” (VALLEJO, 1980, p. 94).

Na terceira estrofe, Haroldo de Campos materializará a presença do poeta Sousândrade para poder executar o louvor a Vallejo junto com o escritor britânico William Shakespeare: “to praise/ caesar!”. Nas notas, Campos afirma que se trata de uma paráfrase da passagem da obra *Julius Caesar* (Ato III, Cena 2) do autor inglês. Campos executa uma evocação ao poeta do Romantismo, como se ele se tratasse de uma divindade do Olimpo – o seu nome é considerado um “nume/ de letras sagitadas”:

[...] no quadro do Romantismo brasileiro, mais ou menos à altura da denominada 2ª geração romântica (conceito cronológico), passou clandestino um terremoto. Joaquim de Sousa Andrade, ou Sousândrade, como o poeta preferia que o chamassem, agitando assim, já na bizarria do nome, aglutinado e acentuado na esdrúxula, uma bandeira de guerra (CAMPOS; CAMPOS, 1982 [1960], p. 19).

Essa colocação pertence ao livro *ReVisão de Sousândrade* (1960), escrito por Haroldo de Campos e Augusto de Campos. Em direta relação, nas suas notas, Haroldo comenta que evoca

o auxílio do poeta “maldito” de nosso Romantismo, Joaquim de Sousa Andrade, Sousândrade, patriarca da poesia latino-americana de vanguarda, que celebrou, no *Guesa errante*, o céu “incásio-heleno” de Lima. Sousândrade aglutinou os nomes de família para obter uma sonoridade grega (homenagem a Homero) e o mesmo número de letras do nome de Shakespeare. Como o peruano Vallejo, o maranhense era um subversor da sintaxe e do léxico (CAMPOS, 2013 [1985], p. 119).

Na última estrofe, relacionada ao vocabulário do desamparo, da orfandade e do exílio utilizado por Vallejo, Haroldo estende a mão ao seu companheiro por meio da página onde se encontra a sua poesia e recebe, na medula de seu texto, um tiro à queima-roupa, representando a dureza da poesia humana – algo que o poeta peruano desenvolveu ao longo da sua vida com maestria.

Para arrematar esta análise, Campos adiciona que

o segmento final do meu poema-homenagem busca recapturar o efeito de “choque” da poética vallejian, cujo momento-ápice, enquanto invenção de linguagem, está reconhecidamente em *Trilce*, conjunto poemático que, segundo [...] Xavier Abril, recebeu a influência fecundante da leitura do *Coup de dés* de Mallarmé (CAMPOS, 2013 [1985], p. 140-141).

Na estrofe que encerra a composição Haroldo combina, em conjunto com a temática do desamparo e da fome vallejian, uma série de assonâncias que evocam o nome do escritor



peruano “vallejo”. É o “aparo”, “aberto”, “peito”, “desta”, “página”, “queima-roupa”. Além disso, há um uso preeminente das bilabiais /p/ e /b/, além da vibrante /r/: “aparo”, “peito”, “aberto”, “página”, “tiro” e “queima-roupa”.

### 3.4 Sobre a teoria da tradução haroldiana. Abertura à *Transblanco*

Foi por meio do seu trabalho como tradutor que Haroldo estabeleceu uma abertura da literatura nacional para gerar um intercâmbio frutífero entre as literaturas de outros idiomas. Além de permitir esse diálogo, o escritor paulista tornou-se um

porta-voz da literatura brasileira no exterior, nas várias universidades onde atuou como professor e escritor visitante, defendendo sempre a criatividade brasileira. Das principais literaturas do mundo, Haroldo deixou transcriado um panorama [...] amplo e significativo de autores e obras (JACKSON, 2019, p. 18).

As transcrições promoveram uma abordagem sincrônica da literatura à qual o próprio Campos aderiu, já que elas são um recorte do passado literário que o autor escolhe para desenvolver seu projeto literário.

Segundo Antonio Pietroforte, Thiago Correa e Rodrigo Bravo (*in* GUERINI; COSTA; HOMEM DE MELLO, 2019), em estudo intitulado “Aspectos semióticos da tradução: Roman Jakobson e Haroldo de Campos”, a vertente transcriativa está conformada por diversos autores: “Augusto de Campos, Décio Pignatari, Edward Fitzgerald, Ezra Pound, Manoel Odorico Mendes, Walter Benjamin e, claro, Roman Jakobson são alguns exemplos” (PIETROFORTE; CORREA; BRAVO *in* GUERINI; COSTA; HOMEM DE MELLO, 2019, p. 37). Já no exercício da tradução se acumulam diversas experiências por meio dos diferentes autores: “nada mais elucidativo do que esse movimento da obra haroldiana para se compreender como a atividade tradutória permanentemente reengendra a tradição literária” (HOMEM DE MELLO, 2019, p. 196). Tal como já mencionamos no presente capítulo, segundo Haroldo, a tradução é um “rito erotofágico” (CAMPOS, 2010 [1988a], p. 220), de modo que existe uma devoração do outro para executar a rememoração. Há, por um lado, um sentido estético na metáfora da devoração. Por outro lado, o sentido verdadeiro da tradução é memorialístico, por isso *tradução* e *memória* caminham de mãos dadas.

No capítulo anterior, explicamos que a tradução se aproxima da rememoração pois o autor escolhe uma determinada obra do passado para projetá-la no presente e, ainda, com a

possibilidade de continuá-la no futuro. Além disso, é na memória que se articulam o presente e o passado. No ensaio “Da Tradução como Criação e como Crítica”, Haroldo acredita que

os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremadamente reveladora), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação crítica ao vivo (CAMPOS, 2015d [1963], p. 14).<sup>100</sup>

A “operação crítica ao vivo” permite que pensemos a tradução como um ato do agora, do presente, tal como fundamentamos neste capítulo. Conjuntamente, no mesmo ensaio, o poeta paulista afirma que a tradução é uma “forma privilegiada de leitura crítica” (*op. cit.* p. 17). Em outro de seus ensaios, intitulado “Tradução, ideologia e história” ele também afirma que os critérios intratextuais

enformam o *modus operandi* da tradução poética {para} poderem ditar as regras de transformação que presidem a transposição dos elementos extratextuais do original “rasurado” no novo texto que o usurpa e que, assim, por desconstrução e reconstrução da história, *traduz a tradição*, reinventando-a (CAMPOS, 2015j, p. 39, grifo meu).<sup>101</sup>

O passado da obra original torna-se *presente* por meio da tradução, e a memória encontra uma atualização, com um novo significado. Em entrevista apresentada na obra *O Arco-Íris Branco* (1997), Haroldo é questionado sobre o desenvolvimento da sua experiência profissional como tradutor, ao que ele responde o seguinte:

Quanto à tradução, melhor dizendo, à “transcrição”, além de não se poder separar o ato de escrever do de traduzir, naquele sentido essencial assinalado por Valéry nas *Variations sur les Bucoliques*, é ainda, na dimensão “luciferina” em que eu agora teorizo, um ato de *Dialética Negativa* já havia enunciado em relação ao ensaio. Por outro lado, se você considerar o meu último livro de poemas, *Signantia: Quase Coelum* (São Paulo: Perspectiva, 1979), verá que ele está todo percorrido, num jogo voluntariamente irônico, pelas linhas da minha experiência de tradução de “textos limite”: Dante, Mallarmé, Höelderlin, Novalis e mesmo, antecipadoramente, Goethe (CAMPOS, 1997b, p. 47).

Segundo Haroldo de Campos, os atos de escrever e o de traduzir encontram-se, indefectivelmente, numa dialética inseparável. Para ele, um texto instigante e dificultoso oferece um desafio maior e o escolhe dentre os outros para fazer a sua transcrição.

<sup>100</sup> Cf. “Da Tradução como Criação e como Crítica”, de Haroldo de Campos (2015d [1963], p. 1-18).

<sup>101</sup> Cf. “Tradução, ideologia e história”, de Haroldo de Campos (2015j, p. 37-45).

Em entrevista concedida a J. J de Moraes são lembrados alguns dos fragmentos do livro *Metalinguagem & outras metas*:

Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta a recriação. E depois de lembrar que “a tradução [...] é antes de tudo uma vivência interior do mundo, da técnica do traduzido”, você afirmava: “Os móveis primeiros do tradutor [...] são a configuração de uma tradição ativa [...], um exercício de inteligência e, através dela, uma operação de crítica ao vivo.” Atualmente, você dá a impressão de ir ainda mais longe, ao chamar o seu trabalho em torno do *Fausto* de “transcrição”, termo que já usara em *A Arte no Horizonte do Provável* (São Paulo: Perspectiva, 1969), como um quase sinônimo de “reimaginação”. Haveria como circunscrever, grosso modo, o significado de “tradução”, “recriação” e “transcrição”?

HC. A terminologia hoje posso dizer que proliferou... Falei em “transiluminação” e “transparadização” quanto ao meu trabalho com os *Seis Cantos do Paraíso de Dante* (Rio de Janeiro: Fontana, 1978). Agora, no tocante às duas cenas finais do *Segundo Fausto*, aventurei-me a cunhar o termo “transluciferação”... A diferença entre a tradução referencial, do significado (que muitos entendem literal ou servil), e a prática semiótica radical que se enquadra no paradigma regido pela ideia de *trans/criação* é uma diferença, por assim dizer, ontológica. A segunda, que defino também como tradução icônica, é uma operação sobre a materialidade do significante. O tradutor/transcriador, nesse sentido, é um coreógrafo da dança interna das línguas (CAMPOS, 1997a, p. 45-46).

Nesta extensa colocação recapitulamos o argumento exposto no presente capítulo através dos diferentes termos que Haroldo de Campos utilizou para nomear os seus trabalhos com a tradução. Para complementar, David Jackson (2019) considera que esses conceitos se assemelham às vozes que conformam uma sinfonia barroca, cada um desses termos também poderiam ser considerados como notas que compõem uma partitura mallarmiana, o que poderia ser uma analogia dos textos considerados universais pelo poeta paulista.

Haroldo de Campos, que deixava patentes as marcas da sua criatividade em cada obra, como se fosse assinatura de artista plástico na tela. Transcrição, transluciferação, transtextualização, transficcionalização, transfingimento, transparadização, transluminura: são vozes de uma sinfonia barroca ligada à *re-imaginação* de textos poéticos mundiais. São todos termos ligados pela musicalidade, pelo movimento (o trans) e pela apropriação criativa; representam uma fé universalista, afirmação de uma visão neobarroca, aberta à tradução de tudo. Acrescentou ao conceito de literatura mundial uma teorização linguística e poética orientadora (JACKSON, 2019, p. 3).

No final do ensaio “Problemas de tradução no Fausto de Goethe”, de 1962, reunido na obra *O Arco-Íris Branco* (1997), o literato expõe a relação existente entre a tradução e a sua literatura sincrônica, propondo uma procura da tradição:

Entendo a tradução como forma de leitura apropriada e transformadora da tradição (modalidade cultural da antropofagia oswaldiana, talvez), é claro que a escolha do modelo a transcriar não é ingênua, nem deve ser inócua. Trata-se, fundamentalmente, de uma operação crítica (CAMPOS, 1997b, p. 56).

Ao produzir uma transcrição, Haroldo não se limita a transportar um texto de uma língua a outra; ele vai além: o conteúdo é importante, mas a forma, às vezes, é ainda mais. David Jackson (2019), no texto intitulado “A Transcrição e o Transcriador: Haroldo de Campos, Coreógrafo de Poesia”, define a transcrição como o

neologismo inventado por Haroldo de Campos para descrever a filosofia e a prática de tradução de textos literários de invenção, escolhidos sincronicamente da literatura mundial, de Christian Morgenstern a Oliverio Girondo, de Homero e Dante a Octavio Paz (JACKSON, 2019, p. 3).

Por cada um destes trabalhos de transcrição, como descrevemos no presente capítulo, Haroldo criou um neologismo para nomear esta tarefa.

No capítulo seguinte, faremos uma análise do poema “a operação tradutora 1. transblanco”, sob a perspectiva da operação tradutória de *Blanco* de Octavio Paz. No livro *Transblanco* (1986) podemos verificar o processo de uma forma mais extensa: o livro se divide entre a versão original, a traduzida, a correspondência entre ambos os autores – parte que aborda, majoritariamente, a tradução da obra de Octavio Paz –, e diversos ensaios do próprio Haroldo, de Paz e de críticos de renome da literatura latino-americana, como Emir Rodríguez Monegal. Finalmente, há uma pequena antologia de *Libertad bajo palabra* (1960), traduzida por Haroldo de Campos.

É interessante destacar que Octavio Paz, em uma das cartas, executa uma série de comentários acerca das liberdades que Haroldo tomou ao criar a sua transcrição:<sup>102</sup>

Essa intersecção de aspirações estéticas, críticas e poéticas entre intelectuais latino-americanos acabou fazendo mais do que a ligação entre duas obras em particular: propiciou um frutífero diálogo entre duas culturas, entre duas línguas distintas de uma mesma América, maneiras próximas de pensar e atuar na poesia moderna, através de apropriações criativas de autores como principalmente Ezra Pound e Stéphane Mallarmé (GRECCO, 2010, p. 3).

---

<sup>102</sup> Isso será abordado no próximo capítulo, quando mergulharemos nas diferenças entre a versão original e a traduzida.

Em “Nota de Haroldo de Campos à Tradução”, o escritor brasileiro afirma que adotou, na sua transcrição brasileira,

os critérios de poesia que venho expondo desde 1962, em ensaios e livros (“Da tradução como criação e como crítica”, *Metalinguagem* [...]; “A poética da tradução”, *A arte no horizonte do provável*; “Transluciferação mefistofáustica”, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (CAMPOS, 1986, p. 89).

Logo depois, ele comenta que os “desvios no texto em português” (*op. cit.*) obedecem a critérios que formam parte da natureza paramórfica das suas transcrições.

Nesse curto escrito, Haroldo menciona alguns exemplos pontuais justificando a diferença de escolha de palavras no texto traduzido. Para ele, Paz representa o

repensamento, na América Hispânica, da linhagem Mallarmé. Digo repensamento porque essa linhagem pode ser retraçada nos anos 20, ou em seus albores, a partir do “creacionismo” imagético espacial de Vicente Huidobro e da insólita sintaxe de rupturas do *Trilce* (1922) (CAMPOS, 1986, p. 158).

Por esta razão, acreditamos que o poeta paulista o coloca na linha de literatura sincrônica ao escrever o seu ensaio “O poema pós-utópico”, de 1997. Octavio Paz propõe uma literatura de rupturas e continuidades, de cortes e de voltas ao tempo: uma literatura em progresso, tal como o escritor brasileiro que se aproxima a visão de “história aberta” benjaminiana.

No próximo capítulo abordamos algumas questões centrais sobre a poética antropofágica haroldiana, que aproxima o autor do escritor latino-americano e, sobretudo, de Octavio Paz. Serão demarcadas, principalmente, as semelhanças e diferenças entre a versão original (*Blanco*) e a transcriada (*Transblanco*).

## CAPÍTULO 4

---

### A TRADUÇÃO EM CAMPOS E PAZ. CONTRAPONTO ENTRE *BLANCO* E *TRANSBLANCO*

Fome come fome come  
Se vem de fora ela devora ela devora ela devora  
(qualquer coisa que alimente)  
Se for cultura ela tritura ela tritura  
Se o que vem é uma cantiga ela mastiga ela mastiga  
Ela então nunca discute só deglute só deglute

(SANDRA PERES, PAULO TATIT E LUIZ TATIT, 1998).

#### 4.1 Preliminares

Nos três primeiros capítulos da presente tese estabelecemos uma relação entre a poética haroldiana e a memória, principalmente via pensamento de Henri Bergson e Walter Benjamin. Depois, nos atrelamos à teoria da tradução do poeta paulista, que guarda profunda relação com a memória, pois traduzir, tal como teorizamos, é rememorar.<sup>103</sup>

A poética sincrônica que Haroldo de Campos utiliza para construir o seu projeto poético já foi mencionada na construção deste trabalho, mas neste quarto capítulo aprofundaremos essa teoria a partir da sua relação com o pensamento do poeta Octavio Paz. Objetiva-se, em primeiro lugar, explorar algumas ideias do ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (de 1997), comentando, de modo sucinto, algumas considerações do artigo “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (de 1980) para situar e ilustrar a poética sincrônica de Haroldo de Campos.<sup>104</sup>

A partir desta relação se faz presente a figura de Octavio Paz, um dos poetas-chave para a relação de Haroldo com a literatura hispano-americana e que também escolhe arquitetar o seu projeto poético utilizando o critério sincrônico na revisão da história da literatura –

---

<sup>103</sup> Poderíamos pensar a tradução como uma *transmemória*.

<sup>104</sup> A *sincronia* já havia sido definida pelo poeta paulista no livro *A arte no horizonte do provável* (1969), especificamente no ensaio “Poética sincrônica” (1967).

detalhado no seu livro *Los hijos del limo* (1974). Em seguida, são comparados os dois poetas a partir do trabalho de ambos como tradutores para, depois, construir uma comparação entre o poema *Blanco*, de Octavio Paz, e a tradução haroldiana *Transblanco*.

Utilizamos como veículos de confrontação estudos críticos específicos e a correspondência que ambos os autores mantiveram durante o processo da transcrição do poeta paulista. Construimos a análise principalmente pelo viés da transcrição e da importância da linguagem para os escritores e, finalmente, adicionamos algumas questões sobre a *memória*, as quais pudemos resgatar da própria análise e da aproximação com o poema “A educação dos cinco sentidos”, estudado no capítulo segundo desta tese.

#### 4.2 Octavio Paz e a poética sincrônica

No ensaio “Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico”, Haroldo de Campos assevera que a expressão *modernidade* é ambígua porque pode ser tomada tanto de um ponto de vista diacrônico como de um ponto de vista sincrônico. O primeiro resulta em uma pesquisa historiográfica evolutiva, e o segundo é uma poética situada, que recupera o passado para construir-se como tal (CAMPOS, 1997a, p. 243). O primeiro critério, diacrônico, é considerado por ele um conjunto de sucessos históricos enfileirados, que não têm nenhum tipo de relação. Segundo o escritor paulista, o estudo diacrônico é um estudo meramente documental; porém, apesar disso, esse procedimento não pode ser desvalorizado, já que serve como “levantamento e demarcação do terreno” (CAMPOS, 1977 [1967], p. 207)<sup>105</sup> para o outro procedimento.

Assim, entra em jogo a *poética sincrônica*, que possui uma função crítica e renovadora da tradição. Para entendê-la, precisamos adicionar a voz de Roman Jakobson, que foi uma significativa influência para Haroldo:

A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. Assim, por exemplo, Shakespeare, de um lado, e Donne, Keats e Emily Dickinson de outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético da língua inglesa. [...] A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um

<sup>105</sup> Do ensaio “Poética sincrônica”, que forma parte do livro *A arte do horizonte do provável* (1969).

dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos (JAKOBSON, 2003 [1960], p. 120).<sup>106</sup>

A partir das palavras e da valiosa contribuição do semiólogo russo é que Haroldo de Campos funda a sua poética, que poderíamos denominar *renovadora*. Os escritos do poeta concretista vão além do que ele leu nos seus precursores. Na busca da tradição e, especificamente, de seus precursores, Haroldo de Campos retoma alguns deles desde às margens, justamente naqueles aspectos ignorados, outorgando-lhes uma nova luz.

No ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, Haroldo utiliza dois críticos relevantes: em primeiro lugar, Hans Robert Jauss e a perspectiva historiográfica por meio do ensaio “Tradição literária e consciência atual da Modernidade” (1965); e, em segundo lugar, para explicar o conceito de “poética sincrônica”, o poeta Octavio Paz em *Los hijos del limo* (1974). Ambas as visões da história da literatura se contrapõem, e Haroldo se posiciona na segunda perspectiva, desenvolvendo algumas ideias centrais do seu trabalho literário na sua etapa madura: a pós-utópica.

Assim, a primeira parte do artigo está dedicada ao ensaio de Jauss e a sua perspectiva historiográfica. Ele presta atenção nas várias instâncias da consciência que os escritores modernos apresentaram acerca da sua originalidade histórica (CAMPOS, 1997c, p. 244). Por exemplo: na Idade Média, os humanistas tinham uma consciência “tipológica” da sua relação com o passado. Entreviam a história numa perspectiva cristã de redenção do passado pelo presente. No século XVIII, denominado o “Século das Luzes”, Jauss percebe a introdução do elemento futuro na perspectiva utópica. Essa modernidade iluminista queria ser julgada pelo olhar crescentemente crítico de uma humanidade cada vez mais avançada ao invés de atribuir ao passado o valor ideal de perfeição. Posteriormente, no século XIX, o Romantismo nascente reivindica o passado medieval cristão. É o *passado nacional*. Propõe-se um retorno sentimental em direção à ingenuidade abolida, segundo Chateaubriand (CAMPOS, 1997a p. 247). Esse retorno ao passado é uma busca da infância perdida – para Jauss, é a consciência do desacordo com o tempo presente.

Esta atitude, que consiste em buscar nos tempos longínquos da história a verdade de uma natureza abolida, e, na proximidade da natureza presente, a ausência do Todo e a infância perdida da humanidade, estabelece entre a história e a paisagem uma relação recíproca. Nela se funda a autoconsciência de uma geração que vive sua modernidade, paradoxalmente, não mais como

---

<sup>106</sup> Haroldo de Campos recupera Jakobson (2003 [1976]) no ensaio “Texto e história”, que forma parte da obra *Re-operação do texto* (1976).



oposição às épocas antigas, mas como dilema em relação ao tempo presente (JAUSS, 1996 [1965], p. 74-75).

Trata-se de um sentimento de descontentamento em relação aos tempos atuais – segundo o autor, o presente, naquela época, é “inacabado”. Algumas páginas adiante, Haroldo de Campos demonstra preferência e se detém na visão da modernidade do crítico e escritor mexicano Octavio Paz, que deriva de outro enfoque, oposto à leitura historiográfica das variantes funcionais do conceito, como é a de Jauss. Paz (1974) se pergunta, em *Los hijos del limo*, o seguinte: “A literatura moderna, é moderna?”. Essa questão proposta por ele tem a ver, segundo entendemos, com a ideia de que, na modernidade, temos uma importante volta à tradição. Ele afirma que existe uma ambiguidade porque há um conflito entre poesia e modernidade que começa desde os pré-românticos e mantém-se até os dias de hoje. O poeta mexicano possui um ponto de vista sincrônico (apropria-se da história de modo seletivo).

Assim como Haroldo, Paz era leitor de Roman Jakobson, a quem dedicou um poema<sup>107</sup> intitulado “Decir: hacer”, do livro *Árbol adentro* (1987); nele há uma definição da poesia interessante e que provavelmente está decantada a partir de várias das suas obras, entre elas *Blanco*, que foi publicada em 1967. Existe, então e portanto, uma relação entre Paz e Campos a partir da poética sincrônica anunciada por Roman Jakobson, que já mencionamos nos capítulos anteriores desta tese.

Haroldo afirma que Paz recupera a história através da imagem dialética benjaminiana, “capaz de recuperar, para utilidade imediata de um fazer poético situado na ‘agoridade’, o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado” (CAMPOS, 1997c, p. 249). Em relação a isso, José Antonio Zamorano (1999), no artigo intitulado “Historia y poesía en Octavio Paz”, assinala que

---

<sup>107</sup> “1. Entre o que vejo e digo,/ entre o que digo e calo,/ entre o que calo e sonho,/entre o que sonho e esqueço,/ a poesia./ Desliza/ entre o sim e o não:/ diz /o que calo,/ cala/ o que digo,/ sonha/ o que esqueço./ Não é um dizer:/ é um fazer./ É um fazer/ que é um dizer./ A poesia/ se diz e se ouve:/ é real./ E logo que digo/ é real,/ se dissipa./ Assim é mais real?// 2. Ideia palpável,/ palavra/ impalpável:/ a poesia/ vai e vem/ entre o que é/ e o que não é./ Tece reflexos/ e os destece./ A poesia/ semeia olhos na página,/ semeia palavras nos olhos./ Os olhos falam,/ as palavras olham,/ os olhares pensam./ Ouvir/ os pensamentos,/ ver/ o que dizemos,/ tocar/ o corpo da ideia./ Os olhos/ se fecham,/ as palavras se abrem.” A tradução é de Eduardo Jardim. Interessante anotar, aqui, que as ideias presentes neste poema aproximam-se ao poema *Blanco*, à definição da poesia a partir do binômio afirmação/negação e aos sentidos, que desenvolvemos nesta tese a partir da análise de alguns dos poemas da obra *A educação dos cinco sentidos* (1985), de Haroldo de Campos.

sin la menor alegoría, puede decirse que la teoría poética de Octavio Paz incluye una “filosofía de la historia”; o, mejor aún, y dado el carácter compacto que tal denominación ha acabado por adquirir, una “contra-filosofía de la historia”, una “filosofía de la contra-historia”, una reflexión que opone y trata de conciliar la especulación dialéctica, *quid* de la presunta linealidad historicista, y el poema, instante – presente – de la presencia vacía del ser. Por otra parte, los estrechos y evidentes vínculos entre teoría y práctica, entre poesía y poética, constituyen un pilar interpretativo fundamental para entender que toda su obra asume, revela, sufre e intenta transcender, la problemática de la modernidad. En la producción de Octavio Paz, poesía y poética, de consumo, trazan un proceso, cuya misma dialéctica, epítome del “moderno” desgarramiento occidental entre la identidad y la contradicción, queda, por fin, transfigurada en el instante dialógico del poema: historia y a-historia (nunca trivialidades post-históricas) resueltas en el manantial transparente de la poesía (SÁNCHEZ ZAMORANO, 1999, p. 1205).<sup>108</sup>

Essa *contra-filosofia* paziana,<sup>109</sup> segundo Sánchez Zamorano (1999), assemelha-se à teoria haroldiana da poética sincrônica: o poema é produto do presente, mas se relaciona com um passado; os precursores do passado formam parte do presente, pois são relidos pelo autor e ressignificados no agora.

Paz (1972 [1956], p. 223) também apresentará um interesse e uma valoração do tempo presente, do agora, com a presença do “instante de iluminación que niega a la corriente temporal”,<sup>110</sup> que poderíamos interpretar como o momento em que se situa o poema. Essa colocação, recuperada da obra *El Arco y la Lira* (1972), também nos remete ao instante epifânico de Walter Benjamin, explicitado no capítulo anterior, em que, por meio do presente, há uma evocação do tempo passado para conseguir uma redenção dos vencidos.

O poema, para Paz (1982 [1956], p. 227), “traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal” e, ao mesmo tempo,

as palavras do poema, justamente por serem palavras, são suas e alheias. Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são algo datável. Por outro lado, são anteriores a toda data: são um começo absoluto (PAZ, 1982 [1956], p. 226, tradução minha).

<sup>108</sup> Tradução livre: “Sem a menor alegoria, pode-se dizer que a teoria poética de Octavio Paz inclui uma “filosofia da história”; ou, melhor ainda, e, devido ao caráter compacto que tal denominação tem acabado por adquirir, uma “contrafilosofia da história”, uma “filosofia da contra-história”, uma reflexão que opõe e trata de conciliar a especulação dialéctica, *quid* da pressuposta linearidade historicista, e o poema, instante – presente – da presença vazia do ser. Por outra parte, os estreitos e evidentes vínculos entre teoria e prática, entre poesia e poética, constituem um pilar interpretativo fundamental para entender que toda a sua obra assume, revela, sofre e intenta transcender a problemática da modernidade. Na produção de Octavio Paz, poesia e poética, de consumo, esboçam um processo, cuja dialéctica, epítome da “moderna” fragmentação ocidental entre a identidade e a contradição, fica, por fim, transfigurada no instante dialógico do poema: história e a-história (nunca trivialidades pós-históricas) resolvidas no manancial transparente da poesia” (SÁNCHEZ ZAMORANO, 1999, p. 1205).

<sup>109</sup> Antropônimo, no português, para designar Octavio Paz.

<sup>110</sup> Tradução livre: “Instante de iluminação que nega a corrente temporal” (PAZ, 1972 [1956], p. 223).

Finalmente,

a linguagem que alimenta o poema não é, afinal de contas, senão história, nome disto ou daquilo, referência e significação que alude a um mundo histórico fechado e cujo sentido se esgota com o de seu personagem central: um homem ou um grupo de homens (PAZ, 1982 [1956], p. 226, tradução minha).

Portanto, tem-se o presente e o passado agindo na composição poética de forma dialética. Há, assim, uma ligação do poeta mexicano com o poeta paulista e o filósofo alemão. Em conversa com Celso Lafer (1991), Haroldo de Campos afirma que Octavio Paz

põe em dúvida, o *telos* messiânico, o ‘futuro quimérico’, seria antes a perspectiva do presente ‘oprimido’ ou ‘reprimido’, tentando rescrever uma ‘história plural’ e sublevando-se contra os ‘paraísos geométricos’ (sistemas) prometidos pela historiografia linear-progressiva (LAFER; CAMPOS, 1991, p. 98).

Ademais, Maria Ivonete Santos Silva (2006) faz uma relação entre o *agora da modernidade* (o presente) e a *memória* (história plural mencionada na conversa de Haroldo de Campos com Celso Lafer), tanto individual como coletiva:

A modernidade de agora alude a um Tempo de convergência, que não se limita à circunstancialidade do mundo objetivo e, por isso mesmo, procura na reconciliação dos tempos a solução para todos os seus impasses e paradoxos. Obviamente, a complexidade dessa última modernidade reside na necessidade de uma compreensão abrangente de determinados princípios engendrados a partir da própria ideia de convergência. A simultaneidade, a instantaneidade, a conjugação, a dissipação, a unidade, a multiplicidade, o fluxo, o ciclo e o acontecimento, são exercícios da memória, no caso, de uma memória individual e de uma memória universal, cósmica (SANTOS SILVA, 2006, p. 219).

Partindo dessa colocação podemos pensar, portanto, no trabalho de ambos os autores estudados, pois eles desenvolvem uma poética sincrônica em que os diferentes tempos e espaços se cruzam por meio da presença de diferentes autores ao longo da história da literatura – um método de convergências ou, via Mallarmé, de constelações. A memória possui um papel fundamental, pois permite dar lugar à rememoração e ao esquecimento. Além disso, Haroldo e Paz são dois escritores que também se dedicam ao labor da tradução, que é justamente um trabalho com a memória, com o recorte, com a tradição, através da sincronia.

Na seção a seguir desenvolvemos uma comparação entre ambos os poetas a partir de seu trabalho como tradutores; depois disso, fazemos uma comparação entre *Blanco* e *Transblanco*.

#### 4.3 Memória/Transcrição/Limiar

Começamos pelo fim da transcrição haroldiana *Transblanco* (1986). Finda a tarefa de tradução do poema paziano, Haroldo assim se posiciona sobre o trabalho no qual mergulhou famelicamente: a composição “a operação tradutora 1. transblanco”, descreverá o momento culminante em que dedicou à tradução de dito poema.

Finalmente, ontem, insone na madrugada do dia 8 (Carmen e Ivan dormiam), depois de um jantar com amigos poetas (Paul Foreman, revista Hyperion, tradutor de Hoelderlin/sua mulher, tradutora de poesia chinesa/Bonazzi, poeta e editor/Julio Ortega e Cecilia), senti que minha intenção amadurecera: minha tensão para (in) *Blanco*. E pus-me a traduzi-lo. Trabalhei por várias horas. Dormi outras tantas, para descansar. Na tarde do dia 8 (cerca das três horas) tinha meu texto, meu “transcripto”: pronto, quase definitivo (quero dizer: definido em suas opções). Na próxima sexta-feira vou à Latin America Library com Julio Ortega, para consultá-lo sobre alguns pontos duvidosos, revisar meu *end-product* em confronto com outras edições e traduções do poema (trabalhei somente com o texto bilíngue da edição Claude Esteban, e dar-lhe, se o consigo, a “diamantização” final em meu idioma) (CAMPOS, 1986 [1981], p. 117-118).<sup>111</sup>

Junto com esse relato, Haroldo anexa dito poema para enviá-lo numa das cartas ao autor de *Blanco*. A resposta de Octavio Paz a respeito do poema e à tradução foi a seguinte:

Recebi seu breve poema, escrito depois de ter traduzido “Blanco” sob a antiluz da nebulosa de Câncer, na órbita excêntrica de Plutão, iluminado pela única mescalina que nos faz transpassar o buraco negro da antigaláxia: a mescalina que produz o cérebro do poeta numa noite de insônia e criação. Um dia se descobrirá que, assim como há cores com luz própria que iluminam a escuridão interplanetária sem necessidade de sóis e estrelas – conforme acreditavam Bruno e Duchamp –, também há escrituras que brilham em plena noite. A sua é uma delas (PAZ, 1986 [1967], p. 119).

O escritor mexicano receberá com muita alegria o trabalho concluído por seu contemporâneo, comentando, como se pode notar algumas páginas adiante, o quão satisfeito encontrava-se com a recriação. No produto final – o livro *Transblanco*, que é uma

<sup>111</sup> O exemplar bilíngue de *Blanco*, traduzido por Claude Esteban para o francês, intitula-se *Versant Est et autres poèmes: (1960-1968)*, e foi publicado em Paris pela Gallimard, pela primeira vez, em 1969.

transcrição do poema *Blanco* acompanhada de outros estudos acerca do poema –, Campos afirma, na sua “Nota à tradução”, o seguinte:

Na transcrição brasileira – *Transblanco* – adotei os critérios de tradução criativa de poesia que venho expondo, desde 1962, em ensaios e livros (“Da tradução como criação e como crítica”, *Metalinguagem*, Cultrix, 3. ed., 1976; “A poética da tradução”, *A arte no horizonte do provável*, Perspectiva, 1969, várias reedições; *A operação do texto*, Perspectiva, 1976; “Transluciferação mefistofáustica”, *Deus e o Diabo no FAUSTO de Goethe*, Perspectiva, 1981 etc.) (CAMPOS, 1986, p. 89).

Tal como o subtítulo do livro traduzido indica, “*Em torno a Blanco*”, parte do conteúdo girará em torno da construção ou dos mecanismos utilizados para a tradução do poema “Blanco”, que Haroldo de Campos nomeou “Transblanco”, seguindo a sua teoria da transcrição já anunciada na colocação anterior.

A respeito disto, Scramim (1991) assevera que

cada um dos poemas gerados a partir de uma operação tradutora é resultado de um estudo profundo e intenso realizado por Haroldo. Aqui, a afirmação de Haroldo de Campos, de que a atividade tradutora atua como nutrimento da poesia da agoridade, ganha força (SCRAMIM, 1991, p. 122).

Assim, o trabalho tradutório se une, indiscutivelmente, com a criação poética – poderíamos considerar esses momentos, a nosso ver, como limiares criativos, como a junção de ambos os momentos no trabalho do escritor.

O poema após a tradução de *Blanco* é o que segue.

a chamada nébula caranguejo  
uma constelação de reversos  
na desgaláxia dos buracos negros

ou a órbita excêntrica de plutão  
meditada em austin texas  
num party em lavaca street

tomei a mescalina de mim mesmo  
e passei esta noite em claro  
traduzindo BLANCO de octavio paz

(CAMPOS, 2013 [1981], p. 70).

A composição apresenta três estrofes de três versos cada uma, e não existem sinais de pontuação. Destaca-se o título do poema transcrito, “BLANCO”, na última linha do

poema. Na primeira estrofe há uma menção à “nébula caranguejo”, nomeada cientificamente como Nebulosa do Caranguejo, Messier 1, NGC 1952 ou Taurus A. Trata-se de um remanescente, ocasionado por uma supernova, e uma nebulosa de vento de pulsar situada na constelação de Touro. Relaciona-se a ela a “constelação” do verso seguinte, lexema utilizado frequentemente por Haroldo como analogia de diálogo sincrônico entre diferentes autores na história da literatura. A “constelação de reversos” talvez se refira ao processo de tradução, de passagem de uma língua a outra. No verso seguinte, “na desgaláxia dos buracos negros”, prossegue-se com a mesma linha de construção do contrário ou paralelo: original/tradução, galáxia/desgaláxia, buracos negros/blanco?

O título do poema de Paz tem três conotações, como veremos na próxima seção. Talvez nesta ocasião Campos esteja utilizando o significado que alude ao vazio. Posteriormente, esse último verso que fecha a primeira estrofe é traduzido em espanhol e recolocado no poema “Transblanco”, do escritor boliviano Rubén Vargas:

trans  
     la noche  
 corro  
 salgo al día  
*signos girando*

    blanco  
 transblanco  
 las palabras que mi cuerpo repite:  
     *la enterrada con los ojos abiertos*  
     *en la desgalaxia*  
     *de los agujeros negros*

leyéndome  
 mientras camino  
 la ciudad dispersada  
 La Paz    invierno 1998

escribiéndome  
 en la nieve  
     pasos  
 como pájaros  
 como notas  
 en la blanca  
     blanca  
 plana  
     altura

(VARGAS, 2003, p. 34, grifos meus).<sup>112</sup>

<sup>112</sup> Tradução livre: “trans/ a noite/ corro/ saio ao dia/ signos girando// *blanco*/ transblanco/ as palavras que o meu corpo repete/ a enterrada com os olhos abertos/ na desgaláxia/ dos buracos negros// lendo-me/ enquanto

Interessante destacar a operação que o escritor boliviano faz: o seu poema atua como catalisador entre o original *Blanco* e o poema inspirado na tradução de *Blanco*. Vargas retoma versos dos dois poemas, colocando-os em diálogo, e ainda retoma uma das obras mais significativas de Paz no Brasil, *Signos em rotação* (1972), conforme elucidam os versos grifados em itálico.

Na segunda estrofe do poema de Campos, o verso que inicia é resultado de um *enjambement* do anterior: “a chamada nébula caranguejo/ uma constelação de reversos/ na desgálaxia dos buracos negros” (CAMPOS, 2013 [1981], p. 70). Essa operação tradutora, portanto, pode ser considerada uma “nébula caranguejo”, uma “constelação de reversos” ou a “órbita excêntrica de plutão”,<sup>113</sup> tudo idealizado pelo eu poético que se aproxima à figura do autor pois destaca, no segundo e no terceiro verso, que se encontra em Austin, Texas, precisamente no bar *Lavaca Street*. Ao que parece, o poema efetua uma operação do macro ao micro: primeiro a nébula; depois as constelações, a órbita, para logo após situar-se no lugar em que está o poeta. É interessante destacar, também, a inclusão da palavra “*party*”, que obedece a uma constante desta seção “Austineia Desvairada” já que são frequentes os empréstimos da língua inglesa nos poemas.

Finalmente, na terceira estrofe, “tomei a mescalina de mim mesmo/ e passei esta noite em claro/ traduzindo BLANCO de octavio paz”, a aproximação termina por centrar-se no eu lírico sob os efeitos de uma droga proveniente do mesmo país que nasceu Octavio Paz: a mescalina. Essa substância é extraída de um cacto chamado *peioté*. No entanto, o poeta afirma que essa droga provém dele mesmo – interessante destacar que há uma passagem entre a segunda e a terceira estrofe, em que se altera a pessoa gramatical da terceira para a primeira. O eu poético assume a sua voz e confessa que, depois de consumir o alucinógeno de si mesmo, passou “a noite em claro/ traduzindo BLANCO de octavio paz”. Nesses dois versos é perceptível uma relação semântica entre passar a “noite em *claro*” e traduzir “*BLANCO*”. Aliás, há aliteração e assonância em “tomei a **mescalina** de **mim mesmo**” por meio dos fonemas /m/ e /o/, que representam o som da meditação – a introspeção do poeta na sua tarefa de tradução e que se aproxima, também, de Octavio Paz durante a criação de *Blanco* na Índia.

---

caminho/ a cidade dispersa/ La Paz inverno 1998// escrevendo-me/ na neve/ passos/ como pássaros/ como notas/ na branca/ branca/ plana/ altura” (VARGAS, 2003, p. 34).

<sup>113</sup> A *excentricidade orbital* é uma medida que se caracteriza por distanciar-se de uma órbita de forma circular: os planetas do sistema solar possuem órbitas que não são circunferências perfeitas, as suas formas são mais ovais. Particularmente, Plutão possui uma órbita tão excêntrica que o aproxima mais do Sol numa pequena parte do que Netuno.

No ensaio “Constelação para Octavio Paz” (1986), publicado junto com a sua primeira edição de *Transblanco*, Haroldo de Campos destaca a importância do poeta Octavio Paz na tradição literária para a literatura hispano-americana:

Para resumir tudo numa síntese expressiva: Octavio Paz significa o repensamento, na América Hispânica, da linhagem Mallarmé. Digo repensamento porque essa linhagem pode ser retraçada nos anos 20, ou em seus albores, a partir do “creacionismo” imagético-espacial de Vicente Huidobro e da insólita sintaxe de rupturas do *Trilce* (1922), de César Vallejo; sem olvidar o fato, nem sempre salientado, de que, na atmosfera do “ultraísmo”, o crítico sevilhano Rafael Cansinos-Asséns, judeu andaluz de cultura poliglota, ligado a Huidobro, verteria para a espanhol o *Coup de dés* e o seu fundamental prefácio, no número de novembro de 1919 da revista madrilenha *Cervantes*, ou seja, cerca de cinco anos apenas depois da primeira publicação em livro autônomo, pela NRF, do poema-testamento do gênio de Valvins (CAMPOS, 1986, p. 158).

É evidente, então, o motivo pelo qual Haroldo escolhe traduzir uma das obras mais emblemáticas de Paz. Existe uma correlação que une o poeta mexicano a sua cara influência do escritor Mallarmé. Ademais, apesar do extenso tamanho da colocação, acreditamos que seja interessante adicionar o momento quando Haroldo reconhece, no mesmo ensaio, que

Foi em 1.967, por instigação de Celso Lafer (que vinha de um estágio de estudos na Universidade de Cornell onde se fizera aluno e amigo de Paz), que eu li os ensaios de *El arco y la lira*, então na edição francesa da Gallimard já acrescida do “Épilogue”, datado de Nova Délhi novembro de 1964, publicado autonomamente em espanhol em 1965, sob o título *Los signos en rotación*. Lembro-me que me senti, ao cabo dessa leitura, alentadoramente confirmado em muitos dos pontos de vista essenciais sobre o devir da poesia, que, desde os primeiros anos da década de 50, vinha sustentando com os meus companheiros de Noigandres e do movimento de poesia concreta, numa persistente atividade teórica à qual a crítica brasileira, por insuficiente de informação ou por indigência imaginativa ou, quem sabe, por simples abulia, salvo raríssimas exceções, não tinha conseguido dar resposta. Sobretudo *Los signos en rotación* tocou-me por um descortino de convergências (conjunciones é a palavra cara a Paz), como o desvendamento de súbitas “afinidades eletivas”. Esse ensaio-épílogo, apostado ao livro de 1956, é o momento de radicalização de todo o pensamento crítico anterior de Paz e culmina, para mim, na visão do poema final de Mallarmé como o marco decisivo da poesia moderna (CAMPOS, 1986, p. 159).

Logo após tomar conhecimento da obra de Octavio Paz, Campos estabeleceria uma correspondência que se iniciaria no final dos anos 1960 permanecendo até os primeiros anos da década dos 1980, completando, assim, treze anos. Foi nessa época que o trabalho com a



poesia pós-utópica daria os seus primeiros passos com os livros já mencionados: *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* e a obra *A educação dos cinco sentidos*.

Acreditamos que, na operação tradutória do poema de Paz, o poeta paulista estabelece uma ponte com seu contemporâneo, pois suas ideias se assemelham. Nessa empreitada, a sua transcrição articula a memória, pois dá lugar a um poema fundamental na história literária mexicana (que só tinha sido traduzido ao francês) no sentido benjaminiano de rememoração/recuperação da questão latino-americana, aproximando os laços que unem o Brasil com a América Latina hispanofalante.<sup>114</sup> É importante mencionar que a tradução de *Blanco* e a poesia pós-utópica caminham juntas, pois no mesmo momento que Haroldo se dedicava ao labor transcriativo do poema de Paz, a pós-utopia alcançava o seu auge, enlaçando memória, história e tradução. Como assevera Lúcia Castello Branco (1986),

pensar a tradução em seu sentido amplo, como qualquer ato de fala, ou de escrita, e não meramente como transporte de determinadas ideias de uma língua à outra, significa também refletir sobre as relações entre criação e reprodução, original e cópia, esquecimento e memória.

Walter Benjamin nos fala de um anjo da história, aquele que, como o anjo da pintura de Paul Klee, “parece querer afastar-se de algo que encara fixamente” e mantém o rosto dirigido para o passado, enquanto é irresistivelmente impelido para o futuro. O anjo da memória e o anjo da tradução devem ter aspecto semelhante: irremediavelmente atados ao passado, seja este a origem ou o original, é para o futuro que ambos se lançam – somente no salto para adiante, o fato, ou o texto, se transformam em memória, em tradução (BRANCO, 1986, p. 82).

---

<sup>114</sup> No início do ensaio “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, Campos descreve a cultura latino-americana como uma permanente oscilação entre o nacional e o universal. A herança do escritor em relação a estes países com uma economia ainda incipiente é múltipla, se considerarmos que “[...] as obras intelectuais de uma nação se tornam a propriedade comum de todas” (CAMPOS, 1992 [1980], p. 233). Interessante destacar que Campos acabou de traduzir o poema de Paz, nomeado pelo transcriador como *Transblanco* (1981, fim da tradução) no momento em que estava publicando “Da razão antropofágica”. A respeito deste assunto, cabe citar as palavras de Cisneros: “Haroldo llegó al extremo de cuestionar la primacía del origen ontológico y por consecuente del original, tomando como base la crítica de la plenitud o del logocentrismo hecha por Jacques Derrida. Esta crítica lanzada por de Campos constituye una actitud teórica que pretende liberar a la cultura latinoamericana del yugo de su herencia colonial europea. No sólo se cuestiona el origen, sino que el original también se desafía y celebra en una operación canibalizante que simultáneamente rinde homenaje al mismo y aprovecha su energía en una especie de reciclaje. Así, en lugar de la proverbial pérdida que asola al traductor, la teoría y práctica de la traducción provee a los de Campos con una oportunidad de posibilidades creativas e intercambio cultural mutuamente enriquecedor, algo que Paz, por el contrario, no siempre aprovecha” (CISNEROS, 2014, p. 225-226) | Tradução livre: “Haroldo chegou ao extremo de questionar a primazia da origem ontológica e, conseqüentemente, do original, tomando como base a crítica da plenitude ou do logocentrismo feita por Jacques Derrida. Esta crítica efetuada por Campos constitui uma atitude teórica que pretende liberar a cultura latino-americana do jugo da sua herança colonial europeia. Não só se questiona a origem, senão que o original também se desafia e celebra numa operação canibalizante que simultaneamente homenageia ao mesmo e aproveita a sua energia numa espécie de reciclagem. Assim, no lugar da proverbial perda que assola ao tradutor, a teoria e a prática da tradução proveem aos irmãos Campos uma oportunidade de possibilidades criativas e intercâmbio cultural mutuamente enriquecedor, algo que Paz, pelo contrário, nem sempre aproveita” (CISNEROS, 2014, p. 225-226).

Poderíamos nomear este salto como salto *tigrino*, em que há um diálogo entre passado e presente, sincronicamente; necessariamente tem de haver um esquecimento, pois para poder lembrar é preciso depurar algumas lembranças. Em *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, o poeta paulista dirá que criar uma tradução é fazer uma “desmemória paricida” (CAMPOS, 1981, p. 209). Nessa empreitada da linguagem há uma relação de memória com a história, a tradição/tradução, tal como comentamos no capítulo anterior.

Retomando a *Mnemosyne* do capítulo primeiro, a memória, que é anterior à função poética, é dotada de uma capacidade: ela sabe o que foi, o que é e o que será através da sua linhagem, a partir da qual podemos estabelecer a dialogicidade entre memória e linguagem: “[...] é através da proteção de *Mnemosyne*, por intermédio das Musas, que os poetas, os *aedos*, possuem o dom da poesia, o dom da linguagem” (BRANCO, 1986, p. 83). Evidentemente, por meio da memória há uma correlação com a imortalidade – a respeito disso, Walter Benjamin dedicou vários ensaios, dentre eles “O narrador”. O filósofo alemão estabelece uma relação entre a cadeia de lexemas morte – vida – memória – rememoração – *mnemosyne* – esquecimento. Nesse ensaio em específico, ele deduz o seguinte:

[...] um acontecimento vivido é finito [...] ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação (BENJAMIN, 1996 [1936], p. 207).

Retomemos o pensamento do filósofo Henri Bergson: ele afirma que os atos da memória são criadores e não têm a capacidade de reviver ou de reproduzir a experiência de modo exatamente igual. Como argumentamos no capítulo primeiro, o estudioso estabeleceu uma relação entre passado e presente em que o segundo constitui uma *influência tal* no primeiro, inclusive alterando-o. A tradução, de modo análogo à memória, faz uma atualização do passado:

a prática da tradução, como o exercício da memória, nos revelam que o original intacto, assim como a integridade do “real”, não passam de miragens: tudo é texto sobre texto, imagem sobre imagem, criação sobre criação (BRANCO, 1986, p. 85).

*Original e tradução* são duas caras de uma mesma moeda; ambas dialogam e compõem um método aproximativo utilizado por Haroldo de Campos para construir constelações com escritores que pretendia incorporar ao seu projeto estético.

A respeito disso, Jasmin Wrobel (2015) argumenta que

el 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 casi sin encontrar puntos de contacto. De Campos intentó construir puentes culturales entre ambas partes en su triple función de poeta, traductor y crítico. En la segunda mitad del siglo XX, estableció contactos fructíferos con varios poetas y escritores hispanoamericanos, entre ellos Octavio Paz (WROBEL, 2015, p. 27).<sup>115</sup>

Em plena correlação ao fragmento citado, Campos dedicou em alguns dos seus ensaios um espaço para falar da condição periférica dos escritores latino-americanos. A oscilação entre o nacional e o universal é um dos pilares centrais nas literaturas dos países latinos – um assunto que muito interessa a Haroldo de Campos e, paralelamente, a Octavio Paz. Por meio das suas traduções permitiu-se um contato mais aproximado entre a literatura brasileira e dos países hispanofalantes:

Haroldo de Campos mantuvo contactos con más de veinte autores contemporáneos (Andrade, G., 2010, p. 151), entre ellos Emir Rodríguez Monegal, Severo Sarduy, Octavio Paz, Nicanor Parra y Julio Cortázar. Además de las numerosas transcreaciones de autores, y sobre todo de poetas hispanoamericanos, es sobre todo en su obra crítica donde incluye continuamente reflexiones sobre las literaturas hispánicas y sus autores. (WROBEL, 2015, p. 33)<sup>116</sup>

Existe um ensaio intitulado “Português e espanhol: dialogismo necessário” (1997d) em que Campos assinala as relações literárias entre ambas as línguas, desde a antiguidade até os nossos dias: Alfonso X, o Sábio e suas *Cantigas de Santa Maria*; Sá de Miranda, que escrevia em português e espanhol; Camões, que utilizava o espanhol em parte da sua poesia; no Barroco, Gregório de Mattos e Botelho de Oliveira; no Romantismo, Sousândrade; e, posteriormente, Fontoura Xavier, Ronald de Carvalho, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto, dentre outros.

---

<sup>115</sup> Tradução livre: “O brasileiro Haroldo de Campos tematizou e lamentou em variadas ocasiões a escassez de aproximações entre os escritores e intelectuais da Hispanoamérica e do Brasil, cujas produções culturais coexistiram durante muito tempo quase sem encontrar pontos de contato. De Campos tentou construir pontes culturais entre ambas partes em sua tripla função de poeta, tradutor e crítico. Na segunda metade do século XX, estabeleceu contatos frutíferos com variados poetas e escritores hispano-americanos, entre eles Octavio Paz” (WROBEL, 2015, p. 27).

<sup>116</sup> Tradução livre: “Haroldo de Campos manteve contatos com mais de vinte autores contemporâneos (Andrade, G., 2010, p. 151), entre eles Emir Rodríguez Monegal, Severo Sarduy, Octavio Paz, Nicanor Parra e Julio Cortázar. Além das numerosas transcrições de autores e, especialmente, de poetas hispano-americanos, é sobretudo em sua obra crítica onde inclui continuamente reflexões sobre as literaturas hispânicas e os seus autores” (WROBEL, 2015, p. 33).

Depois de fazer a relação de poetas, Haroldo comentará quando começou a sua afinidade com a literatura em espanhol:

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 (publiqué mi primer libro, *Auto do Possesso*, en 1950, recogiendo poemas escritos desde 1948), 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. [...] acabé por tener contactos y relaciones de amistad con escritores de lengua española, no en el sentido de mera (aunque calurosa) cordialidad diplomática y de las generalidades culturales [...], sino en una dirección que envolvía, desde luego, definidos intereses y afinidades de naturaleza crítico-estética. De esta manera, traduje poemas de Octavio Paz [...] y a su invitación integré (e integro) el “Consejo de Colaboración” de *Vuelta* (en una primera fase, *Plural*). Nuestra correspondencia, desde 1968, sobre cuestiones de poesía y poética, está publicada en el citado *Transblanco* (CAMPOS, 1997d, p. 9-10).<sup>117</sup>

Antes de passar ao diálogo entre ambos os poetas, acreditamos que seja importante citar, também, o fim do ensaio, em que o poeta paulista lamenta a falta de comunicação entre

<sup>117</sup> “Desde os meus tempos de estudante no colegial, fui introduzido à língua e literatura espanholas, cujo estudo, na minha época, era obrigatório (disciplina curricular, com um ano – dois semestres – de duração). Através do *Manual de Espanhol* (Gramática, Historia, Antologia), de Idel Becker, publicado em 1945 pela Editora Nacional, São Paulo, estudei castelhano e pude tomar contato com a literatura espanhola, desde as primeiras manifestações (mester de juglaría e clerecía) até a geração de 1998 (inclusive) e com a hispano-americana, da colônia até os contemporâneos. Na Antologia estavam representados desde o *Mío Cid*, passando por renascentistas, barrocos e românticos, até contemporâneos como Juan Ramón, Antonio Machado e García Lorca; de Garcilaso, *el Inca*, e Sor Juana, até José Martí, Darío, Lugones, Alfonso Reyes e Gabriela Mistral. Portanto, quando comecei as minhas atividades literárias (publiquei o meu primeiro livro, *Auto do Possesso*, em 1950, recompilando poemas escritos desde 1948), poetas como Góngora e Quevedo, Darío, Lugones, Neruda, Nicolás Guillén, Vallejo, ou também Lorca, Machado, Jiménez, Cernuda, Jorge Guillén, Alberti, Larrea, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, foram lidos por mim com a mesma avidez com que li aos poetas portugueses e brasileiros do passado e do presente. [...] acabei por ter contatos e relações de amizade com escritores da língua espanhola, não no sentido de mera (embora calorosa) cordialidade diplomática e das generalidades culturais [...], senão numa direção que abrangia, claramente, definidos interesses e afinidades de natureza crítico-estética. Dessa maneira, eu traduzi poemas de Octavio Paz [...] e, por seu convite, integrei (e integro) o “Consejo de Colaboración” de *Vuelta* (numa primeira fase, *Plural*). A nossa correspondência, desde 1968, sobre questões de poesia e poética, está publicada no citado *Transblanco*” (CAMPOS, 1997d, p. 9-10).

ambas as literaturas pois, segundo o seu ponto de vista, há pouca atenção de parte das literaturas hispânicas às obras em português:

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, 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 (actualmente tenemos en São Paulo una filial de la editora mexicana del Fondo de Cultura Económica, la librería “Azteca”, y la espléndida librería “Letra Viva”, en la cual es posible encontrar las más recientes novedades en español, como si estuviésemos en Madrid o Buenos Aires). 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. [...] 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 (CAMPOS, 1997d, p. 13-14).<sup>118</sup>

A partir desse ensaio poderíamos fazer uma introdução ao mundo das letras hispânicas por parte de Haroldo de Campos, porém nos interessa centrar especialmente nas semelhanças com o poeta mexicano Octavio Paz.

Maria Esther Maciel já estudou as coincidências nos projetos poéticos de ambos escritores – dentre elas, a consideração do barroco como uma referência na modernidade latino-americana (MACIEL, 1998, p. 225), a pergunta inaugural de *Los hijos del limo* (“A

---

<sup>118</sup> Tradução livre: “Concluo dizendo que, na minha experiência de escritor brasileiro profundamente interessado, desde os meus anos de formação, pela literatura de língua espanhola, o que mais lamento é a falta de penetração do português e da literatura brasileira nos países de fala hispânica. Nem em Madri nem em Buenos Aires, nem na Cidade do México, por exemplo, há livrarias que mantenham um setor dedicado aos livros em português. No Brasil, especialmente em São Paulo, mas também no Rio e em outras capitais, desde que iniciei a minha carreira literária na década de 1950, o acesso a publicações em espanhol sempre foi muito fácil, inclusive nas livrarias não especializadas (atualmente temos em São Paulo uma filial da editora mexicana *Fondo de Cultura Económica*, a livraria “Azteca”, e a esplêndida livraria “Letra Viva”, na qual é possível encontrar as mais recentes novidades em espanhol, como se estivéssemos em Madri ou Buenos Aires). Por outro lado, a leitura de obras em espanhol, inclusive depois da abolição da obrigatoriedade do estudo desse idioma no currículo do colegial, foi e continua sendo um fato rotineiro no que se refere a professores, escritores e estudantes universitários brasileiros. Atualmente está sendo restaurada a inclusão do castelhano no ensino de segundo grau. [...] Que algum dia se possa dizer algo semelhante em relação ao mundo de fala espanhola, é algo que auguro para o próximo milênio, que se aproxima sob o signo, cada vez mais incisivo, do diálogo planetário e transcultural. Um diálogo que – espero – não exclua, senão que inclua a diferença na combinação da pluralidade” (CAMPOS, 1997d, p. 9-10).

literatura moderna, é moderna?”), a questão da oscilação entre o universal e o local, já mencionada anteriormente, e as coincidências na teoria da tradução, que foi explicitada algumas linhas depois. Por meio das afinidades entre os poetas foi possível estabelecer uma ponte entre as culturas de ambos os países (Brasil e México):

Fueron responsables por la divulgación de la obra del otro en Brasil y México, respectivamente. El papel de Haroldo como traductor de poemas y de una parte de la obra ensayística de Octavio Paz fue fundamental, pues estimuló la circulación de la obra del último en Brasil, constituyendo las primeras traducciones de la obra del mexicano al portugués (Andrade, G., 2010, p. 161 e 162) (WROBEL, 2015, p. 37).<sup>119</sup>

Campos, por meio das suas transcrições, permite diminuir a brecha existente entre a literatura do Brasil e as literaturas de língua hispânica nos países chamados periféricos.<sup>120</sup> Existe aqui uma relação entre os três pilares erguidos até agora: memória, tradução e escritor latino-americano – isso é possível mediante as transcrições haroldianas, cujo método provém de Oswald de Andrade: a antropofagia, deglutir ao outro para estabelecer um diálogo apesar da diferença. No projeto poético de Campos se percebem as múltiplas relações que o autor estabeleceu com os outros escritores como crítico, tradutor e poeta.

Octavio Paz, tal como mencionamos anteriormente, também dedicou parte do seu labor poético à tradução. Ao ter conhecimento de várias línguas, considerando-se assim um escritor poliglota, pôde mergulhar em diversas obras de diferentes idiomas para levar a cabo sua tarefa. Percebe-se, nos seus textos, uma pluralidade de vozes, pois ele também trabalhou com uma literatura sincrônica, como descreve Haroldo no seu artigo sobre “O poema pós-utópico”, já trabalhado no presente capítulo.<sup>121</sup> O escritor mexicano utiliza e traduz poesias (ao francês, inglês e português) para autodescobrir-se ou incorporar a voz do outro, uma operação paralela à antropofagia haroldiana. O seu afã é criar textos em que há uma

<sup>119</sup> Tradução livre: “Foram responsáveis pela divulgação da obra do outro em Brasil e México, respectivamente. O papel de Haroldo como tradutor de poemas e de uma parte da obra ensaística de Octavio Paz foi fundamental, pois estimulou a circulação da obra do último em Brasil, constituindo as primeiras traduções da obra do mexicano ao português” (WROBEL, 2015, p. 37).

<sup>120</sup> A respeito da literatura dos países da América Latina, Haroldo assinala que “os europeus [...] têm de aprender a conviver com os novos bárbaros que há muito, num contexto outro e alternativo, os estão devorando e fazendo deles carne da sua carne e osso do seu osso, que há muito os estão ressintetizando quimicamente por um impetuoso e irrefragável metabolismo da diferença. (E não só europeus: ingredientes orientais, hindus, chineses e japoneses, têm entrado no alambique “sympoético” desses neo-alquimistas: em Tablada e Octavio Paz; nos “senderos bifurcados” de Borges e nos ritos iniciáticos de Elizondo de Faranbeuf; em Lezama e Severo Sarduy; em Oswald e na poesia concreta brasileira, por exemplo)” (CAMPOS, 1992a [1980], p. 250).

<sup>121</sup> Maria Esther Maciel assevera que o trabalho de Paz “[...] tanto diacroniza o poético ao ‘perceber as significações históricas de cada poema’, como sincroniza a história, ao sustentar o caráter único da criação” (MACIEL, 1995, p. 48-49). Nessa colocação, encontramos um dos pontos de contato com Haroldo de Campos. Além disso, trata-se de um poeta de profundo lirismo, cujos versos contêm imagens de grande beleza.

combinação das diferentes vozes dos seus precursores: ele utiliza a voz do “outro” para recriar a sua própria voz. Além disso, ele demonstra possuir um diálogo intertextual com outros escritores ao colocar, em suas obras, versos de línguas estrangeiras. Por isso a poesia, para Paz, é a busca e o descobrimento da *outridade*, que permite desvelar-se a si próprio. Tal como afirma em *El arco y la lira*, “la poesía no dice: yo soy tú; dice: mi yo eres tú. La imagen poética es la otredad” (PAZ, 1972, p. 167).<sup>122</sup> Paz acredita, ainda, que a tradução

es no sólo posible y legítima – a pesar de su enorme dificultad, no menor que la de escribir obras originales –, sino que además y sobre todo es una forma alternativa de creación, puesto que, a su modo de ver, “los poetas de lengua inglesa, en particular Eliot y Pound, han mostrado que la traducción es una operación indistinguible de la creación poética” (*Signo* 135) (DUMITRESCU, 1995, p. 242).<sup>123</sup>

As palavras assemelham-se à teoria tradutora de Haroldo, pois a transcrição precisa do elemento criativo para ser possível. A *invenção*, outra palavra fundamental para Campos, encontra-se dentre o repertório do poeta mexicano, também: “[...] el traductor – dice Paz – no tiene más remedio que inventar el poema que imita” (PAZ, 1979, p. 12).<sup>124</sup> O tradutor possui um labor parecido ao do crítico e do leitor: cada leitura é uma tradução, e cada crítica, uma interpretação. O tradutor faz a tarefa inversa que o poeta, pois, parte de um texto pronto, que precisa desmontar para poder voltar a construir; no entanto, a tarefa de ambos é paralela, com uma diferença fundamental: o tradutor já sabe como será o poema que deverá transportar de uma língua para outra.

Em *Signos em rotação*, ao tratar de “Invenção, subdesenvolvimento, modernidade”, Paz assinala o seguinte: “la traducción es una operación paralela, aunque en sentido inverso, a la creación poética. Su resultado es una reproducción del poema original en otro poema que... no es tanto su copia como su transmutación” (PAZ, 1996, p. 66).<sup>125</sup> Já Haroldo, em “Post Scriptum. Transluciferação mefistofáustica”, inverte a relação existente entre original e tradução:

<sup>122</sup> Tradução livre: “a poesia não diz: eu sou você; diz: o meu eu é você. A imagem poética é a outridade” (PAZ, 1972, p. 167).

<sup>123</sup> Tradução livre: [a tradução] “é não só possível e legítima – apesar da sua enorme dificuldade, não menor que a de escrever obras originais –, senão que, especialmente, é uma forma alternativa de criação, dado que, ao seu modo de ver, “os poetas de língua inglesa, em particular Eliot e Pound, têm mostrado que a tradução é uma operação indistinguível da criação poética (*Signo* 135)” (DUMITRESCU, 1995, p. 242).

<sup>124</sup> Tradução livre: “o tradutor – diz Paz – não tem mais remédio a não ser inventar o poema que imita”.

<sup>125</sup> Tradução livre: “a tradução é uma operação paralela, embora em sentido inverso, à criação poética. O seu resultado é uma reprodução do poema original em outro poema que... não é tanto a sua cópia como a sua transmutação” (PAZ, 1996, p. 66).

no limite de toda tradução que se propõe como operação radical de transcrição, faísca, deslumbra, qual instante volátil de culminação usurpadora, aquela miragem de converter, por um átimo que seja, o original na tradução de sua tradução (CAMPOS, 1981, p. 180).

Uma outra operação que Paz executa para dialogar com os outros autores é a citação dentro da própria obra poética. Domnita Dumitrescu (1995, p. 244) chama essa operação de “intertextualidade heteroglósica”. A nosso ver, este procedimento forma parte da literatura sincrônica que une ambos os poetas – além disso, no próprio *Blanco* ele aparecerá representado através da passagem do *Diário* de Livingstone (1871) e dos versos de Valéry, presentes na análise do poema.

Em *Traducción: literatura y literalidad* (1970), Paz confirma que

aprender a falar é aprender a traduzir: quando a criança pergunta a sua mãe o significado desta ou daquela palavra, o que ela realmente quer é que traduza para sua linguagem o termo desconhecido. A tradução dentro de uma língua não é, nesse sentido, essencialmente distinta da tradução entre duas línguas, e a história de todos os povos repete a experiência infantil: inclusive a tribo mais isolada tem de enfrentar, em um momento ou em outro, a linguagem de um povo estranho (PAZ, 2009 [1970], p. 9).

A linguagem não é universal, pois está conformada por um conjunto de línguas: “A universalidade do espírito era a resposta à confusão babélica: existem muitas línguas, mas o sentido é único” (PAZ, 2009 [1970], p. 9). A tradução, portanto, seria uma solução para a babelização, uma harmonia que garantiria a unidade; o ideal benjaminiano da desbabelização é a tradução, momento-epifania em que o caos, por um instante, torna-se ordem. Nesse sentido, podemos pensá-la, desde o apresentamos no capítulo primeiro, como uma rememoração, uma recuperação da história, com um espírito inovador, diferenciado, pois segundo Benjamin a tarefa do tradutor não seria a de usurpar o lugar do autor ou texto original, senão a de *integrar* as diferentes línguas. As colocações do escritor mexicano coincidem com a ideia de Haroldo de Campos, já explicitada no capítulo anterior, quando ele afirma que cada tradução é uma invenção, um texto único e criativo (PAZ, 2009 [1970], p. 15). A tradução, portanto, transforma o original num outro texto, *inventivo*, segundo Campos, a partir do seu comentário da teoria tradutória de Benjamin: “Tradução quer dizer transmutação” (CAMPOS, 2015e [1985], p. 103). Tal como observamos no capítulo anterior, não podemos trazer à memória a lembrança da mesma forma que ela aconteceu realmente; a tradução funciona de modo similar – ela não pode ser igual ao original, sempre vai existir uma diferença. Assim, lembrar não implica reviver, e sim se trata de uma reconstrução, de um



trabalho, uma educação. Por isso coincidimos com Campos quando o autor afirma que a tradução é um canto paralelo.

A respeito disso, anotamos aqui outra das semelhanças encontradas no trabalho de ambos os escritores, quando falam acerca da intraduzibilidade da poesia. Campos acreditava nesta afirmação, mas encontrava uma solução via transcrição, pois a poesia era passível de ser *re-criada* no processo de tradução. Paz, por sua vez, dirá que,

feita de ecos, reflexos e correspondências entre o som e o sentido, a poesia é um tecido de conotações e, portanto, intraduzível. Confesso que essa ideia me repugna não só porque se opõe à imagem que faço da universalidade da poesia, mas porque se baseia em uma concepção errônea do que é a tradução. Nem todos compartilham minhas ideias e muitos poetas modernos afirmam que a poesia é intraduzível. Talvez eles sejam movidos por um amor exagerado à matéria verbal ou ficaram presos na armadilha da subjetividade (PAZ, 2009 [1970], p. 17).

Paz persegue a ideia de Valéry: a tradução ideal seria a criação de efeitos equivalentes, mas com meios diferentes. Portanto, a tradução poética, para Paz, é uma atividade que está a par da criação poética; o seu percurso, no entanto, é em sentido inverso. Para o escritor mexicano, o bom tradutor é aquele que consegue fazer uma tradução “análoga” (PAZ, 2009, p. 23), e não idêntica à original – tal como descreve Haroldo, as suas transcrições, os “cantos paralelos”. O poema a traduzir seria, assim, o ponto de partida, e agiria como uma espécie de guia, um acompanhante, pois o texto traduzido seria próximo ao original:

Tradução e criação são operações gêmeas. Conforme mostram os casos de Charles Baudelaire e de Ezra Pound, a tradução é indistinguível muitas vezes da criação; ao mesmo tempo, há um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação (PAZ, 2009 [1970], p. 27).

Poderíamos afirmar que Campos executa uma tradução “rebelde”, segundo Jorge Locane, pois opta pela infidelidade que é, ao mesmo tempo, criativa, sendo fundamentais a priorização do cuidado com a forma e a primazia estilística do resultado final (LOCANE, 2018, p. 137).<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Locane (2018, p. 137) dirá que “de la transcreación a la transluciferación [...] ese nuevo texto se resiste a servir obedientemente a un contenido y en lo posible da un paso más para no ocultar su irreverencia frente al original” | Tradução livre: “da transcrição à transluciferação [...] esse novo texto se resiste a servir obedientemente a um conteúdo e, no possível, avança um passo a mais para não ocultar a sua irreverência de cara ao original” (LOCANE, 2018, p. 137). Acreditamos, então, que a infidelidade na tradução, mencionada pelo

Por outro lado, Maria Esther Maciel (2018) anota uma divergência entre Paz e Campos no modo de se relacionarem com as outras literaturas:

A diferença substancial entre eles está na maneira de lidar com o jogo entre o nacional e o estrangeiro, entre o local e o universal, as culturas latino-americanas e o paradigma cultural europeu. Se Octavio Paz vale-se de uma lógica analógica, que privilegia as semelhanças e diferenças, os fluxos e refluxos, a conjunção e a disjunção, ao mesmo tempo, Haroldo de Campos opta por uma lógica antropofágica, que privilegia os traços diferenciais. Enquanto Paz trata o barroco mexicano e hispano-americano como uma tradição feita, a um só tempo, de repetições e rupturas do modelo peninsular, Campos insere o barroco brasileiro (e, por extensão, o hispano-americano), numa zona de rupturas, por vê-lo predominantemente sob a perspectiva da antropofagia, de desconstrução maxilar da tradição (MACIEL, 2018, p. 27).

O grande serviço que a analogia presta a nossa contemporaneidade consiste em que ela permite experimentar um mundo fragmentado e múltiplo como uma ordem inteligível e apreensível, ou também como uma antessala de um futuro em que as contradições do presente podem encontrar uma saída, em um contexto onde essa possibilidade se percebe cada vez mais distante e, inclusive, irremediavelmente perdida. Por outro lado, Maciel (2018) menciona o modo de operar de Campos na relação nacional/estrangeiro mediante a antropofagia, que não somente forma parte da literatura brasileira senão que se estende por toda a América Latina desde o Barroco.<sup>127</sup>

Interessante destacar que Campos acabou de traduzir o poema de Paz – nomeado pelo transcriador como *Transblanco* (1981, fim da tradução) – no momento em que estava publicando o ensaio “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. No entanto, é preciso retomar o foco de nosso estudo e, para isso, precisamos voltar algumas décadas atrás, quando Octavio Paz encontra a identidade nacional mexicana a partir do ensaio *El laberinto de la soledad* (1950).

---

autor, refere-se ao modo segundo o qual Haroldo opera suas transcrições, fazendo um outro texto; a tradução é, então, diferente do original, como mencionamos no capítulo anterior.

<sup>127</sup> Vale a pena pontuar, também, a seguinte argumentação de Maciel (1998, p. 222), que está relacionada com o comentado até aqui: “Movidos pela ideia de que o confronto e a assimilação da diferença configuram-se como “um necessário exercício de autocrítica” (de Campos 255), Octavio Paz e Haroldo de Campos vem problematizando, através da criação poética, da reflexão crítica e da prática tradutória, a rede de relações que compõe a literatura latino-americana, em seu trânsito entre um cosmopolitismo sem fronteiras e um americanismo feito de matizes e rizomas. Retomando uma questão que mobilizou muitos escritores latino-americanos do início do século e dialogando com outros que [...] extrapolaram o mero embate entre o particular e o universal, o nacional e o estrangeiro, ambos oferecem respostas também alternativas para a questão e discutem – sob o lume poético – a pluralidade híbrida da América Latina desta segunda metade do século. Octavio Paz, pela via analógica. Haroldo de Campos, pela via antropofágica.

Este texto poderia ser colocado em diálogo com os ensaios “El escritor argentino y la tradición” (1953), de Jorge Luis Borges, e “Da razão antropofágica” (1980), citado há pouco, notando sobretudo a questão da oscilação de identidade do escritor brasileiro/latino-americano.

A busca da identidade dos poetas latino-americanos atravessa uma série de conflitos que começam a partir da autonomia política no século XIX. O homem hispano-americano, segundo Paz, está fadado à procura da origem (PAZ, 1974, p. 164). Se colocarmos essa citação em diálogo com Campos, podemos asseverar que o poeta paulista proporia a criação da identidade a partir da devoração crítica da herança europeia. Percebe-se aqui uma questão: Paz centra seus estudos e percorre um caminho relacionado à sociologia enquanto Haroldo prefere voltar-se às artes, em especial, à literatura. Existe, em Paz, um

[...] interesse pelas culturas e poéticas do Oriente, que cada um cultivou à sua maneira.

Numa outra entrevista, Campos reconheceu essas afinidades dissonantes. Ao ser perguntado sobre os traços distintivos de Paz em relação ao *approach* com o Oriente, concordou que o interesse do mexicano não se circunscrevia ao âmbito da linguagem, mas abria-se a outros aspectos de ordem cultural. Reproduzo a sua fala: “Realmente o caso de Paz é distinto. Ele teve um grande conhecimento cultural sobre a China, o Japão e, principalmente, a Índia. Escreveu sobre o erotismo, a religião, a história, a cultura, com muita profundidade. É um grande erudito nessas matérias. Sua abordagem é mais culturalista, enquanto a minha é mais concentrada no problema material do poema e da linguagem. [...] (Campos; Maciel, 2009a, p. 139)” (MACIEL, 2018, p. 28-29).

Letelier (2016, p. 576) comenta que Paz desenha as características identitárias do mexicano por meio de dois ensaios da obra citada: “‘Máscaras mexicanas’ y ‘Los hijos de la Malinche’ expresan aspectos centrales de su interpretación del alma mexicana, coincidente en muchos aspectos con el ser del hombre latino-americano en general”.<sup>128</sup>

Outra das afinidades entre Paz e Campos se dá a partir da figura do poeta Mallarmé no ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. Haroldo de Campos assinala que o poema de Mallarmé está para a civilização industrial como a *Commedia* (1472) de Dante para o Medievo. Ademais, segundo Campos, o poema “*Coup de dés*” é pós-moderno (ou pós-utópico?); sua revolução não é só semântica e lexical, também é sintática e epistemológica. O poema constelar rompe a estrutura fixa e estrófica dispersa de

---

<sup>128</sup> Tradução livre: “‘Máscaras mexicanas’ e ‘Los hijos de la Malinche’ expressam aspectos centrais da sua interpretação da alma mexicana, coincidente em muitos aspectos com o ser do homem latino-americano em geral” (LETELIER, 2016, p. 576).

maneira tradicional. O escritor francês será uma importante influência para Octavio Paz e um ponto de confluência entre ele e o poeta paulista. Segundo Maciel (2018), Octavio Paz incorporará ao seu projeto poético uma “história constelar” construída por Haroldo de Campos. Assim, logo após da figura essencial de Mallarmé na modernidade a partir do seu poema *Un coup de dés*, Haroldo de Campos consideraria Octavio Paz como uma nova figura no mundo das letras americanas a partir do século XX, especificamente na terceira década, como o responsável de “repensar” a linhagem de autores após o poeta francês.

Finalmente, tanto Haroldo como o poeta mexicano também coincidem nos escritores que decidiram incluir em seus *paideumas* tradutórios: Mallarmé, Ezra Pound, William Carlos Williams, Matsuo Bashô, E. E Cummings, Wang Wei, dentre outros. Várias dessas traduções estão reunidas no livro *Versiones y diversiones* (1974), que Paz envia para Campos.

Campos teve uma relevância fundamental nas letras brasileiras, e o mesmo podemos dizer do escritor mexicano, figura reconhecida na poesia em língua espanhola. Santos Silva (2006, p. 209), em seu estudo intitulado “A poética de convergência de Octavio Paz”, aponta que “hoje, vista em sua totalidade, a obra de Paz é unanimemente considerada como de fundamental importância para que se possa compreender o caminho que seguiram a poesia e o pensamento crítico do século XX”.

#### 4.4 Contato entre ambos os poetas

O primeiro contato estabelecido entre Haroldo e Paz foi em 1967, mediante correspondências enviadas através do crítico Celso Lafer. O estudioso Rodolfo Mata explica, em seu artigo intitulado “Haroldo de Campos y Octavio Paz: del diálogo creativo a la mediación institucional”, que

la historia de la relación entre Octavio Paz y Haroldo de Campos comenzó en 1967 cuando, por recomendación del ensayista político Celso Lafer, quien había conocido a Paz en la Universidad de Cornell, Haroldo leyó *El arco y la lira*, *Libertad bajo palabra* y el “Épilogue” (más tarde incluido en *El arco y la lira* como “Los signos en rotación”). A principios del siguiente año, Haroldo escribió una carta (24/2/68) comentándolos con gran interés y decidió enviar ejemplares de la *Antología Noigandres* y de la *Teoría da poesía concreta* al poeta mexicano (MATA, 2001, p. 131).<sup>129</sup>

<sup>129</sup> Tradução livre: “A história da relação entre Octavio Paz e Haroldo de Campos começou em 1967 quando, por recomendação do ensaísta político Celso Lafer, quem tinha conhecido a Paz na Universidade de Cornell, Haroldo leu *El arco y la lira*, *Libertad bajo palabra* e o “Épilogue” (mais tarde incluído em *El arco y la lira* como “Los signos en rotación”). No início do ano seguinte, Haroldo escreveu uma carta (24/2/68) comentando-

Desde a primeira carta, o escritor mexicano comenta ao seu contemporâneo que estava escrevendo quatro poemas que seguiam as prerrogativas do concretismo – os *Topoemas* (1971). Uma poesia espacial, em oposição à poesia temporal, de modo paralelo à poesia concreta:

Os senhores descobriram – ou inventaram – uma verdadeira topologia poética. A parte desta função de exploração e invenção, a poesia concreta é por si mesma uma crítica do pensamento discursivo e, assim, uma crítica de nossa civilização. Esta crítica é exemplar. Também um sintoma da mutação que creio advertir no Ocidente. Não obstante, a relação peculiar entre poesia e crítica que define a poesia concreta não a separa da tradição da poesia ocidental: converte-a em sua contradição complementar. E isso por duas razões: primeiro, o poema concreto se sustenta ou se prolonga em um discurso (explicação do poema, tradução do ideograma); e segundo, por seu caráter imediato e total, o poema concreto é uma crítica do pensamento discursivo (PAZ, 1986, p. 98).

Mediante os *Topoemas*, os hispanofalantes conhecem a poesia concreta. Posteriormente, uns poucos anos depois do primeiro cruzamento de palavras, a materialização do contato entre o poeta mexicano e o poeta brasileiro será por meio da publicação haroldiana *Constelação* (1972):

[...] formado por una mini-antología de *Libertad bajo palabra* – resultado del trabajo que había anunciado desde su primera carta – acompañada por el ensayo “Constelação para Octavio Paz”. En este último, comenta que el lugar de Paz en la literatura hispanoamericana actual se encuentra, en el campo de la poesía, a la par del que ocupan Borges, Cortázar o Lezama Lima, en el de la prosa, por su “osadía e invención formal”. Señala la importancia del poeta mexicano en el “repensamiento del linaje Mallarmé” en Hispanoamérica y da una breve reseña del encuentro intelectual en el que menciona los *Topoemas* y *Blanco*. Tanto la mini-antología como el ensayo se integraron al libro *Signos em rotação* (1972), donde también se compilaron varios ensayos pacianos (MATA, 2001, p. 132).<sup>130</sup>

---

os com grande interesse e decidiu enviar exemplares da *Antologia Noigandres* e da *Teoria da poesia concreta* ao poeta mexicano. Na mesma carta, também fez algumas perguntas relativas às dificuldades que estava enfrentando para traduzir alguns poemas de *Libertad bajo palabra* (MATA, 2001, p. 131).

<sup>130</sup> Tradução livre: “formado por uma miniantologia de *Libertad bajo palabra* – resultado do trabalho que havia anunciado desde a sua primeira carta – acompanhada pelo ensaio “Constelação para Octavio Paz”. Neste último, comenta que o lugar de Paz na literatura hispano-americana atual se encontra no campo da poesia, junto daquele que ocupam Borges, Cortázar ou Lezama Lima, naquela da prosa, pela sua “ousadia e invenção formal”. Assinala a importância do poeta mexicano no “repensamento da linhagem Mallarmé” na Hispanoamérica e dá uma breve resenha do encontro intelectual no qual menciona os *Topoemas* e *Blanco*. Tanto a miniantologia como o ensaio foram integrados ao livro *Signos em rotação* (1972), onde também se compilaram vários ensaios pazianos” (MATA, 2001, p. 132).

Desse modo, Campos introduziria no Brasil a poesia do escritor mexicano. De maneira análoga, Paz converteria Haroldo no único brasileiro que formou parte do “Conselho de Colaboração” da Revista *Vuelta*, fundada e gerenciada por ele mesmo. Haroldo de Campos se tornaria, portanto, o interlocutor brasileiro mais influente para Octavio Paz. A correspondência que ambos estabelecem e publicam é fundamental para demonstrar ao público esse intercâmbio pormenorizado.

Além disso, através das cartas, é possível corroborar a influência da poesia concreta no projeto poético paziano:

[...] el poema *Blanco* promueve, pueden ser las distintas posibilidades de lectura, que se encuentran en el artículo “Poesía Concreta (manifiesto)”, de Augusto de Campos, publicado primeramente en la revista *ad, arquitetura e decoração*, en diciembre de 1956. En este sentido, Augusto reafirma: “[...] el núcleo poético es puesto en evidencia ya no más por el encadenamiento sucesivo y lineal de versos, pero sí por un sistema de relaciones y equilibrios entre cualquiera de las partes del poema” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 2006:72) (LÁZARO IGOA, 2011a, p. 56).<sup>131</sup>

A tradução de Campos em português permitiu a exportação de *Blanco* em mais um idioma – até aquele momento, o poema só havia sido traduzido para o francês. Logo após a transcrição, Octavio Paz visitou a cidade de São Paulo em 1985 para tomar parte de diversas mesas-redondas com Haroldo de Campos e Celso Lafer, com o intuito de divulgar o seu trabalho.

Existe, entre ambos os poetas, uma diferença de quinze anos e um precursor em comum, que é Mallarmé, como já mencionamos anteriormente. Nos ensaios haroldianos sobre a poesia concreta e em *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* (1977), e nos livros *Signos em rotação* (1972) e *Los hijos del limo* (1974) de Paz, há uma exaltação da figura do poeta francês. Para Haroldo de Campos (1997), a literatura sincrônica lhe permite estabelecer uma “linhagem mallarmaica” e, para Paz, Mallarmé é o responsável e a figura fundamental do que ele nomearia *tradição da ruptura*.

---

<sup>131</sup> Tradução livre: “O poema *Blanco* promove, podem ser as diferentes possibilidades de leitura, que se encontram no artigo “Poesia Concreta (manifesto)”, de Augusto de Campos, publicado primeiramente na revista *ad, arquitetura e decoração*, em dezembro de 1956. Neste sentido, Augusto reafirma: “[...] o núcleo poético é posto em evidência já não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas sim por um sistema de relações e equilíbrios entre qualquer das partes do poema” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 2006:72)” (LÁZARO IGOA, 2011, p. 56).

Segundo Mata (2001), a relação entre ambos os escritores pode ser dividida em duas fases:

La primera va desde su contacto inicial (1968) hasta la transcreación de *Blanco*, concluida en 1981 y publicada en *Transblanco* (1986). Durante ese periodo, el tema dominante fue la vanguardia como posibilidad de experimentación con el lenguaje. Además de la poesía concreta, *Topoemas* y *Transblanco*, hay un diálogo entre las incursiones en el terreno de la prosa-poesía representadas por *Galáxias* (1963-1976) y *El mono gramático* (1972). La segunda fase comienza después de *Transblanco* y se caracteriza por un distanciamiento entre los dos escritores, durante el cual las instituciones del circuito literario comienzan a ganar terreno (MATA, 2001, p. 136).<sup>132</sup>

Nesta pesquisa, damos especial atenção à segunda fase, quando ambos estabelecem contato para a transcrição de *Blanco* entre 1978 e 1981. Uma outra semelhança já explicitada por Campos em “O poema pós-utópico” é a relação que Octavio Paz estabelece entre passado e presente – o diálogo “pelo viés da inovação” (MACIEL, 1995, p. 53).

Lucas Pereira (in PAZ, 2009, p. 5) adiciona que “seus trabalhos inserem-se em uma tradição literária que busca orientar teoricamente sua práxis poética, desafiando a crítica literária tradicional, criando uma nova abordagem da história literária”. Em relação direta, Maciel dirá que

os dois poetas-críticos, na mesma proporção em que pensam a pluralidade da literatura de nosso continente, também exercem essa pluralidade, seja lendo e traduzindo outras culturas, seja compondo poemas proliferantes, de feição cosmológica, como *Blanco* e *Galáxias*. Dão, por isso mesmo, respostas críticas tanto ao logocentrismo ocidental quanto à concepção evolutivo-linear de história literária, relativizando conceitos e eliminando hierarquias culturais. Por vias dissímiles, apontam maneiras inventivas de se conceber o diálogo da América Latina com o legado europeu, ao mesmo tempo que veem nossa cultura como ponto de confluência de espaços e temporalidades variadas. Paz [...] por tomá-la, pela via analógica, como uma “ocidentalidade” paradoxal, que incorpora dinamicamente “o outro, os outros: o índio, as culturas pré-colombianas ou trazidas da África pelos negros, a excentricidade da herança hispano-árabe, o caráter particular de nossa história” (Paz, *Los signos*, 41-42). E Campos, por tomá-la, sob a ótica da “redevoração planetária”, como um caldeirão transcultural onde coexistem ingredientes de todas as espécies e procedências (MACIEL, 1998, p. 227).

<sup>132</sup> Tradução livre: “A primeira [fase] vai desde o seu contato inicial (1968) até a transcrição de *Blanco*, concluída em 1981 e publicada em *Transblanco* (1986). Durante esse período, o tema dominante foi a vanguarda como possibilidade de experimentação com a linguagem. Além da poesia concreta, *Topoemas* e *Transblanco*, há um diálogo entre as incursões no terreno da prosa-poesia representadas por *Galáxias* (1963-1976) e *El mono gramático* (1972). A segunda fase começa depois de *Transblanco* e se caracteriza por um distanciamiento entre os dois escritores, durante o qual as instituições do circuito literário começam a ganhar terreno” (MATA, 2001, p. 136).

Portanto, o diálogo do dado latino-americano com o europeu se estabelece por vias semelhantes entre ambos os poetas: Haroldo por meio da devoração antropofágica, descrita no ensaio comentado no presente capítulo, e Paz através da analogia que incorpora o outro, o diferente para poder criar a sua própria voz.<sup>133</sup> Octavio Paz conhecia os poetas concretos de modo superficial e por meio do idioma inglês, fato que o próprio escritor acha um despropósito por tratar-se de um movimento também latino-americano.

Logo após dez anos de correspondência entre ambos, Haroldo comunica a Paz o seu projeto de traduzir *Blanco*. Essa carta não foi publicada, mas a resposta de Paz (datada de 17/06/1978) é sim:

Comove-me sua ideia de traduzir ‘Blanco’ e de publicá-lo acompanhado de nossa correspondência de 1968 e de alguns textos mais. Não há traduções em italiano nem em alemão. Em contraparte, há uma, excelente, em francês, feita por Claude Esteban. Envio-lhe uma cópia juntamente com estas linhas (PAZ, 1986 [1967], p. 113).

A resposta de Campos (datada de 12/07/1978) será a seguinte: “Recebi com muita alegria sua carta e sua anuência a meu projeto de livro-antologia, centrado em ‘Blanco’, e acrescido de nossa correspondência de 1968” (CAMPOS, 1986 [1978], p. 115). Ele adiciona o procedimento que utilizaria para o seu trabalho:

Chegou também o envelope com a tradução francesa de Claude Esteban, que vou confrontar com o original do seu poema e com as duas versões para o inglês de que já disponho. Esta “colação” metódica servirá, sem dúvida, como exploração preliminar para o posterior desenvolvimento de minha não fácil “operação tradutora” (CAMPOS, 1986 [1978], p. 115).

O final desse trabalho seria concluído três anos depois. O poeta paulista estava morando Texas e anunciou a conclusão do projeto numa carta escrita em 09/02/1981:

Finalmente o tenho, no meu português brasileiro – transcripturado/transcapturado (quase... quiçá? minha hybris, minha pena... ) o seu mexicastelhanochamejante ‘Blanco’. Três anos, quase, depois do meu primeiro projeto (em minhas mãos, p. ex., uma carta datada de 12 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 – invocava – sua concreção: *le vocable est ma fablelmon sable*) (CAMPOS, 1986 [1981], p. 117).

---

<sup>133</sup> Questões sobre a analogia e conceitos teóricos de Octavio Paz sobre a pós-vanguarda serão desenvolvidos no próximo capítulo, uma vez que guardam uma relação com a pós-utopia haroldiana.



O título do poema possui diversas conotações: além da cor “branca” existem mais dois significados: o ponto em que se dirige uma flecha ou um tiro (o alvo) e o vazio. Paz explicará, em uma carta dirigida ao inglês Charles Tomlinson em 19/03/1968, que

la palabra blanco, en este caso, tiene tres significados simultáneos: white, blank y target. En un diccionario inglés veo que blank (tiene el mismo origen que blanco) posee dos de los tres significados: an empty space, a void; a white paper without writing or marks; y, sobre todo, the white mark in the center of a target. ¿La asociación íntima de blank y white no podría justificar como título Blank [...]? [...] Otras posibilidades: White center. O, un poco a la manera de Olson: Blank/Centre/White [...]. ¿O, tal vez: Blank: white centre? Me inclino [...] por Blank/Centre White. (1995 150) (PAZ, 1995, p. 150).<sup>134</sup>

Portanto, *Blanco* faria referência às três características da existência: o tempo, o espaço e o vazio. Nos aventuramos a dizer que o título do poema se refere ao início da existência, pois através dos versos da composição o escritor mexicano descreve a origem do nosso mundo, a criação, a natureza em conjunção com a humanidade.

Finalmente, Klaus Meyer Minnermann acredita que

[...] “blanco” es el silencio, la superficie – en un primer momento vacía – del papel, el espacio en el cual se despliegan los signos lingüísticos en el tiempo durante el acto de lectura. Este despliegue apunta a una meta (inalcanzable), el “blanco.” “Blanco” es además “vacuidad,” “vacío,” es decir, plenitud engañadora de la existencia, “plenitud” también con respecto al análisis espectral, donde el color blanco arroja todos los colores del arco iris. La secuencia de los signos lingüísticos en *Blanco* lleva del blanco-silencio, anterior al inicio del discurso, de la superficie vacía del papel, a la plenitud verdadera del blanco-meta (inalcanzable), el cual, al haber expirado la última palabra, se convierte nuevamente en vacuidad, en silencio (MINNERMANN, 1998, p. 111).<sup>135</sup>

<sup>134</sup> Tradução livre: “A palavra *blanco*, neste caso, tem três significados simultâneos: *white*, *blank* e *target*. Num dicionário de inglês vejo que *blank* (tem a mesma origem que *blanco*) possui dois dos três significados: *an empty space*, *a void*; *a white paper without writing or marks*; e, especialmente, *the white mark in the center of a target*. A associação íntima de *blank* e *White* não poderia justificar como título *Blank* [...]? [...] Outras possibilidades: *White center*. Ou, um pouco à maneira de Olson: *Blank/Centre/White* [...]. Ou, talvez: *Blank: white centre*? Me inclino [...] por *Blank/Centre White*. (1995 150)” (PAZ, 1995, p. 150).

<sup>135</sup> Tradução livre: “[...] *blanco*” é o silêncio, a superfície – num primeiro momento vazia – do papel, o espaço no qual se desdobram os signos linguísticos no tempo durante o ato da leitura. Esse desdobramento aponta a uma meta (inalcançável), o “*blanco*”. “*Blanco*” é, também, “*vacuidade*”, “*vazio*”, quer dizer, plenitude enganadora da existência, “*plenitude*” também a respeito à análise espectral, onde a cor branca lança todas as cores do arco-íris. A sequência dos signos linguísticos em *Blanco* leva do *blanco-silêncio*, anterior ao início do discurso, da superfície vazia do papel, à plenitude verdadeira do *blanco-meta* (inalcançável), o qual, ao ter expirado a última palavra, se converte em *vacuidade*, em *silêncio*” (MINNERMANN, 1998, p. 111).

Portanto, tal como argumentamos anteriormente, a construção de *Branco* começa a partir do silêncio ou do vácuo, do preenchimento da existência/página em branco por meio da criação das palavras, da natureza e o homem e, finalmente, do silêncio que inicia o fim (ou *blanco*-meta). A respeito disso, o poeta brasileiro não pode utilizar a mesma palavra em português para o título da sua transcrição, pois “branco” somente faz alusão à cor, perdendo-se a conotação de “alvo” do idioma espanhol:

Desde logo, há um problema com o título: em português, branco não tem o significado substantivo de “objeto situado longe, para exercícios de tiro e pontaria”; a palavra portuguesa correspondente é alvo, que, todavia, não é tão “forte” como branco – por ser algo rebuscada – em sua acepção adjetiva de cor... Creio que convém adotar “Branco” no título, sopesados todos os aspectos semânticos e estéticos da questão (CAMPOS, 1986 [1978], p. 115).

Além disso, ao incluir em *Transblanco* diversos estudos em torno da tradução da obra e a correspondência estabelecida com Paz, o prefixo “trans” dá um significado de “além”, já que junto à tradução ele oferece textos críticos – por isso, também, a adição ao título “Em torno a *Blanco* de Octavio Paz”. Segundo Haroldo de Campos, o código que nutriria a criação desse poema está formado, basicamente, a partir dos postulados da poesia concreta, e por isso escolhe fazer a sua tradução; é uma escrita da modernidade que tem como intuito aspirar à obliteração da linearidade do discurso.

Em uma conversa epistolar com Celso Lafer, o escritor brasileiro afirma o seguinte:

[...] Sua interpretação de *Blanco*, que eu não conhecia senão pela breve menção que você a ela fizera numa conversa recente, parece-me extremamente lúcida e instigante. De certa forma, ela também explica o porquê do meu duradouro interesse por *Blanco*, além do fato de que – como “transcriador” de poesia – tenho uma particular atração pelo desafio dos poemas difíceis, dados por “intraduzíveis”... *Blanco*, em meu modo de ver, está para a obra de Paz [...] como *Trilce* para a de Vallejo, *Altazor* para a de Huidobro, *En la Masmédula* para a de Gironde. [...] É a resposta de Paz ao *Lance de dados* mallarmaico, uma resposta que se rege não pelo ritmo recursivo da constelação, mas pela dialógica tântrica do SIM e do NÃO, do APARECER e do DESAPARECER, do PLENO e do VAZIO, do texto como corpo e do corpo como texto. *Blanco* não é a mera acumulação temática de poemas mais curtos, uma soma quantitativa, mas, sim, é pensado qualitativamente como uma “estrutura” – uma estrutura dinâmica, em movimento (LAFER; CAMPOS, 1991, p. 100).

Tal como mencionamos no capítulo anterior, Haroldo escolhe os textos para fazer suas transcrições com uma característica em comum: são textos com uma grande dificuldade em serem transportados a outra língua. De modo específico, *Blanco* tem a peculiaridade de

unir os contrários e fazê-los conviver de forma harmônica e dinâmica. Campos argumenta, no ensaio “O poema pós-utópico”, que Paz seria o sucessor de Mallarmé na América Latina pois há um diálogo de *Blanco* com *Un coup de dés* [*Um lance de dados*], como demonstra o fragmento citado anteriormente.

A primeira publicação de *Transblanco* seria em 1986 pela Editora Guanabara, a qual

[...] inclui a tradução do poema *Blanco* de Octavio Paz, por Haroldo de Campos, a correspondência dos poetas sobre essa tradução, prefácio de Emir Rodríguez Monegal, ensaio de Julio Ortega, outros poemas de Paz traduzidos por Haroldo: os publicados em *Constelação*, em 1972, e ainda “Petrificada petrificante”, que integra o livro *Vuelta*, de 1976. Todos os poemas são publicados em formato bilíngue (ANDRADE, 2010, p. 55).

Minnermann (1998), ao promover um estudo detalhado de ambas as edições da tradução, assinala o seguinte:

[...] De Campos añade una serie de textos que deben iluminar el poema de Paz y los principios que subyacen a su traducción, creando así una obra nueva, conscientemente compuesta. Se trata, concretamente, de los siguientes textos: algunos comentarios de Emir Rodríguez Monegal con respecto a *Blanco* y su traducción al portugués; el fragmento de una carta de Paz a Rodríguez Monegal, del 19 de abril de 1967, sobre la disposición tipográfica del Fragmento IV de *Blanco* para la revista *Mundo Nuevo*, editada entonces por el mismo Rodríguez Monegal; el comentario preliminar de Paz relativo a la estructura hipotáctica de *Blanco* y las posibilidades de lectura que de ella se derivan; una nota de De Campos sobre la disposición tipográfica de su publicación del texto español y de la correspondiente versión portuguesa; las notas de Paz a la primera edición de *Blanco*, con un comentario de De Campos respecto de la traducción del sintagma “escalera de escapulario”; algunas indicaciones adicionales de Paz sobre *Blanco*, tomadas de una lectura pública del 7 de mayo de 1984 en la Universidad de San Pablo; algunos comentarios de De Campos sobre los fundamentos teóricos de su traducción; de la correspondencia entre Paz y el traductor, de 1968 a 1981, acerca de las características de la Poesía concreta, el acercamiento de Paz a ella y aspectos de la traducción de *Blanco*, junto con 28 notas de De Campos a esa correspondencia; dos cartas, una de Paz y otra del politólogo brasileño Celso Lafer, de 1968, y, finalmente, comentarios de Julio Ortega sobre *Blanco* y de De Campos sobre aspectos concretistas en Paz. El volumen cierra con una pequeña antología que comprende poemas de la colección *Libertad bajo palabra* (1960), así como el poema largo *Petrificada Petrificante* (1976) de Paz, en la traducción de De Campos. El título *Transblanco*, que De Campos da al libro, hace referencia tanto a la traducción del poema como al texto integral que el brasileño construye alrededor de *Blanco* y su traducción portuguesa *Branco*. Así lo confirma el subtítulo, que está puesto entre paréntesis y reza: em torno a *Blanco* de Octavio Paz (MINNERMANN, 1998, p. 103).<sup>136</sup>

<sup>136</sup> Tradução livre de: “a tradução, De Campos adiciona uma série de textos que devem iluminar o poema de Paz e os princípios que subjazem a sua tradução, criando assim uma obra nova, conscientemente composta. Se trata,

Haroldo de Campos, em nota prévia, afirma que naquele sete de maio ele e Paz fizeram uma leitura comparativa de ambos os textos (original/transcrição) numa memorável sessão no Anfiteatro de Convenções da Universidade de São Paulo (USP) (CAMPOS, 1986, p. 8). Em 1994 foi publicada a segunda edição aumentada, mantendo a divisão do livro em quatro seções ou blocos:

El primer bloque comprende las introducciones a la obra incluidas en la primera edición, así como un prólogo nuevo de De Campos. El segundo bloque, titulado *Transblanco*, contiene el texto original de *Blanco* y la traducción de De Campos, además de los correspondientes comentarios y cartas de la primera edición. El tercer bloque, titulado *Em torno a Blanco*, reúne los comentarios de Ortega sobre *Blanco* y de De Campos sobre los fundamentos teóricos de su traducción del poema, incluidos ambos en la primera edición, así como un artículo en torno a Blanco, de Eduardo Milán; además de la reseña a la primera edición de *Transblanco*, de Andrés Sánchez Robayna para la revista *Vuelta*, dirigida por Paz; otra reseña de Paulo Leminski para la revista paulista *Isto é*; un estudio de De Campos titulado: “Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excursus sobre a teoria tradução do poeta mexicano”; la “Constelação para Octavio Paz”, de De Campos, sobre los aspectos concretistas en la obra del mexicano, también incluida en la primera edición; así como la misma antología de poemas de *Libertad bajo palabra*. El cuarto bloque, finalmente contiene – al igual que la primera edición – la versión original de *Petrificada Petrificante* y la traducción de De Campos (MINNERMANN, 1998, p. 103-104).<sup>137</sup>

concretamente, dos seguintes textos: alguns comentários de Emir Rodríguez Monegal a respeito de *Blanco* e sua tradução ao português; o fragmento de uma carta de Paz a Rodríguez Monegal, de 19 de abril de 1967, sobre a disposição tipográfica do Fragmento IV de *Blanco* para a revista *Mundo Nuevo*, editada então pelo Rodríguez Monegal; o comentário preliminar de Paz relativo à estrutura hipotática de *Blanco* e as possibilidades de leitura que dela derivam; uma nota de De Campos sobre a disposição tipográfica de sua publicação do texto espanhol e da correspondente versão portuguesa; as notas de Paz à primeira edição de *Blanco*, com um comentário de De Campos a respeito da tradução do sintagma “*escalera de escapulario*”; algumas indicações adicionais de Paz sobre *Blanco*, tomadas de uma leitura pública de 7 de maio de 1984 na Universidade de São Paulo; alguns comentários de De Campos sobre os fundamentos teóricos de sua tradução; da correspondência entre Paz e o tradutor, de 1968 a 1981, acerca das características da Poesia concreta, a aproximação de Paz a ela e aspectos da tradução de *Blanco*, junto com 28 notas de De Campos a essa correspondência; duas cartas, uma de Paz e outra do politólogo brasileiro Celso Lafer, de 1968, e, finalmente, comentários de Julio Ortega sobre *Blanco* e de De Campos sobre aspectos concretistas em Paz. O volume fecha com uma pequena antologia que compreende poemas da coleção *Libertad bajo palabra* (1960), assim como o longo poema *Petrificada Petrificante* (1976) de Paz, na tradução de De Campos. O título *Transblanco*, que De Campos dá ao livro, faz referência tanto à tradução do poema como ao texto integral que o brasileiro constrói em torno de *Blanco* e sua tradução portuguesa *Branco*. Assim se confirma por meio do subtítulo, que está colocado entre parênteses e reza: em torno a *Blanco* de Octavio Paz” (MINNERMANN, 1998, p. 103).

<sup>137</sup> Tradução livre: “O primeiro bloco compreende as introduções à obra incluídas na primeira edição, assim como um prólogo novo de De Campos. O segundo bloco, intitulado *Transblanco*, contém o texto original de *Blanco* e a tradução de De Campos, além dos correspondentes comentários e cartas da primeira edição. O terceiro bloco, intitulado *Em torno a Blanco*, reúne os comentários de Ortega sobre *Blanco* e de De Campos sobre os fundamentos teóricos da sua tradução do poema, ambos incluídos na primeira edição, assim como um artigo ao redor de *Blanco*, de Eduardo Milán; além da resenha à primeira edição de *Transblanco*, de Andrés Sánchez Robayna para a revista *Vuelta*, dirigida por Paz; outra resenha de Paulo Leminski para a revista paulista *Isto é*; um estudo de De Campos titulado: “Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um

Numa das cartas que Octavio Paz enviara a Haroldo de Campos depois da leitura da transcrição (26/03/1981), Paz aprecia que *Transblanco* é mais conciso que o original, “[...] atribuindo isso à ação do tradutor, mas que na verdade na maioria das ocasiões tinha a ver com a natural concisão do português em relação à extensão do espanhol” (IGOA, 2010, p. 304).

Consequentemente, a concisão dá uma maior vivacidade ao poema pelo número de sílabas, que é menor – isso influencia no ritmo da composição, por exemplo, no início do poema (os negritos são meus):

|                                                   |                                            |
|---------------------------------------------------|--------------------------------------------|
| el comienzo                                       | o começo                                   |
| el cimientto                                      | o cimento                                  |
| la simiente                                       | a semente                                  |
| latente                                           | latente                                    |
| la palabra <b>en la</b> punta <b>de la</b> lengua | a palavra <b>na</b> ponta <b>da</b> língua |

Algumas laudas depois:

|                                       |                               |
|---------------------------------------|-------------------------------|
| <b>En la</b> palma de <b>una mano</b> | <b>Em</b> palma de <b>mão</b> |
| Ficticia,                             | Fictícia                      |
| Flor                                  | Flor                          |
| Ni vista ni pensada                   | Nem vista nem pensada         |

No primeiro exemplo há uma redução das sílabas por causa da contração “na”, que não existe na língua espanhola – há apenas duas: “de + el = del” e “a + el = al”. No segundo exemplo, Haroldo escolheu retirar o determinante definido “a” e continuar, na mesma sequência, também extraíndo o indefinido “uma”; além disso, a palavra “mão” em português só possui uma sílaba. Assim, com essas modificações, o verso ficou com duas sílabas a menos que o original (cinco e sete sílabas, respectivamente). Essa característica se deve, muito provavelmente, à experiência de Haroldo de Campos com a poesia concreta, em que se valoriza o fluir livre da poesia; por isso, tanto artigos como preposições são dispensáveis na tradução transcriativa.

---

excurso sobre a teoria tradução do poeta mexicano”; a “Constelação para Octavio Paz”, de De Campos, sobre os aspectos concretistas na obra do mexicano, também incluída na primeira edição; assim como a mesma antologia de poemas de *Libertad bajo palabra*. O quarto bloco finalmente contém – como na primeira edição – a versão original de *Petrificada Petrificante* e a tradução de De Campos” (MINNERMANN, 1998, p. 103-104).

O poeta mexicano elogia o trabalho do seu tradutor, acrescentando o seguinte:

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, paronomásias e outros ecos verbais (PAZ, 1986 [1981], p. 119)

Analogamente, Walter Carlos Costa (1990, p. 137) afirma que “são inúmeros os versos em que tem lugar esta operação de enxugamento do texto de Octavio Paz. Parece que estamos presenciando Ezra Pound expurgando *The Waste Land* de T. S. Eliot”. Esta operação é feita em toda a composição. Alguns exemplos seriam:

|                               |                           |
|-------------------------------|---------------------------|
| Un pulso, <b>un</b> insistir, | Pulso, impulso            |
| Oleaje de sílabas húmedas.    | Ondada de sílabas úmidas  |
| Sin decir palabra             | Sem dizer palavra         |
| El lenguaje                   | Linguagem                 |
| <b>Es una</b> expiación,      | <b>É</b> expiação         |
| Propiciación                  | Propiciação               |
| Al que no habla,              | A quem não fala           |
| Anegadas <b>en la</b> música  | Afogadas <b>em</b> música |
| Tu cuerpo                     | Teu corpo                 |
| Derramado en mi cuerpo        | Derramado no meu corpo    |
| Visto                         | Visto                     |
| <b>Desvanecido</b>            | <b>Esvaído</b>            |

Como consequência, Paz comentará: “Felicito-o de novo, a frase é muito melhor sem o artigo” (PAZ, 1986, p. 120). Quanto a isso, Costa (1990) acredita que

a supressão de artigos é generalizada, o que empresta um caráter mais compacto e conciso ao *Blanco* brasileiro, que também apresenta jogos verbais mais ousados que o original. O resultado é um Octavio Paz menos discursivo, menos cartesiano. Podemos tranquilamente afirmar que se trata de uma verdadeira coautoria e que o Octavio Paz brasileiro é mais compacto e poeticamente mais atrevido que o mexicano (COSTA, 1990, p. 137-138).

Antes da análise propriamente dita, acreditamos que seja interessante firmar um dos postulados sobre a tradução e que tanto Campos como Paz seguem: o do tradutor como criador, cujo trabalho de *transladar* de um idioma a outro pode ser caracterizado como ativo e inventivo. Isso se confirma através da edição da transcrição que não apresenta indícios de

que Haroldo seja o tradutor; ambos os autores são colocados no mesmo nível – poeta e tradutor.

Nesse sentido, Costa (1990, p. 133) assinala que “a coautoria se mostra imediatamente na capa, onde junto com o título *Transblanco* temos o nome de Octavio Paz e Haroldo de Campos, o segundo em letras apenas um pouco menores”. Se prestarmos atenção no livro, não encontramos, em nenhum lugar, a informação de que se trata da tradução de Haroldo de Campos do original de Octavio Paz, nem sequer na ficha catalográfica. Esta operação de colocar *autor* e *tradutor* no mesmo nível relaciona-se com o exposto sobre o diálogo entre autores pertencentes à América Latina e, principalmente, ao caráter autoral da tradução.

Paralelamente, Rosario Lázaro Igoa (2011a, p. 21) adverte que “[...] es Haroldo de Campos quien hace la dedicatoria, [es] organizador y traductor de la obra, llevando a cabo una tarea que, en general, es realizada por el autor”.<sup>138</sup> Haroldo de Campos utilizará *Blanco* para inclui-lo nas suas traduções porque é um livro que está dentro de uma das etapas que mais lhe interessa, quando o surrealismo é mais evidente e se aproxima à poesia concreta brasileira.

Dice De Campos que para él, *Blanco* es la culminación de la poesía de Octavio Paz. Por una parte, el poema representa la asimilación de la tradición mallarmeana en la poesía hispanoamericana; por otra, la superación de la retórica tardía de Neruda; es decir, de la poesía en cuanto inspiración espontánea, a favor de una poesía crítica, que rescata la metáfora de su “fácil carnadura discursiva” (185) replanteándola en términos de una combinatoria lúdica y un dinamismo estructural (MINNERMANN, 1998, p. 106).<sup>139</sup>

A poesia crítica paziana aproxima-se do procedimento dos poetas concretos, etapa que Haroldo de Campos manteria latente ao longo da sua vida como escritor. No decorrer das cartas que trocam, o tom de ambos é cordial, e não parece haver uma relação de desigualdade entre autor e tradutor; existe uma abertura e uma humildade por parte de Paz e um cuidado e um respeito de parte do escritor paulista:

Tudo isto é somente o testemunho do carinho micrológico que empenhei na transcrição de seu grande e resplandecente poema em minha brasileira e camoniana língua portuguesa, e da alegria que me dá vê-lo cantar em meu

<sup>138</sup> Tradução livre: “[...] é Haroldo de Campos quem faz a dedicatória, é organizador e tradutor da obra, levando a cabo uma tarefa que, no geral, é realizada pelo autor” (LÁZARO IGOA, 2011a, p. 21).

<sup>139</sup> Tradução livre: “Diz De Campos que, para ele, *Blanco* é a culminação da poesia de Octavio Paz. Por uma parte, o poema representa a assimilação da tradição mallarmaica na poesia hispano-americana; por outra, a superação da retórica tardia de Neruda; quer dizer, da poesia como inspiração espontânea, a favor de uma poesia crítica, que resgata a metáfora de seu “fácil carnadura discursiva” (185) replantando-a em termos de uma combinatoria lúdica e um dinamismo estrutural” (MINNERMANN, 1998, p. 106).

idioma com suas lúcidas e amorosas sílabas de beleza. *Som* e *são*, p. ex., desdobrados em minha língua, respondem aos dois matizes de *Son* do seu texto, e recordam, para um leitor brasileiro, a mais pura lírica nossa: a do *Cante a paio seco*, de João Cabral de Melo Neto (o *cante* sem mais nada) e a do samba de uma nota só, na voz do mestre-cantor da bossa-nova em nossa música popular, o *cool* e virtuosístico João Gilberto (CAMPOS, 1986 [1981], p. 127).

Em resposta a essa missiva, Octavio Paz retribui o afeto com o agradecimento e o reconhecimento de seu excelente trabalho como tradutor:

Pouquíssimas vezes vi unidas, como no seu caso, a sensibilidade auditiva e a semântica. Ao lê-lo, voltei a comprovar que a poesia é palavra dita e ouvida: uma atividade espiritual profundamente física na qual intervêm os lábios e a sonoridade. Atividade sensual, muscular, e espiritual. Por tudo isso, estou duplamente agradecido a você: por sua tradução esplêndida e por suas luminosas explicações (PAZ, 1986 [1981], p. 128).

A correspondência entre ambos os autores é um método de intercâmbio que, segundo Lázaro Igoa (2011a, p. 15), dista de ser espontâneo, pois num ensaio que acompanha a tradução de *Blanco*, Haroldo discorre o seguinte:

Como ato crítico a tradução poética não é uma atividade indiferente, neutra, mas [...] supõe uma escolha, orientada por um projeto de leitura, a partir do presente de criação, do “passado de cultura”. É um dispositivo de atuação e de atualização da “poética sincrônica”. Assim é que só me proponho traduzir aquilo que para mim releva em termos de um projeto (que não é apenas meu) de militância cultural (PAZ; CAMPOS, 1994, p. 184).

A transcrição haroldiana é um texto que surge a partir do original; é um outro poema, porém, análogo à versão original: “[...] outro poema, de outra textura e outra radicalização fônica, embora incrivelmente paralelo ao texto inicial” (RODRÍGUEZ MONEGAL in CAMPOS, 1986, p. 12). Existe, através do intercâmbio entre ambos os poetas, uma afinidade que já existia antes de se conhecerem, seja pelas suas influências – Mallarmé, Ezra Pound, Huidobro –, seja pelas suas coincidências na teoria da tradução e pelo conhecimento de um ao outro: Paz conhecia os poetas concretos e Haroldo já havia lido *Signos em rotação*. Nas cartas trocadas entre ambos, desenvolveu-se uma aprendizagem e uma troca de conhecimentos. Para Campos (1986, p. 16), o resultado final desse diálogo frutífero acabou (ou começou?) num outro poema: “nova metamorfose de “Blanco”. O poema é outro, e é o mesmo”.



#### 4.5 Blanco/Transblanco

*El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos. La crítica del paraíso se llama lenguaje: abolición de los nombres propios; la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación. En el primer caso, el mundo se vuelve lenguaje; en el segundo el lenguaje se convierte en mundo. Gracias al poeta el mundo se queda sin nombres. Entonces, por un instante, podemos verlo tal cual es – en azul adorable. Y esa visión nos abate, nos enloquece; si las cosas son pero no tienen nombre: sobre la tierra no hay medida alguna (OCTAVIO PAZ, 1981, p. 560).*

A presença de Octavio Paz no Brasil é mais nítida a partir da década de 1970, por meio da tradução de alguns ensaios de *Signos em rotação* e através da organização de vários de seus ensaios pelas mãos dos escritores Haroldo de Campos, Celso Lafer e Sebastião Uchoa Leite. A partir disso foram publicadas outras traduções, como *O labirinto da solidão e Post-scriptum*, *O Arco e a Lira* e *Os filhos do barro*. Finalmente, com a publicação de *Transblanco* em 1986 – que seria o zênite do escritor no país –, essa tradução permitiu que o escritor mexicano pudesse ser conhecido em outro idioma, abrindo portas para mostrar o seu trabalho por meio de mesas-redondas em São Paulo, como comentamos nas seções anteriores.

Neste poema, Paz se focará na palavra, no aspecto material da linguagem, alvo para o qual já havia mirado um pouco antes da década de 1960 por meio de outras publicações, como *Piedra de Sol* (1957). Paz nomeia a sua poesia como “em movimento” ou “aberta”; em *Libertad bajo palabra* (1960, p. 293) ele assinala que a forma de *Blanco* é a espiral – trata-se de uma composição circular.<sup>140</sup>

Haroldo de Campos, por sua vez, se interessa por criar uma poesia metalinguística desde o início da sua carreira, especificamente em *O auto do possesso* (1950) e nos poemas visuais da poesia concreta. Sobre isso, Grecco (2010) assevera que

<sup>140</sup> Segundo afirma Paz (1966, p. 11) na obra *Poesía en movimiento*: “La noción de obra abierta es plural y abarca muchas experiencias y procedimientos. Expuesta a la intervención del lector y a la acción calculada o involuntaria de otros elementos externos, también saca partido del azar y de sus leyes, provoca el accidente creador o destructor, convierte el acto poético en un juego o en una ceremonia y, en fin, pretende restablecer la comunicación entre la vida y la poesía. En sus formas más extremas, se inspira en una filosofía del movimiento del *Y King* a las matemáticas modernas; en las más simples y directas, consiste en abrir las puertas del poema para que entren muchas palabras, formas, energías e ideas que la poética tradicional rechazaba. Abrir las puertas condenadas”. | Tradução nossa: “A noção de obra aberta é plural e abrange muitas experiências e procedimentos. Exposta à intervenção do leitor e à ação calculada ou involuntária de outros elementos externos, também tira partido do acaso e das suas leis, provoca o acidente criador ou destrutor, transforma o ato poético numa brincadeira ou numa cerimônia e, enfim, pretende restabelecer a comunicação entre a vida e a poesia. Nas suas formas mais extremas, se inspira numa filosofia do movimento do *Y King* às matemáticas modernas; nas mais simples e diretas, consiste em abrir as portas do poema para que ingressem muitas palavras, formas, energias e ideias que a poética tradicional rejeitava. Abrir as portas condenadas” (PAZ, 1966, p. 11).

foi seu interesse na materialidade dos signos que o fez estudar tão fundo línguas como o chinês, japonês, hebraico e grego antigo. De posses desses conhecimentos, Campos joga, em sua poesia, com sistemas de outras línguas, que aportuguesa, traduz, explica ou introduz de forma a favorecer uma conexão direta com as palavras (GRECCO, 2010, s/p).

Estas experiências já foram demonstradas nas análises de alguns dos poemas criados a partir de outras línguas em *A educação dos cinco sentidos*, conforme apresentamos no capítulo terceiro da presente tese. No mais, em uma resenha da obra de Octavio Paz, Monique Lemaître (1968) apresenta *Blanco* como o

tercer poema extenso de Octavio Paz (los dos anteriores fueron “Piedra de Sol” y “Viento Entero”), constituye una suerte de centro de gravedad de la obra poética de Paz. Centro de gravedad, ya que en el confluyen las muchas tendencias e influencias de su obra (LEMAÎTRE, 1968, p. 380).<sup>141</sup>

Como mencionamos há pouco, Julio Ortega foi uma das testemunhas do processo de tradução de *Blanco*, e seu ensaio “Uma hipótese de leitura” forma parte da primeira edição de *Transblanco*. A respeito da linguagem, o crítico afirma o seguinte:

Como se o todo da língua espanhola se atualizasse na sua parte que era o poema. As funções associativa (paradigmática) e combinatória (sintagmática) faziam com que, por um momento especular, o poema e a linguagem coincidissem.

De fato, o poema de Octavio Paz se ia abrindo não só a suas equivalências, mas ainda a suas virtualidades. [...] A uma certa altura, pareceu-me que o poema se multiplicava. Não eram dois textos, em espanhol e português, mas antes o texto das permutações da linguagem: isto é, um objeto linguístico refazendo-se em contato com essa leitura tradutora. Um objeto, ademais, que se traduzia a si mesmo na virtualidade aberta por seu código combinatório. Evidentemente, este aparato verbal é posto em função pela leitura múltipla que o texto postula (seis, segundo nota introdutória do próprio Paz); mas, ao mesmo tempo, uma leitura outra se deixa estruturar: uma leitura da linguagem no mundo, ou, talvez, de como o mundo é uma propriedade da linguagem (ORTEGA, 1986, p. 146-147).

O fragmento mencionado corrobora com o que foi dito no capítulo anterior sobre a *transcrição*: existe uma independência da obra traduzida com respeito à original. Além disso, Julio Ortega consegue enxergar um terceiro texto além do original e o traduzido, que seria o das “permutações da linguagem”, a ação tradutora, a nosso ver, provavelmente através

---

<sup>141</sup> Tradução livre: “terceiro poema extenso de Octavio Paz (os dois anteriores foram “*Piedra de Sol*” e “*Viento Entero*”), constitui uma sorte de centro de gravidade da obra poética de Paz. Centro de gravidade, pois nele confluem as muitas tendências e influências de sua obra” (LEMAÎTRE, 1968, p. 380).

da leitura das cartas. O poema de Paz se inicia com duas citações operando como epígrafes: a primeira, “*By passion the world is bound, by passion too it is released*”, pertencente ao Tantra de Hevajra; e a segunda, em menção à palavra do reconhecido poeta francês Stéphane Mallarmé, “*Avec ce seul objet dont le Néant s'honore*”, catalisadora ou ponto de união constelar dos dois poetas.

Depois de ler a composição fica evidente que ambos conformam os pilares desse poema: o erótico-passional e a linha ideográfica, respectivamente. O primeiro, “Pela paixão o mundo está ligado/unido, pela paixão também é liberado”, corresponde aos tantras da doutrina filosófica e espiritual do budismo. Numa carta a Emir Rodríguez Monegal, Paz confirmará: “toda a poesia é erótica, já que é *conjugação verbal*, corpo a corpo com a palavra nua” (PAZ, 1986 [1967], p. 19, grifo nosso). Por sua parte, o segundo pilar é um verso do poema “Soneto em YX”, de Mallarmé.<sup>142</sup> Este segundo pilar tenta captar, por meio do som, das palavras ou dos elementos plásticos, “[...] la presencia misma de una ausencia, la realidad del vacío, de la nada, autores y compositores<sup>143</sup> como Boulez, Cage, Stockhausen y Mallarmé,<sup>144</sup> o Calder con sus mobiles” (LEMAÎTRE, 1968, p. 380).<sup>145</sup> *Blanco* representa a criação, mas, ao mesmo tempo, também representa o vazio, o *yin* e o *yang*: os contrários são harmonizados por meio da figura da mandala, símbolo hindu/budista conformado por um círculo em que se representa a relação dinâmica entre o homem e o cosmos. Segundo o dicionário da *Real Academia Española* (RAE), a mandala representa as forças que regulam o universo, servindo de para a meditação. Analogamente, o Dicionário Caldas Aulete (2011, p. 885) define a mandala como um “1. Fil. Rel. Símbolo místico do universo, em forma de círculos e quadrados concêntricos, us. no hinduísmo, no budismo no tantrismo e na ioga como instrumento para meditação. [F.: Do sânsc.]”. Talvez o formato de *mandala* utilizado para a construção do poema se deva, no nosso ponto de vista, à reflexão do poema em si mesma – nos últimos versos da composição,

<sup>142</sup> Eis o poema: “De unhas puras ao ar dedicando os seus ônix,/ A Angústia, à meia-noite, alteia, lampadófara,/ Vesperais sonhos requeimados pela Fênix,/ Que ânfora cinerária alguma há de apanhar.// Sobre a credência, a sala nua: nenhum ptyx,/ Extinto bibelô de inanição sonora/ (Porquanto o Mestre foi colher prantos no Styx/ *Com esse único objeto onde o Nada se honora*).// Mas, junto à cruz-moldura aberta ao norte, um ouro/ Agoniza talvez segundo esse ornamento/ De unicórnios a atear fogo contra uma ninfa,// Ela, defunta nua em pleno espelho, ainda/ Que, no enquadramento esquecimento da moldura,/ Se fixa de cintilações tão logo o séptuor”. Poema traduzido por Renato Suttana (o grifo é nosso) e disponível no seguinte endereço: <http://www.arquivors.com/mallarme1.html#2>.

<sup>143</sup> Salvamos, aqui, links do YouTube para apreciar: “Dream”, de John Cage (1948), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4>; “Le Marteau Sans Maître”, de Boulez (1954), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4uxwxOdb8P0>; e “Telemusik”, de Stockhausen (1966), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vdIe2CrorMM>.

<sup>144</sup> Especialmente na distribuição dos versos “constelares” na “partitura” da página.

<sup>145</sup> Tradução livre: “[...] a presença mesma de uma ausência, a realidade do vazio, do nada, de autores e compositores como Boulez, Cage, Stockhausen e Mallarmé, ou Calder com seus mobiles” (LEMAÎTRE, 1968, p. 380).

tal como veremos na análise, o poema se volta a si mesmo, no mundo paralelo criado através da linguagem; além disso, o conteúdo do poema começa do mesmo modo que termina, *silêncio-palavras-silêncio*.

*Blanco* forma parte de uma segunda etapa criativa de Octavio Paz, com intuito mais renovador, segundo assinala Manuel Durán (1982):

La poesía de Paz tiende [...] en esta segunda época a lo universal, no como abstracción, sino como síntesis creadora [...] encontramos en *Blanco* el ejemplo más avanzado, más ambicioso – no sé si el más logrado – de esta poesía de comunión y síntesis (DURAN, 1982, p. 426).<sup>146</sup>

Estão presentes, nesta obra, os ecos de Mallarmé, Georges Bataille<sup>147</sup> e José Juan Tablada;<sup>148</sup> é um poema da palavra, e o assunto central é a palavra em si, a linguagem, o sexto sentido haroldiano. Estes autores reverberam no poema de Paz, pois formam parte das suas leituras – influências que são rememoradas na construção do poema, tanto na forma como no conteúdo. Como indica Paz no texto de *Advertencia*, o poema pode ser lido de diferentes formas:

“Blanco” é uma composição que oferece a possibilidade de várias leituras, a saber:

- a) em sua totalidade, como um só texto;
- b) a coluna do centro, com exclusão das colunas da esquerda e da direita, constitui um poema CUJO tema é o trânsito da palavra, do silêncio ao silêncio (do que está “em branco” ao branco – ao alvo), passando por quatro estados: amarelo, vermelho, verde e azul;
- c) a coluna da esquerda é um poema dividido em quatro momentos que correspondem aos quatro elementos tradicionais;
- d) a coluna da direita é outro poema, em contraponto ao anterior e composto de quatro variações sobre a sensação, a percepção, a imaginação e o entendimento;

<sup>146</sup> Tradução livre: “A poesia de Paz tende [...] nesta segunda época ao universal, não como abstração, senão como síntese criadora [...] encontramos em *Blanco* o exemplo mais avançado, mais ambicioso – não sei se o mais logrado – desta poesia de comunhão e síntese” (DURAN, 1982, p. 426).

<sup>147</sup> Georges Bataille e Octavio Paz coincidem na ideia de que a sexualidade, o amor e o erotismo são experiências diferentes. O erotismo, para ambos os autores, não é simplesmente sexualidade, mas *onde se dá*; o erotismo depende da sexualidade. O erotismo como poética é criação e também continuidade, é uma atividade humana e vai além do fim da atividade sexual, que é a reprodução. Há um artigo sobre as coincidências entre ambos os autores a partir do erotismo, escrito por Andrés Felipe López e disponível no seguinte endereço: <http://repository.lasallista.edu.co:8080/ojs/index.php/EN-Clave/article/view/489>.

<sup>148</sup> Isso se percebe por meio da orientalidade que caracterizou uma boa parte da trajetória do escritor José Juan Tablada. Após a sua viagem pelo Japão ele incursionou na criação de poesia em *haikus*. Paz, por sua vez, escreve *Blanco* na Índia, e é evidente a influência da cultura desse país na presente composição, como vimos anotando. Por outro lado, uma das temáticas poéticas de Tablada está centrada na natureza; Octavio Paz, do mesmo modo, retrata a natureza em relação à mulher, como vimos no decorrer da análise do poema.

- e) cada uma das quatro partes formadas por duas colunas pode ler-se, sem que se tenha em conta esta divisão, como um só texto: quatro poemas independentes;
- f) a coluna do centro pode ler-se como seis poemas soltos, e as da esquerda e da direita, como oito (PAZ, 1986 [1967], p. 27-28).

As diferentes leituras que Paz estabelece simulam um labirinto repleto de significados – o labirinto é uma figura emblemática que se repete no projeto poético do escritor mexicano. A tipografia: letras versaletes, redondas, em negrito e itálicas; somadas aos espaços em branco, conferem importância aos elementos gráficos/visuais e à estética do poema:

No caso do meu poema, solicito-lhe que a primeira parte seja colocada *precisamente no centro* e que os caracteres sejam grandes e o espaço entre linha e linha ligeiramente *maior, proporcionalmente*, ao que normalmente corresponde ao tamanho dos caracteres. O tipo: *versalete*. A segunda parte, composta de duas colunas, deverá ir num tipo *menor* do que o usado na primeira parte, devendo a composição ser mais cerrada – como um bloco de escritura. A coluna da esquerda (tinta preta no original) deve ir em caracteres *redondos*; a da direita (tinta vermelha no original) deve ir em *negritos*. A linha final, de novo no centro, deve ir em *itálicos* (PAZ, 1986 [1967], p. 20, grifos do original).

Precisamente, este fragmento em que Octavio Paz assinala como plasmar o texto na folha trata-se, em realidade, de três poemas: a primeira parte, a coluna da esquerda e a da direita. A composição, segundo ele, deverá ser lida como uma “sucessão de signos sobre uma única página” (PAZ, 1986 [1967], p. 27). As palavras vão uma atrás da outra; portanto, a arte é temporal, e o poeta moderno sente “a tentação de espacializar o tempo” (*op. cit.*, p. 27).

No entanto, em gravação efetuada pela *Rádio USP*, Paz adiciona, ainda, que a leitura do poema, ao invés de ser feita como uma sucessão de signos, deveria obedecer a lógica circular/cíclica (*Los hijos del limo*) de uma mandala:

[...] como uma imagem na qual estão representados os quatro pontos cardeais, estão também os quatro elementos da natureza tradicionais [...] e ainda as quatro faculdades tradicionais da filosofia, tanto do Ocidente como do Oriente, a sensação, a percepção, a imaginação e o entendimento. E tudo isto está ligado com o tema da linguagem. O poema começa com um branco antes da linguagem, o silêncio antes do poema, e termina com o silêncio depois do poema (PAZ, 1986 [1984], p. 85).

Assim, os espaços em branco também cobrarão um significado. Ademais, segundo Durán (1982, p. 432), o poema, quase que em sua totalidade, é uma análise exaustiva sobre a palavra e o silêncio. No texto de “Aviso al lector”, Octavio Paz escreve, a respeito disso, que

la composición tipográfica es un aspecto de la composición verbal. Por una parte, es una suerte de puntuación, no ortográfica sino rítmica; por la otra, es el espacio en donde se despliega el signo escrito, análogo al tiempo de la elocución. La página tiende a evocar con relación a la continuidad abstracta con que nosotros vemos al tiempo y al espacio y la discontinuidad real del lenguaje y del pensamiento: lagunas, silencios, rupturas. La escritura no es sino un punto de partida, un texto inicial, sobre el cual se escriben la lectura o lecturas, nunca las mismas, que según su humor puede hacer el lector (PAZ, 1967, s/p).<sup>149</sup>

Xosé Manuel Dasilva, no ensaio intitulado “Octavio Paz transcrito por Haroldo de Campos: de *Blanco* a *Transblanco*”, comenta o formato pouco convencional (e original) de *Blanco*:

La publicación original, que sale a la luz en 1967 (México, Joaquín Mortiz), es un estuche que contiene una sola página-acordeón desplegable, a dos colores y con tres tipos de letra. Octavio Paz consideraba esta obra una tentativa para convertir el tiempo en espacio, superando así la sucesión verbal en favor del poema como espacio apto para la simultaneidad de las palabras. En este sentido, no debe causar sorpresa que Haroldo de Campos hubiese decidido traducir tal volumen, ya que su propuesta contraria a la discursividad tradicional constituía un atractivo en sí, potenciado además por ciertos vínculos con la estética de Mallarmé (DASILVA, 2006, p. 29).<sup>150</sup>

Essa primeira edição teve uma tiragem limitada, com menos de seiscentos exemplares. *Blanco* seria a única oportunidade em que Campos, em todo o seu trabalho como poeta, faria tradução ao espanhol. Pelo formato diferenciado, Haroldo teve um desafio:

<sup>149</sup> Tradução livre: “A composição tipográfica é um aspeto da composição verbal. Por uma parte, é uma sorte de pontuação, não ortográfica senão rítmica; por outra, é o espaço no qual se desdobra o signo escrito, análogo ao tempo da elocução. A página tende a evocar com relação à continuidade abstrata com que nós vemos ao tempo e ao espaço e a descontinuidade real da linguagem e do pensamento: lagunas, silêncio, rupturas. A escrita não é senão um ponto de partida, um texto inicial, sobre o qual se escrevem a leitura ou leituras, nunca as mesmas, que segundo seu humor podem fazer o leitor” (PAZ, 1967, s/p).

<sup>150</sup> Tradução livre: “A publicação original, que sai à luz em 1967 (México, Joaquín Mortiz), é um estojo que contém uma só página-acordeão desdobrável, a duas cores e com três tipos de letra. Octavio Paz considerava esta obra uma tentativa para converter o tempo em espaço, superando assim a sucessão verbal em favor do poema como espaço apto para a simultaneidade das palavras. Neste sentido, não deve causar surpresa que Haroldo de Campos tivesse decidido traduzir tal volume, dado que sua proposta contrária à discursividade tradicional constituía um atrativo em si, potenciado, ademais, por certos vínculos com a estética de Mallarmé” (DASILVA, 2006, p. 29).

[...] apesar de parecer fora do escopo do seu trabalho, o cuidado em respeitar a estruturação do livro-objeto em sua originalidade é fator que deve ser levado em conta, pois um livro que rompe com os padrões tradicionais de apresentação pode gerar efeitos de sentido específicos, e, portanto, influencia em sua leitura. Para resolver esse aspecto, o poema traduzido foi transposto horizontalmente ao longo das páginas, e deve ser lido como se estivesse segurando um pequeno álbum de fotos; dessa maneira, constitui-se aproximativamente o efeito sanfonado que a leitura original propunha (GESSNER, 2016, s/p).

*Transblanco*, por sua parte, é um poema-homenagem: “em jogo intertextual que estabelece [...] mediante este fio do atravessar “transluminação”, denomina Haroldo a esta operação que prolonga e difrata o poema *Blanco*” (DA SILVA, 2006, p. 271). Pensamos num poema-homenagem pois Haroldo considera necessário traduzir esta composição – para ele, é o momento-ápice na carreira do escritor mexicano e, como citamos anteriormente, se Mallarmé provoca uma revolução na poesia depois de *Un coup de dés*, Paz executa a mesma operação na América Latina através de *Blanco*.

A composição original percorre as diferentes etapas da história do México. Segundo Agustín Letelier (2016, p. 576), “[...] cada época está marcada com cores sugeridos por las palabras. El conjunto, colocado en forma vertical, nos sugiere la figura de un tótem, objeto sagrado de las culturas aborígenes latinoamericanas”.<sup>151, 152</sup> O dado latino-americano tem origem indígena, e o europeu é apenas uma das partes da identidade; essa posição é compartilhada entre Octavio Paz e Pablo Neruda em “*Alturas de Macchu Picchu*”, poema utilizado no desenvolvimento do capítulo primeiro da presente tese.

O começo de *Blanco* remete, justamente, à origem, e relacionada a ela encontram-se os vocábulos “cimento”, “semente” e a “palavra na ponta da língua”, ainda não dita/não pronunciada, sem materializar. Ortega (1986) acredita que o começo de *Blanco* parte de uma fundação tripolar: duração, espacialidade e germinação, elementos que obedecem, como eixos do modelo, a identidade, a antítese e a analogia:

*Identidade*: ou seja, combinar o que aparenta ser diferente, uma vez que na duração o poema constrói o diálogo do par amoroso, e o erotismo é uma de suas expansões. *Antítese*: ou seja, a oposição do que aparenta ser similar, uma vez que, no espaço, o poema confronta os nomes do mundo, para, finalmente, restabelecer – por meio da *analogia* – a reintegração germinativa do mundo nas palavras (ORTEGA, 1986, p. 147, grifos do original).

<sup>151</sup> Tradução livre: “[...] cada época está marcada com cores sugeridas pelas palavras. O conjunto, colocado em forma vertical, nos sugere a figura de um totem, objeto sagrado das culturas aborígenes latino-americanas” (LETELIER, 2016, p. 576).

<sup>152</sup> Paz também homenageia, no seu poema, os vencidos; assim, o seu poema permite uma abertura da história no sentido benjaminiano, para recuperar a visão dos injustiçados na história do México.

Octavio Paz considera que, a partir do primeiro verso, “*el comienzo*”, até “*sin habla*”, “[...] é o silêncio antes do poema, o branco antes de desembocar no branco (de atingir o alvo)” (PAZ, 1986 [1984], p. 86). Existe um diálogo com Haroldo de Campos se pensarmos nos poemas metalinguísticos de *A educação dos cinco sentidos* (1985) e *Galáxias* (1984). Aqui entraria em jogo o sexto sentido haroldiano, que seria a linguagem, presente no poema homônimo.

Conforme analisamos no capítulo segundo, há a criação de um sexto sentido, que seria a linguagem relacionada à poesia; este sentido se origina a partir dos outros cinco sentidos, é próprio do ser humano e exige inteligência e formação, como enunciaria Marx na epígrafe da obra: “é trabalho de toda a história universal até agora”.

Essa linguagem cria o mundo em *Blanco*, e encontramos uma relação com o poema de Campos através do assinala Hugo Verani (2014):

En *Blanco*, lo visible y lo audible se entrelazan con el sentido de las palabras; el aspecto visual, la sonoridad, el asintactismo y los blancos tipográficos encarnan la noción de un poema en gestación, de un espacio en movimiento (de “signos en rotación”) que va componiendo una música interna, semejante a una sinfonía contrapuntística, en la cual los sonidos tienen el mismo valor que las palabras. El empeño de revivir la palabra (“la enterrada con los ojos abiertos”), de devolverle al lenguaje su poder germinador (“el comienzo/ la simiente/ el cimiento”), ese “vaivén” de la palabra (a la vez “grávida” y “nula” e “inocente promiscua”), los juegos fonéticos, de vocablos que se acoplan y desacoplan (“inaudita inaudible”), semejan a un “ir” y “volver” de vertientes complementarias de la realidad. El poema acentúa, asimismo, la confluencia de las artes, rasgo distintivo de la poesía de nuestro tiempo (VERANI, 2014, p. 107-108).<sup>153</sup>

A diferença entre “Blanco” e “A Educação dos cinco sentidos” é que o homem já existia, e seus cinco sentidos já estavam formados. Na composição paziana, tudo se origina a partir da linguagem. A temática central do poema é a tautologia, e o centro do poema é ele mesmo. As palavras dão origem às outras por meio da paronomásia: “O sentido é, então uma propriedade do som” (ORTEGA, 1986, p. 147).

<sup>153</sup> Tradução livre: “Em *Blanco*, o visível e o audível se entrelaçam com o sentido das palavras; o aspecto visual, a sonoridade, o *asintactismo* e os brancos tipográficos encarnam a noção de um poema em gestação, de um espaço em movimento (de “signos em rotação”) que vai compondo uma música interna, semelhante a uma sinfonia contrapontística, na qual os sons têm o mesmo valor que as palavras. O empenho de reviver a palavra (“*la enterrada con los ojos abiertos*”), de devolver à linguagem seu poder germinador (“*el comienzo/ la simiente/ el cimiento*”), esse “vaivém” da palavra (ao mesmo tempo “grávida” e “nula” e “*inocente promiscua*”), os jogos fonéticos, de vocábulos que se acoplam e se desacoplam (“*inaudita inaudible*”), assemelham a um “ir” e “voltar” de vertentes complementárias da realidade. O poema acentua, também, a confluência das artes, traço distintivo da poesia de nosso tempo” (VERANI, 2014, p. 107-108).



|                                     |           |                              |
|-------------------------------------|-----------|------------------------------|
| el comienzo                         |           | o começo                     |
| el cimientto                        |           | o cimento                    |
| la simiente                         |           | a semente                    |
| latente                             |           | latente                      |
| la palabra en la punta de la lengua |           | a palavra na ponta da língua |
| inaudita                            | inaudible | inaudita inaudível           |
| impar                               |           | impar                        |
| grávida                             | nula      | grávida nula                 |
| sin edad                            |           | sem idade                    |
| la enterrada con los ojos abiertos  |           | a enterrada de olhos abertos |
| inocente                            | promiscua | inocente promiscua           |
| la palabra                          |           | a palavra                    |
| sin nombre                          | sin habla | sem nome sem fala            |

Fonte: Campos e Paz (1986)

A linguagem é descrita na sua forma mais rudimentar, pois ela está “*grávida*” e é “*nula*”, não possui idade, é feminina e é “*inocente*”. Ortega (1986, p. 147) afirma que “o poema e a linguagem são um só gesto”. Trata-se, segundo o poema, de uma “linguagem desabitada”, pois ainda não existem muitas palavras, nem sequer sons para vocalizar; as palavras são “inauditas”.

Na primeira lauda os caracteres aparecem espaçados, e há uma utilização dos espaços em branco no início, no meio e no final do verso. As palavras não estão delimitadas entre si, como se convivessem em harmonia genésica antes da sua separação, na aquisição de significados individuais, por exemplo:

*“la palabra en la punta de la lengua”*

Talvez essa forma remeta ao conteúdo proposto conformado pelas primeiras palavras da linguagem humana, composta, nos primeiros versos, de pronomes e nomes que geram ou dão lugar aos adjetivos junto com a utilização de preposições. Podemos pensar no “blanco-início” como um vazio ou silêncio:

El primer silencio es el espacio anterior a la creación del lenguaje, y el último silencio es el que nace después de la palabra; está hecho de palabras, pero postula una palabra que niega las palabras. “Es silencio (silencio cifrado) porque además de rechazar las palabras con las cuales se expresa, dice lo que le estaba vedado decir a las palabras”. Pero irónicamente este

silencio, como todos los silencios, depende de la palabra, porque: “El poema es algo que está más allá del lenguaje. Mas eso que está más allá del lenguaje sólo puede alcanzarse a través del lenguaje”. Podemos agregar entonces que el poema depende del silencio y de la palabra, y su creación es más que nada el constante intento de depender de ambos y al mismo tiempo lograr trascenderlos en el camino hacia la conquista de su propio significado. Al buscar su propio significado después de la palabra y el silencio, el poema trata de hacer del espacio su escritura (PULVIRENTI, 1992, p. 1314).<sup>154</sup>

Escrever poesia é, em síntese, uma conjunção entre a palavra e o silêncio – isso só é possível mediante a *linguagem*, o sexto sentido haroldiano, uma manifestação do intelecto humano. Poderíamos asseverar que o silêncio pode atuar como a abertura de todo poema e, além disso, pode se constituir como parte da linguagem, pois os espaços em branco na página do poema *comunicam* através da omissão, ou seja, *dizem* de uma forma diferente do signo gráfico e do dado sonoro. É interessante destacar, aqui, a presença dos contrários na composição, que constituem o labor poético: esterilidade/imaginação, vazio/plenitude, silêncio/palavra, dentre outros.

A respeito da espacialidade do poema, Jaume Pont (1991) adicionará que

aunque en *Blanco* se opte por la poesía discursiva, el signo espacialista de esta obra ya deja entrever con claridad, e incluso apunta, experiencias posteriores más cercanas a la poesía visiva. Lo esencial es el encuentro con un concepto de espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce. Se trata, pues, no de inscribir o de sellar el blanco de la página desde el exterior epidérmico de la escritura, sino de hacer que este espacio, ese mundo, genere su propio movimiento y hable con sus propios signos: “El espacio fluye” – nos recuerda Octavio Paz en *Blanco* –, “engendra un texto, lo disipa, transcurre como si fuese tiempo. A esta disposición de orden temporal y que es la forma que adopta el curso del poema: su discurso, corresponde otra, espacial: las distintas partes que lo componen están distribuidas como las religiones, los colores, los símbolos y las figuras de un mandala...” (PONT, 1991, p. 462).<sup>155</sup>

<sup>154</sup> Tradução livre: “O primeiro silêncio é o espaço anterior à criação da linguagem, e o último silêncio é o que nasce após da palavra; está feito de palavras, mas postula uma palavra que nega as palavras. “É silêncio (silêncio cifrado) porque além de rejeitar as palavras com as quais se expressa, diz o que estava vedado dizer às palavras”. Mas ironicamente este silêncio, como todos os silêncios, depende da palavra, porque: “O poema é algo que está além da linguagem. Porém, isso que está além da linguagem só pode ser alcançado através da linguagem”. Podemos adicionar, então, que o poema depende do silêncio e da palavra, e sua criação é nada mais que o constante intento de depender de ambos e ao mesmo tempo lograr transcendê-los no caminho até a conquista de seu próprio significado. Ao procurar seu próprio significado depois da palavra e o silêncio, o poema trata de fazer do espaço sua escrita (PULVIRENTI, 1992, p. 1314).

<sup>155</sup> Tradução livre: “Embora em *Blanco* se opte pela poesia discursiva, o signo espacial desta obra já deixa entrever com clareza e, inclusive, aponta experiências posteriores mais próximas à poesia visual. O essencial é o encontro com um conceito de espaço que em seu movimento deixa aparecer o texto e que, em certo modo, o produz. Se trata, pois, não de inscrever ou de selar o branco da página desde o exterior epidérmico da escrita, e sim de fazer que esse espaço, esse mundo, gere o seu próprio movimento e fale com seus próprios signos: “O espaço flui” – nos lembra Octavio Paz em *Blanco* –, “engendra um texto, o dissipa, transcorre como se fosse tempo. A essa disposição de ordem temporal e que é a forma que adota o curso do poema: o seu discurso, corresponde outra, espacial: as

A lógica circular obedece a uma forma que carrega os contrários em absoluta harmonia: o estável/o inestável, a palavra/o silêncio, o movimento de subida/o movimento de descida, o homem/a mulher, o começo/o fim etc. Ainda sobre o início do poema, Gessner (2016) aponta que

“el cimiento/ la simiente”, levando-se em conta o aspecto estritamente fônico, quase obtém-se a mesma palavra, a não ser pelas sutilizações paralelísticas entre os fonemas destacados em caixa-alta: “El cimentO” e “lA simientE”. Note que o eu-lírico opta pelo termo menos comum “simiente” em lugar de “semillas”, para consolidar o efeito paronomástico, e ainda por cima gerar uma sutileza semântica: “cimiento”, também denota “raiz” ou “princípio”, ou seja, abrange o campo semântico de “semillas”, corroborando a leitura de que as palavras originam-se das próprias palavras. Todos esses aspectos mantêm-se na tradução: “o cimento/ a semente”; tanto o paralelismo fônico quanto a sutileza semântica são mantidos, já que em português “cimento” também pode se referir a um elemento de “fundação”, ou seja, que ocupa um lugar originário (GESSNER, 2016, s/p).

E completa com a seguinte leitura formal:

Entre os versos seis e nove há um paralelismo fônico entre os fonemas /i/ e /a/, conforme destacado:

6. InAudItA InAudIble

7. ImpAr

8. grAvIdA nula

9. sIn edAd

Observe que o paralelismo se dá entre uma vogal aberta /a/ e uma fechada /i/, compondo um espectro de variação entre abertas e fechadas. Esse espectro, por sua vez, gera um efeito de sentido: é como se houvesse, no poema, um movimento de palpação; ou melhor: é como se o próprio poema palpasse. O momento é propício, pois trata-se da gênese do poema: seu nascimento coincide com suas primeiras “palpações” (GESSNER, 2016, s/p).<sup>156</sup>

---

diferentes partes que o compõem estão distribuídas como as religiões, as cores, os símbolos e as figuras de uma mandala...” (PONT, 1991, p. 462).

<sup>156</sup> A partir dessa colocação acreditamos que seja importante cruzá-la com as palavras de Haroldo de Campos na nota à tradução: “No interpontuar micrológico dessas divergências (sobre a pauta do convergente – jogo de palavras tão caro ao poeta de “Blanco”), é que pulsa, passional, para além da abulia resignada da tradução servil, pretendidamente “inócua”, monológico-literal, a vocação dialógico-transgressora de toda tradução que se proponha responder a um texto radical entrando no seu jogo também pela raiz: arraigando-se nele e desarraigando-o num mesmo movimento de amorosa duplicidade” (CAMPOS, 1986, p. 90).

A respeito desta colocação percebemos, ao longo do poema, que há uma correspondência entre significante e significado – Gessner (2016) aponta esse começo com o palpitir, o nascimento da linguagem; no decorrer da nossa análise também apontamos alguns exemplos, como o crepitar do fogo, o movimento orgânico deste elemento, conquistado através do som das palavras. Portanto, o mundo começa com a linguagem.

Haroldo de Campos, em “A educação dos cinco sentidos”, por seu lado cria, então, um sexto sentido, que seria a linguagem, responsável pela origem da poesia; alguns versos do poema assemelham-se à produção de paz: “visibilia/ invisibilia// o ouvível/ o inaudito” (CAMPOS, 2013 [1985], p. 23). Haroldo de Campos dirá que, no começo do poema de Paz,

a analogia se dá quase termo a termo, frase a frase, pois a tanto se presta a convergência das línguas nessa instância. Em outros momentos, opero metonimicamente, intervindo no texto original e “reencenando-o” alternativamente em português:

Un girasol/ Ya luz carbonizada  
Sobre un vaso/ De sombra

converte-se (por razões que explico no livro, e às quais remeto o leitor [...]) em:

Um girassol/ AGORA SOL carbonizado  
Sobre uma JARRA/ De sombra

(CAMPOS, 1994, p. 190).

Neste exemplo, o poeta paulista retoma os lexemas do verso anterior para efetuar um entrecruzamento mediante aliteraões. Assim: “**girassol**”, “**agora sol**” e “**Sobre uma**” “**sombra**”. Na sequência, na segunda lauda, os primeiros versos encontram-se acumulados no espaçamento padrão e, a partir do sexto verso há, novamente, uma utilização dos espaços em branco; a sequência é a seguinte: um verso composto de várias palavras intercalado com outro verso, consistente em uma palavra e espaço em branco.

|                                   |                 |                             |                |
|-----------------------------------|-----------------|-----------------------------|----------------|
| Sube y baja,                      |                 | Sobe e desce,               |                |
| Escalera de escapulario,          |                 | Escala de escapulário,      |                |
| El lenguaje deshabitado.          |                 | A linguagem desabitada.     |                |
| Bajo la piel de la penumbra       |                 | Sob a pele da penumbra      |                |
| Late una lámpara.                 |                 | Lateja uma lâmpada.         |                |
|                                   | Superviviente   |                             | Supervivente   |
| Entre las confusiones taciturnas, |                 | Entre confusões taciturnas, |                |
|                                   | Asciende        |                             | Ascende        |
| En un tallo de cobre              |                 | Num caule de cobre          |                |
|                                   | Resuelto        |                             | Resolvida      |
| En un follaje de claridad:        |                 | Em folhagem de lucidez:     |                |
|                                   | Amparo          |                             | Sustento       |
| De caídas realidades.             |                 | De realidades derruídas,    |                |
|                                   | O dormido       |                             | Ou adormecido, |
| O extinto,                        |                 | Ou extinto,                 |                |
|                                   | Alto en su vara |                             | Alto a pino    |

Fonte: Campos e Paz (1986)

Na primeira estrofe, a linguagem apresenta-se como um trabalho: é uma “*Escalera de escapulario*”. Segundo o dicionário da RAE, a expressão significa: “f. Ingen. En minería, escalera de mano que se cuelga pegada a la pared de los pozos”.<sup>157</sup>

Assim, a linguagem é associada a um instrumento utilizado pelos mineiros mexicanos para a mineração a céu aberto, servindo para descer aos poços verticais. Isso nos permite lembrar (ou rememorar, segundo Benjamin) o poema de Neruda, “*Alturas de Macchu Picchu*”, e a condição de isolamento do latino-americano. A mineração trata-se de um trabalho impiedoso e árduo, em que os trabalhadores são mal pagos. A linguagem, portanto, é associada, no poema, a uma tarefa perigosa, precária, instável e incerta.

A ideia prossegue nos seguintes versos: “*Lateja uma lâmpada/ Supervivente/ Entre confusões taciturnas/ Ascende/ Num caule de cobre*”. Interessante adicionar aqui um outro possível paralelismo com “A educação dos cinco sentidos”: a linguagem “[...] é o ar/ lapidado: veja/ como se junta esta palavra/ a esta outra” (CAMPOS, 2013 [1985], p. 24). É um trabalho que exige precisão, é um processo criativo. A linguagem, a nosso ver, é a manifestação do intelecto humano.<sup>158</sup>

Voltando à análise comparativa com *Blanco*, na coluna em português perde-se, no entanto, parte do significado cultural que Paz implica nesses versos, pois “Escala de

<sup>157</sup> Tradução livre: [“*Escalera de escapulario*” significa] “f. Engenharia. Em mineração, escada de mão que se pendura colada à parede dos poços”.

<sup>158</sup> No capítulo primeiro já especificamos que ela configura uma tarefa que exige da força, do conhecimento do homem e da educação dos cinco sentidos para poder ser desenvolvida.

escapulário” faz referência a um objeto católico.<sup>159</sup> Reafirmamos, então, que no processo de transcrição a tradução não é literal, pois a língua está relacionada a uma cultura e nem sempre há um equivalente de palavra de um idioma para o outro.

Existe, aqui, uma rememoração do poeta homenageado, mas nem sempre é possível reproduzir o original da mesma forma na língua traduzida, da mesma forma que não é possível reproduzir o vivido tal qual aconteceu, pois a memória, como afirmamos, está conformada de lembranças e de esquecimentos.

Alguns versos depois há uma diferença na transcrição de “*En un follaje de claridad:/ Amparo*”, que é traduzido como “Em folhagem de lucidez/ Sustento”. A utilização, no original, do vocábulo “*amparo*” parece dialogar e estabelecer uma ponte de rememoração com a poesia de César Vallejo, um espaço em que o poeta peruano expressa o seu desamparo na procura de um “outro lugar”. Em português, poderia ter sido utilizada a palavra “*amparo*”, mas “*sustento*” recupera “*lucidez*” e “*folhagem*” mediante a eufonia: a assonância em /u/ e também em /e/ e /o/, e a aliteração com o /s/. Logo, gradualmente, até a terceira lauda, os versos se equiparam, pois estão conformados por uma quantidade similar de lexemas.

|                                |  |                              |
|--------------------------------|--|------------------------------|
| (Cabeza en una pica),          |  | (Cabeça em lança),           |
| Un girasol                     |  | Um girassol                  |
| Ya luz carbonizada             |  | Agora sol carbonizado        |
| Sobre un vaso                  |  | Sobre uma jarra              |
| De sombra.                     |  | De sombra.                   |
| En la palma de una mano        |  | Em palma de mão              |
| Ficticia,                      |  | Fictícia,                    |
| Flor                           |  | Flor                         |
| Ni vista ni pensada:           |  | Nem vista nem pensada:       |
| Oída,                          |  | Ouvida                       |
| Aparece                        |  | Aparece                      |
| Amarillo                       |  | Amarelo                      |
| Cáliz de consonantes y vocales |  | Cálce de consoantes e vogais |
| Incendiadas.                   |  | Incendiadas.                 |

Fonte: Campos e Paz (1986)

<sup>159</sup> Segundo informações do Portal Canção Nova, “o escapulário é feito de dois quadradinhos de tecido marrom unidos por cordões, tendo de um lado a imagem de Nossa Senhora do Carmo, e de outro o Coração de Jesus, ou o brasão da Ordem do Carmo. É uma miniatura do hábito carmelita, por isso é uma veste. Quem se reveste do escapulário passa a fazer parte da família carmelita e se consagra a Nossa Senhora. Assim, o escapulário é um sinal visível da nossa aliança com Maria” (disponível em: <https://formacao.cancaonova.com/nossa-senhora/devocao-nossa-senhora/qual-o-verdadeiro-significado-do-escapulario/>. Acesso em: 24 abr. 2021). Na transcrição, portanto, Haroldo faz uma adaptação à cultura brasileira. Neste caso, trata-se de uma procura que não exige um trabalho físico árduo como no original, mas espiritual, que é igualmente válido.

Outra característica a ser destacada é a utilização da tipografia em negrito. Nos versos finais desse fragmento encontramos duas modificações a mais na tradução: “*de caídas realidades*”<sup>160</sup> é “*de realidades derruídas*”, e “*Alto en su vara*” é “*Alto a pino*”. No primeiro caso, Campos mantém a sonoridade interna do original mediante as aliterações com as consoantes /d/ e /r/: “*realidades **derruídas***” e a assonância com as vogais /e/ e /a/; além disso, “*derruídas*” rima com a palavra empregada em dois versos anteriores, “*resolvida*”, além de recuperar o verso seguinte, “*adormecido*”. No outro verso, “*Alto a pino*”, Haroldo recria uma assonância mantendo a musicalidade do original “*Alto en su **vara***” e suprimindo os possessivos e artigos que são dispensáveis, fruto do seu trabalho como concretista.

Paz considerará a segunda e a terceira laudas como o segundo fragmento que conforma o poema: “Agora começa propriamente o poema com – diríamos – as aventuras ou peregrinações da palavra e da linguagem” (PAZ, 1986 [1984], p. 86). Neste sentido, novamente, o começo de *Blanco* remete a si mesmo:

[...] o poema assinala que nos levou até à saturação do objeto, até à sua negação e subtração do discurso. A densidade semântica se expulsa a si própria. As palavras da contradição desdizem esta densidade. Se não tem nome e se não fala, esta palavra é somente virtualidade: as palavras dizem em seu nome os nomes que as desdizem. Neste nível paradoxal, o poema abre-se às profundidades de si mesmo e recomeça a partir de sua vacância: do seu branco (do seu alvo) (ORTEGA, 1986, p. 150-151).

O começo também será expresso pela presença da luz; há uma fusão entre luminosidade/penumbra, representada pelo girassol que se torna “*sol carbonizado*”, e pelo verso “*vogais incendiadas*”.

O início da terceira lauda no original é “*Cabeza en una pica*”, e na tradução, “*Cabeça em lança*”, Campos optou por um vocábulo que criaria mais musicalidade que a tradução do original “pique”, adicionando mais uma aliteração. No verso “*En la palma de una mano*”, o transcriador prefere eliminar os artigos, seguindo os preceitos incorporados desde a poesia concreta: “*Em palma de mão*”. O restante dos versos se mantém literal porque há uma correspondência entre os dois idiomas naqueles vocábulos, tanto na forma como no esquema sonoro.

---

<sup>160</sup> Esse lexema, como veremos, será retomado na quinta lauda por meio de “*México caído*”.

|                                        |                                        |
|----------------------------------------|----------------------------------------|
| <i>en el muro la sombra del fuego</i>  | <i>llama rodeada de leones</i>         |
| <i>en el fuego tu sombra y la mía</i>  | <i>leona en el circo de las llamas</i> |
|                                        | <i>ánima entre las sensaciones</i>     |
| <i>el fuego te desata y te anuda</i>   |                                        |
| <i>Pan Grial Ascua</i>                 | <i>frutos de luces de bengala</i>      |
| <i>* Muchacha</i>                      | <i>los sentidos se abren</i>           |
| <i>tú ríes — desnuda</i>               | <i>en la noche magnética</i>           |
| <i>en los jardines de la llama</i>     |                                        |
| <i>La pasión de la brasa compasiva</i> |                                        |
| <i>no muro a sombra do fogo</i>        | <i>chama rodeada de leões</i>          |
| <i>no fogo tua e minha sombras</i>     | <i>leoa no círculo das chamas</i>      |
|                                        | <i>alma animando sensações</i>         |
| <i>o fogo te ata e desata</i>          |                                        |
| <i>Pão Graal Áscua</i>                 | <i>frutos de fogos-de-bengala</i>      |
| <i>* Mulher</i>                        | <i>os sentidos se exabrem</i>          |
| <i>teu riso — nua</i>                  | <i>na noite magnética</i>              |
| <i>entre os jardins da chama</i>       |                                        |
| <i>Paixão de brasa compassiva</i>      |                                        |

Fonte: Campos e Paz (1986)

Logo depois, na quarta lauda, há cinco estrofes escritas em itálico: três do lado esquerdo e duas do lado direito; as que se encontram neste último lado são de cor vermelha. Uma mudança na transcrição permite que exista uma convivência (ou fusão) entre os amantes: “no fogo tua e minha sombra” que não tem o mesmo efeito no original usando os possessivos: “no fuego tu sombra y la mía”. Também há uma inversão do original para a transcrição: “el fuego te desata y te anuda” e “o fogo te ata e desata” – o poeta brasileiro inverteu a ordem indicando que o elemento fogo primeiro somete e depois liberta, ao contrário do original. Esse fragmento nos transporta, através da mandala, ao início do poema, à epígrafe “Pela paixão o mundo está ligado/unido, pela paixão também é liberado”. Talvez seja por esse motivo que o poeta paulista inverte a ordem das palavras. Adicionalmente, consegue um efeito rítmico que não há no espanhol: há uma simetria visual e sonora: “desata” dialoga com “te ata” através da aliteração e assonância. Enquanto no espanhol há um efeito de ascendência e descida das vogais imitando o crepitar do fogo, em português o som mantém uma intensidade rítmica constante. A continuação, na estrofe da direita, Haroldo muda sua transcrição: “círculo das chamas” ao invés de “circo de las llamas”, como no original:



Paz elige la expresión “circo de llamas”; De Campos pone: “círculo de chamas”. Con ello mantiene el número de sílabas del texto de partida; pero logra aún más. Mientras que en español “circo” el sema/circular/figura entre otros tantos semas, en portugués “círculo” es su denotado. La (circular) arena, que connota secuencia, o bien, lucha, se convierte en círculo, indiferente a toda progresión. En el sintagma “circo de las llamas” el dinamismo de “circo” corresponde al connotado relampaguear de las llamas; en el sintagma “círculo de chamas” el relampaguear no se neutraliza, por cierto – todo lo contrario – pero sí llega a “cercarse” [...] (MINNERMANN, 1998, p. 108).<sup>161</sup>

Há uma escolha de Haroldo pela palavra “círculo”, para manter a sonoridade que Paz coloca neste verso e também pela sinédoque que existe entre circo/círculo no contexto. Ademais, a forma circular, no nosso ponto de vista, faz alusão ao formato do poema: a mandala, lógica circular que obedece ao desenvolvimento da composição. Haroldo explica, em sua nota à tradução, que

em lugar de “leona en el circo de las llamas”, escrevo “leoa no círculo das chamas”, não se imagine que, desatento, “tresli”, dando “círculo” por “circo”; subentenda-se, antes, que me deixei guiar deliberadamente por uma sugestão prosódica (um verso de nove sílabas, com a tônica na quinta, mimando a música do original), reforçada pela vinculação etimológica entre ambas as palavras e, ainda, pela relação sinédóquica que se estabelece (e que a imagem de O. Paz insinua) entre o “círculo em chamas” usado pelos domadores em espetáculos de feras e o próprio recinto circular da arena (CAMPOS, 1986, p. 90).

Além disso, os “*fogos de bengala*” são, no original, “*luces de bengala*”, e os sentidos se “*exabrem*” na versão haroldiana, dando uma ênfase maior ao “*abren*” original, cujo significado denota “expulsão”, provavelmente fazendo analogia aos “fogos de bengala” do verso anterior.

Outras modificações são: a omissão de artigos em “*LA pasión de LA brasa compasiva*” e a utilização da palavra “*Mulher*” em “*Muchacha*”, que se refere a uma mulher mais jovem, com menos experiência.<sup>162</sup> Quanto à condensação fônica, já mencionada no presente capítulo, Minnermann (1998) conclui:

<sup>161</sup> Tradução livre: “Paz escolhe a expressão “*circo de llamas*”; De Campos coloca: “círculo de chamas”. Com isso mantém o número de sílabas do texto de partida; mas logra ainda mais. Enquanto o espanhol “circo” o sema/circular/figura entre outros tantos semas, em português “círculo” é o seu denotado. A (circular) areia, que conota sequência, ou bem luta, se converte em círculo, indiferente a toda progressão. No sintagma “*circo de las llamas*” o dinamismo de “circo” corresponde ao conotado relampaguear das chamas; no sintagma “círculo de chamas” o relampaguear não se neutraliza, certamente – todo o contrário – mas sim consegue “cercar-se” [...]” (MINNERMANN, 1998, p. 108).

<sup>162</sup> Haroldo justifica a sua escolha em carta datada de 20/04/1981 da seguinte forma: “Não tenho outra opção: *muchacha* em port. é *moça*, palavra que ficaria muito banal e desnivelada semanticamente no texto de minha tradução; por outro lado, *jovem*, a outra solução possível, além de resultar algum tanto formal e solene como dicção em meu texto, é um adj. substantivado em port., que não indica necessariamente, como tal, feminilidade.

Puede además constatarse nuevamente la intención de la condensación fónica. Así el sintagma español “AnimA entre las sensaciones” se cambia a “AlmA AnimAndo sensações”; “Frutos de luces de bengala” se convierte en “Frutos de Fogos-de-bengala”; “el fuego te desATA y te anuda” se transforma en “o fogo te ATA e desATA”. En la correspondencia entre De Campos y Octavio Paz en torno a la re-creación de *Blanco* la condensación fónica desempeña un papel importante. Paz alaba la expresión “alma animando sensações” por su eco animístico, que él mismo dice haber pretendido lograr, dejando de abordar la cuestión de la condensación fónica. En cambio, Paz expresa sus dudas en lo que toca a la exactitud semántica del sintagma “Pão Graal Centelha”, que De Campos había formado inicialmente por “Pan Grial Ascua”, y pone asimismo en duda el lexema “mulher” por “muchacha” (MINNERMANN, 1998, p. 109).<sup>163</sup>

Estas modificações são notadas por Octavio Paz na correspondência entre os escritores, e Haroldo responde:

Vou mudar. Posso manter áscua em port. No meu idioma, áscua tem duas acepções: a) centelha e b) brasa, carvão ardente (a acepção “b” é mais obsoleta, mas existe ainda: “olhos que brilham como áscuas”, “as áscuas da dor”). Assim: “Pão Graal Áscua”. Eu havia utilizado centelha em função do jogo fônico que faz com mulher (centELHa/muLHEr), réplica ao seu ÁscUA/mUchAchA. Mas me dou conta de que o jogo funciona com AscUa e nUA em minha tradução, um pouco mais adiante (CAMPOS, 1981 [1986], p. 122).

Novamente, há nos versos seguintes o jogo de contrários luz/escuridão, representado pela “sombra do fogo” e as luzes dos “fogos de bengala” na “noite magnética”. O último verso da terceira estrofe à esquerda se une à coluna da direita pois situa-se no meio das estrofes e está destacado com uma tipografia maior e sem itálico: “Paixão de brasa compassiva”, verso que será retomado no final da “mandala” poética.

Essa quarta lauda representaria o terceiro fragmento de Paz:

---

Logo, mantenho *mulher*, que produz um resultado muito eficaz, como vocábulo abarcante que é, neste ponto de minha tradução” (CAMPOS, 1986 [1981], p. 122-123).

<sup>163</sup> Tradução livre: “Pode, além disso, constatar-se novamente a intenção da condensação fônica. Assim, o sintagma espanhol “AnimA entre las sensaciones” vira “AlmA AnimAndo sensações”; “Frutos de luces de bengala” se converte em “Frutos de Fogos-de-bengala”; “el fuego te desATA y te anuda” se transforma em “o fogo te ATA e desATA”. Na correspondência entre De Campos e Octavio Paz em torno à recriação de *Blanco* a condensação fônica desempenha um papel importante. Paz alaba a expressão “alma animando sensações” por seu eco animista, que ele mesmo diz ter pretendido atingir, deixando de abordar a questão da condensação fônica. No entanto, Paz expressa suas dúvidas no respectivo à exatidão semântica do sintagma “Pão Graal Centelha”, que De Campos havia formado inicialmente por “Pan Grial Ascua”, e põe, também, em dúvida o lexema ‘mulher’ por ‘muchacha’” (MINNERMANN, 1998, p. 109).

As palavras aparecem com estas cores que são as cores do fogo. O comentário vem em seguida sobre a sensação, sobre a cor amarela, que é a cor do fogo. A sensação, o fogo, o erotismo, está claro. Misturada a reflexão com o erotismo. Os dois poemas juntos num só (PAZ, 1986 [1984], p. 86-87).

Além disso, na versão original, o significado desses versos convive harmonicamente com o som (o significante), pois, como assinalamos, há uma imitação do crepitar do fogo.

|                                  |                                  |
|----------------------------------|----------------------------------|
| Un pulso, un insistir,           | Pulso, impulso,                  |
| Oleaje de sílabas húmedas.       | Ondada de sílabas úmidas.        |
| Sin decir palabra                | Sem dizer palavra                |
| Oscurece mi frente               | Escurece-me a fronte             |
| Un presentimiento de lenguaje.   | Um pressentir de linguagem.      |
| <i>Patience patience</i>         | <i>Patience patience</i>         |
| (Livingston en la sequía)        | (Livingston no rigor da seca)    |
| <i>River rising a little.</i>    | <i>River rising a little.</i>    |
| El mío es rojo y se agosta       | O meu é rubro e se esgota        |
| Entre sableras llameantes:       | Entre saibros chamejantes:       |
| Castillas de arena, naipes rotos | Castelas de areia, naipes rotos, |
| Y el jeroglífico (agua y brasa)  | E o hieróglifo (água e brasa)    |
| En el pecho de México caído.     | No peito do México tombado.      |
| Polvo soy de aquellos lodos.     | Daqueles lodos sou pó.           |
| Rio de sangre,                   | Rio de sangue,                   |
|                                  | Rio de estórias                  |

Fonte: Campos e Paz (1986)

A quinta lauda está conformada por uma estrofe com a mesma tipografia do último verso da lauda anterior, compondo uma união entre as duas: essa estrofe se estende até a sétima lauda, utilizando o mesmo tipo de letra (negrita) com a presença de espaços em branco menos marcados do que no início do poema. Quanto ao conteúdo, as palavras começam a fluir emulando um rio, como se dialogassem entre si o conteúdo e a forma: versos breves, que se assemelham ao braço de um rio. Trata-se do “*pressentir de linguagem*”, em que o eu poético faz uma operação antropofágica de rememoração incorporando alguns vocábulos da língua francesa e inglesa, destacados em itálico: “*Patience patience*” e “*River rising a little*” – esses lexemas pertencem a um poema de Valéry, *Patience dans l'azur* (1866), e a um fragmento do *Diário de Livingstone* (1873), respectivamente.

Versos depois, na mesma lauda, do original “*Un pulso, un insistir*” Haroldo transcria: “*Pulso, impulso*” retirando os artigos indeterminados e criando uma maior musicalidade através da aliteração e da rima entre as duas palavras – a primeira encontra-se na segunda, é

uma reiteração. É um começo em que as palavras ainda não cobram um sentido, pois se fala “*Sem dizer palavra*”.

Também há uma modificação de alguns lexemas como “*Livingston en la sequía*”, na tradução “*Livingston no rigor da seca*”, e “*En el pecho de México caído*”, transcriado “*No peito de México tombado*”. No primeiro caso, adicionar o vocábulo “**rigor**” permitiu estabelecer uma conexão mediante a aliteração com o verso seguinte (“**River rising a little**”, assonância em /i/ e /o/ com **Livingston**, palavra anterior ao verso). No segundo caso, “**tombado**” remete a “*No peito do*” através de aliterações e assonâncias (no original só há assonâncias). Há também uma outra inversão, como na lauda anterior: no original, “*Polvo soy de aquellos lodos*”, e na transcrição “*Daqueles lodos sou pó*” – neste caso, por uma adequação à morfossintaxe do português.

Retomando, outra forma de linguagem mencionada nessa lauda é o hieróglifo conformado por elementos primordiais (a água e o fogo) – no poema, “*água e brasa*”. Essa figura de linguagem rudimentar, composta de desenhos e considerada um dos primeiros indícios de escrita na humanidade, pertence às antigas civilizações egípcias, maias e hititas. Junto a esse primeiro signo de escrita o eu lírico menciona o país de que é proveniente o escritor, “*peito de México tombado*” e, a continuação, no próximo verso, a tipografia continua a mesma, somente com a diminuição do tamanho da letra. Aqui aparece, pela primeira vez encarnado, o eu poético: “*Daqueles lodos sou pó*”. A partir daqui as palavras parecem fundir-se com a humanidade: “*Rio de sangue*”, “*Rio de histórias*”. A essa altura do poema, Ortega (1986) vê o poeta como um artesão da fala:

[...] na linguagem do mundo uma escritura passional, do par amoroso. A consciência do poema já é seu trabalho, seu artesanato da fala (“Falar... é polir ... aguçar”): polir “ossos”, aguçar “silêncios”, anuncia o poema, e isto supõe que estes substantivos são metáforas do mesmo objeto, a linguagem, que discorre afinal transparente, quando o poema ilustra, por si mesmo (“até à água”), sua via, seu percurso celebratório (ORTEGA, 1986, p. 151).

Na sexta lauda, para ilustrar a relação homem/natureza, o verso “*Boca de manancial*” é usado para referir-se ao rio que se encontra “*amordaçado*” por causa da passagem do tempo, assim como no verso “*Pela sisuda penha dos séculos*”. No entanto, para conseguir uma purificação desse estado de “mudez”, existe a linguagem, que permite cavar nas ruínas, “*polir os ossos*” ou “*Aguçar/silêncios*” – a linguagem que permite a rememoração das vozes perdidas/esquecidas.

Podemos dizer que se trata de um trabalho com a linguagem: falar também é trabalhar, e aqui entra em relação o poema “A educação dos cinco sentidos”, de Haroldo de Campos: “[...] a mão que intrinca o fio da/ treliça / o fôlego/ que junta esta àquela/ voz: o ponto/ de torção/ trabalho diáfano mas que/ se faz (perfaz) com os cinco/ sentidos” (CAMPOS, 2013 [1985], p. 24). Existe, também, nos versos de Paz, uma equivalência fônica e semântica entre o original e a transcrição: “*De sangre,/ Río seco:/ Boca de manantial/ Amordazado*” e “*De sangue,/ Rio seco:/ Boca de manancial/ Amordaçado*”.

|                                  |  |                               |
|----------------------------------|--|-------------------------------|
| De sangre,                       |  | De sangue,                    |
| Río seco:                        |  | Rio seco:                     |
| Boca de manantial                |  | Boca de manancial             |
| Amordazado                       |  | Amordaçado                    |
| Por la conjuración anónima       |  | Pela conjura anónima          |
| De los huesos,                   |  | Dos ossos,                    |
| Por la ceñuda peña de los siglos |  | Pela sisuda penha dos séculos |
| Y los minutos:                   |  | E dos minutos:                |
| El lenguaje                      |  | Linguagem                     |
| Es una expiación,                |  | É expiação,                   |
| Propiciación                     |  | Propiciação                   |
| Al que no habla,                 |  | A quem não fala,              |
| Emparedado,                      |  | Emparedado,                   |
| Cada día                         |  | Dia a dia                     |
| Asesinado,                       |  | Assassinado,                  |
| El muerto innumerable.           |  | O morto inumerável.           |
| Hablar                           |  | Falar                         |
| Mientras los otros trabajan      |  | Enquanto os outros trabalham  |
| Es pulir huesos,                 |  | É polir ossos,                |
| Aguzar                           |  | Aguçar                        |
| Silencios                        |  | Silêncios                     |
| Hasta la transparencia,          |  | Até à transparência,          |
| Hasta la ondulación,             |  | À ondulação,                  |
| El cabrilleo,                    |  | Ao corusqueio,                |
| Hasta el agua:                   |  | Até à água:                   |

Fonte: Campos e Paz (1986)

Os últimos versos da sexta lauda e os da sétima lauda estão plasmados em forma de ondas, como se emulassem as sinuosidades da água – que se relacionam com a umidade das sílabas que formam parte da linguagem, estabelecendo, assim, uma relação harmônica entre conteúdo/forma. No final da sexta lauda do original, “*Cada día*”, Haroldo transcreve “*Dia a dia*” pela musicalidade e aliteração entre os lexemas e pela recuperação do verso anterior

“*Emparedado*”, que nos lembra o “*lapidado*” do poema “A educação dos cinco sentidos”, no trabalho/criação da linguagem.

Esses versos pazianos retomam a segunda lauda, quando o eu poético fala da situação do latino-americano na busca por uma vida melhor, diferente do trabalho quase escravo nas minas. A linguagem liberta, ela é “*expição*”, pois quem não fala é “*emparedado*”, “*assassinado*”. Além de escolher vocábulos que se aproximem à versão original respeitando a forma e o significado, quando não existe uma possibilidade, o poeta brasileiro fará uso da sua *poética da invenção*. Isso é percebido ao final da sétima lauda por Andrés Sánchez Robayna (1994), quem aponta a evidente diamantização da tradução haroldiana:

A técnica de compensações e sugestões fônicas [...] as tensas estruturas rítmicas, a lenta escansão silábica e sua rede de relações musicais e semânticas [...] *Hasta la ondulación/ El cabrilleo/ Hasta el agua* são vertidas deste modo: “Até a ondulação/ Ao corusqueio/ Até à água”. Porém a palavra ‘corusqueio’ não existe em português. Diante da insuficiência expressiva do vocábulo “*encapelar-se*” para traduzir o espanhol *cabrilleo*, Haroldo de Campos inventa uma palavra: “Inventei em port. *corusqueio* (de *coruscar*, brilhar como um vidro ao sol, ou como a água, quando produz cintilações numa cascata)... é uma transposição fonoicônica de “CA BRI LLE O / CO RUS QUEI O”, uma parafonia” (ROBAYNA, 1994, p. 175).

Quando Campos não consegue adaptar algum lexema ao português ele emprega neologismos em seu labor transcriativo. Na sétima lauda também há uma interrogação de Paz a respeito do uso de “*sisudo*” na transcrição: “*Sisuda é ceñuda? Creio que não. Ceñuda: com ceño, com expressão de irritação e severidade*” (PAZ, 1981 [1986], p. 120), ao que o escritor paulista explica:

Em port. *sisudo*, sem prejuízo da comum origem etimológica, se distingue do vocábulo espanhol *sesudo* (que tem *seso* = *siso* em port., prudente, judicioso). Em port., costuma-se dizer *sisudo* de alguém sério, severo, circunspecto, fechado em si mesmo, grave. E, portanto, palavra que se pode aproximar de *ceñudo* em esp. (de *cena*: demonstração de enfado ou de severidade que se faz com o rosto, juntando ou enrugando as sobrancelhas; aspecto ameaçador que tomam certas coisas). Em port., temos “*cenho*”, “*sobreceño*” e “*sobrancelhas*”, mas não dizemos “*cenhudo*” (termo que resultaria rebuscado e artificioso em meu texto); a outra opção seria “*carrancudo*”, que vem de “*carranca*” (*frown*, *grimace*) e que tampouco ficaria bem em meu texto, pelo matiz fônico algo grotesco que a palavra “*carrancudo*” assume em port. Assim, mantenho *sisudo* que, ademais, funciona bastante bem na pauta aliterativa do texto em port.:

dos oSSoS,  
pela SiSuda penha doS Séculos

(CAMPOS, 1981 [1986], p. 123).

Essa citação demonstra que a escolha das palavras por Haroldo não obedece a uma tradução servil ou literal: ele procura a palavra certa a partir de um fino trabalho de ourives. Nos versos posteriores, desde “Falar” até “à ondulação”, Campos mantém uma tradução literal, pois os significados das palavras coincidem em espanhol e em português, mantendo-se, assim, a sonoridade do original. Também percebemos que, em vários casos, Paz incorpora no seu poema palavras coloquiais, e Haroldo prefere a norma culta – nesta lauda temos o exemplo de “Até à água”, na utilização erudita da preposição “a” após a preposição “até”.

Finalmente, a quinta, a sexta e a sétima laudas conformam o quarto fragmento de Paz: “Segue a linguagem e agora mudamos, vamos da sensação à percepção, da cor amarela ao vermelho, do elemento fogo ao elemento líquido, melhor dizendo, água ou sangue, ou ainda, água e sangue” (PAZ, 1986 [1984], p. 87).

|                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| los ríos de tu cuerpo<br>país de latidos<br>entrar en ti<br>país de ojos cerrados<br>agua sin pensamientos<br>entrar en mí<br>al entrar en tu cuerpo<br>país de espejos en vela<br>país de agua despierta<br>en la noche dormida    | el río de los cuerpos<br>astros infusorios reptiles<br>torrente de cinábrio sonámbulo<br>oleaje de las genealogías<br>juegos conjugaciones juglarías<br>sujeto y objeto abyecto y abusulto<br>río de soles<br>“las altas fieras de la piel luciente”<br>rueda el río seminal de los mundos<br>el ojo que lo mira es otro río |
| me miro en lo que miro<br>como entrar por mis ojos<br>en un ojo más límpido<br>me mira lo que miro                                                                                                                                  | es mi creación esto que veo<br>la percepción es concepción<br>agua de pensamientos<br>soy la creación de lo que veo                                                                                                                                                                                                          |
| delta de brazos del deseo<br>en un lecho de vértigos                                                                                                                                                                                | agua de verdad<br>verdad de agua                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| La transparencia es todo lo que queda                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| os rios do teu corpo<br>país de latejos<br>entrar em ti<br>país de olhos fechados<br>água sem pensamentos<br>entrar em mim<br>ao entrar em teu corpo<br>país de espelhos em vigília<br>país de água acordada<br>na noite adormecida | o rio dos corpos<br>astros infusorios répteis<br>torrente de cinábrio sonámbulo<br>maragem de genealogias<br>jogos conjugações jograis<br>sujeto e objeto abyecto e abusulto<br>rio de sóis<br>“as altas feras de luzente pele”<br>roda o rio seminal dos mundos<br>o olho que o olha é outro rio                            |
| me vejo no que vejo<br>como entrar por meus olhos<br>em um olho mais límpido<br>me olha o que eu olho                                                                                                                               | é minha criação isto que vejo<br>perceber é conceber<br>água de pensamentos<br>sou a criatura do que vejo                                                                                                                                                                                                                    |
| delta de braços do desejo<br>num leito de vertigens                                                                                                                                                                                 | água de verdade<br>verdade de água                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| A transparência é o que resta ao fim de tudo                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |

Fonte: Campos e Paz (1986)

A oitava lauda possui duas colunas, igual à quarta lauda, escritas com negrito, itálico e fonte nas cores preta e vermelha: a página totaliza cinco estrofes, a última compartilhada entre as duas colunas, em tipografia maior e sem itálico com o verso “*A transparência é o que resta ao fim de tudo*” – “*La transparencia es todo lo que queda*”, no original (grifos meus).

Esse verso se repetirá nas partes finais do poema. A diferença entre as palavras “*queda*” e “*resta*” é notável, pois “*queda*” faz referência, em espanhol, a algo que permanece além do tempo. Em português, o sentido muda completamente com a transcrição, pois “*resta*” teria o sentido de “sobrar”, e não o de “permanecer”. No entanto, na aclaração que Haroldo de Campos faz a Octavio Paz, o poeta assinala que “ao fim de tudo”, fórmula parecida com o inglês “*after all*”, dá um significado de permanência (CAMPOS, 1986 [1981], p. 123-124).

Na primeira coluna há duas modificações: “*país de latidos*” por “*país de latejos*” e “*país de espejos en vela*” por “*país de espelhos em vigília*”. No primeiro exemplo, a palavra, numa tradução literal, seria “batidas”, mas foi escolhido o vocábulo “latejos”, que se aproxima ao significado de “palpitações” mas tem uma sonoridade similar a “latidos”. No segundo exemplo, “*vigília*” aproxima-se mais ao som de /λ/ em “*espelhos*” que “*vela*”. Na segunda coluna, destaca-se “*oleaje de las genealogias*” e a tradução “*maragem de genealogias*”, e na quinta lauda o transcriador escolhe “*ondada*” para traduzir a mesma palavra: pois consegue uma aliteração com “*úmidas*”. No caso de “*maragem*”, a aliteração é alcançada junto à palavra “*genealogias*” através da plosiva /g/. Aqui, o conteúdo se direciona ao erótico (as águas do rio em relação à mulher e ao eu poético): “*entrar em ti / país de olhos fechados / água sem pensamentos / entrar em mim / ao entrar em teu corpo / país de espelhos em vigília / país de água acordada / na noite adormecida*”. O corpo reduz-se ao sentido da visão, pois “*me vejo no que vejo / como entrar por meus olhos / em um olho mais límpido / me olha no que olho*” e, ainda, no ato que vai além do sentido – que exige, quiçá, um processo intelectual: a percepção que permite a concepção, a criação naquele “*rio seminal*”.

Os sentidos estão relacionados à linguagem em Octavio Paz; em Campos, no poema “A educação dos cinco sentidos”, eles também estão intimamente imbricados com a linguagem, só que se trata de uma linguagem corporal, que vai além da criação; ela abrange as outras ciências (matemática, engenharia), se mistura com os outros saberes do universo e opera através da tradição literária (Dante, Sousândrade, Pierce, Marx etc.). Nos versos do



poema paziano há uma troca na transcrição de substantivos por infinitivos em “*la percepción es concepción*” e “*perceber é conceber*”, logrando, assim, uma redução da discursividade.

Essa lauda compõe o fragmento quinto, segundo Paz: “O rio da linguagem, como no caso anterior, se divide em dois: entramos na percepção, no sangue da água, na cor vermelha. Poema reflexivo e poema erótico” (PAZ, 1986 [1984], p. 87). Ortega adiciona que, aqui, o poema representa uma

celebração (“os rios do teu corpo/o rio dos corpos”) do eros, liberação do mundo nas simetrias da mutação nominal que propicia o eros. E, em seguida, constituição do próprio sujeito na linguagem gerativa (“me vejo no que vejo/é minha criação isto que vejo”). Por fim, permutações do mundo e do sujeito na liberação da linguagem restauradora (“me olha o que eu olho/sou a criatura do que vejo”). O olhar recíproco é uma identidade conquistada nas palavras (ORTEGA, 1986, p. 151).

Entendemos que existe, aqui, uma constituição do sujeito através da linguagem; é através desta que o ser humano se diferencia dos outros seres.

Na lauda seguinte há uma estrofe que continua a tipografia do último verso da anterior e se estende até a 11<sup>a</sup> lauda. Os tons amarelos surgem com a presença do sol amarelo/carmim, que calcina a linguagem. Ortega (1986, p. 154) dirá que, aqui, “[...] o poema com os nomes do mundo recusa o mundo” e que “[...] o poeta desafia o mundo” (*op. cit.*, p. 154), pois ele “abre” e “percuta” a terra.

Paramera abrasada  
Del amarillo al encarnado  
La tierra es un lenguaje calcinado.  
Hay púas invisibles, hay espinas  
En los ojos.

En un muro rosado  
Tres buitres ahitos.  
No tiene cuerpo ni cara ni alma,  
Está en todas partes,  
A todos nos aplasta:

Este sol es injusto.

Paragens abrasadas  
Do amarelo ao carmim  
A terra é linguagem calcinada.  
Há puas invisíveis, há espinhos  
Nos olhos.

Num muro cor-de-rosa  
Três abutres saciados.  
Não tem corpo nem cara nem alma,  
Está em toda parte,  
A todos nos esmaga:

É injusto o sol.

Fonte: Campos e Paz (1986)

Na versão em espanhol, Paz utiliza o artigo indeterminado “*La tierra es un lenguaje calcinado*”, que Haroldo tira na sua transcrição, como se a versão original quisesse expressar que a terra é uma das linguagens, pois existem outras. Há uma troca de “*paramera*” por

“*paragens*” – o original significa, segundo o dicionário da RAE, “*región, o vasta extensión de territorio, donde abundan los páramos*”<sup>164</sup> – o *páramo* é um lugar sem árvores, sem vegetação, podendo ser considerado frio e desamparado; assim, o verso se relaciona com as cores outonais pertencentes a esse fragmento do poema.

Nesse caso, Campos preferiu escolher uma palavra que coincidisse com a sonoridade ao invés da correspondência semântica, pois “*paragens*” não abrange todo esse significado. O muro é “*cor-de-rosa*” na transcrição para manter o número de sílabas do original: “*En un muro rosado*” e “*Num muro cor-de-rosa*”. Finalmente, “*A todos nos aplasta*” por “*A todos nos esmaga*”, de modo que a palavra do português mantém a sonoridade do espanhol com os outros lexemas.

|                                    |                                    |
|------------------------------------|------------------------------------|
| La rabia es mineral.               | Raiva mineral.                     |
| Los colores                        | As cores                           |
| Se obstinan.                       | Se obstinam.                       |
| Se obstina el horizonte.           | Se obstina o horizonte.            |
| Tambores tambores tambores.        | Tambores tambores tambores.        |
| El cielo se ennegrece              | O céu que se entenebra             |
| Como esta página.                  | Como esta página.                  |
| Dispersión de cuervos.             | Dispersão de corvos.               |
| Inminencia de violencias violetas. | Iminência de violências violáceas. |
| Se levantan los arenales,          | Os areais se levantam,             |
| La cerrazón de reses de ceniza.    | Cerração de reses de cinza.        |
| Mugen los árboles encadenados.     | Mugem as árvores garroteadas.      |
| Tambores tambores tambores         | Tambores tambores tambores         |
| Te golpeo cielo                    | Te percuto céu                     |
| Tierra te golpeo                   | Terra te percuto                   |
| Cielo abierto tierra cerrada       | Céu aberto terra fechada           |
| Flauta y tambor centella y trueno  | Flauta e tambor faísca e trovão    |
| Te abro te golpeo                  | Te abro te percuto                 |
| Te abres tierra                    | Te abres terra                     |
| Tienes la boca llena de agua       | Tens a boca cheia d'água           |
| Tu cuerpo chorrea cielo            | Jorra céu do teu corpo             |
| Tierra revientas                   | Tremor                             |
| Tus semillas estallan              | Terra desventras                   |
| Verdea la palabra                  | Explodem tuas sementes             |
|                                    | Verdeja a palavra                  |

Fonte: Campos e Paz (1986)

Na décima lauda, depois do calor que machuca a terra e esmaga a “*todos*”, a luminosidade começa a desaparecer, pois o astro-rei é ocultado pelas nuvens que

<sup>164</sup> Tradução livre: “*região, ou vasta extensão territorial, onde são abundantes os páramos*”.

“*enteneBRam*” o céu (o tachado é meu). A utilização desse lexema em vez de “enegrecer”, que existe no português, possivelmente foi motivada para retomar a aliteração de “*TamBoRes tamBoRes tamBoRes*”, criando, assim, uma versão paralela ao original e com um resultado melhor no aspecto estético.

Há uma emulação de cores e sons que fazem alusão à chegada da chuva: “*As cores/ Se obstinam.*”; “*Tambores tambores tambores*”; “*Dispersão de corvos*”; “*Iminência de violências violáceas*” – tradução de “violetas” por *violáceas*, aliteração e assonância – Paz (1986 [1984], p. 120) agradece a Campos pela tradução que melhora o seu poema; “*Cerração de reses de cinza.*”; “*Mugem as árvores garroteadas*”; “*Te percuto céu*”; “*Flauta e tambor faísca e trovão*”. Assim, a terra, igual à mulher, se abre para receber as águas que germinam: “*Tens a boca cheia d’água/ Jorra céu do teu corpo/ Tremor/ Terra desventras/ Explodem tuas sementes*”. E, finalmente, surge a linguagem: “*Verdeja a palavra*”, aludindo ao/rememorando o poeta chileno Vicente Huidobro.

É importante adicionar, aqui, considerando o aspecto cultural, que o México é reconhecido pela frequente incidência de atividades sísmicas –habitantes de cidades como Texcoco, por exemplo, são educados para saber como agir diante de catástrofes deste tipo. A respeito da transcrição destes versos, Odile Cisneros (2014) assinala que

además, en la imagen telúrica, “tierra, revientas/ tus semillas estallan”, de Campos substituye los ecos paralelos “ie” / “ie” e “illas” / “allan” por “Tremor,/ terra desventras,/ explodem tuas sementes”, creando los ecos y aliteraciones “tre”/“ter”/“tras”; “dem”/“men.” Semánticamente, la solución que de Campos encontró refuerza el carácter genésico que subyace los versos de Paz (“revientas” se vuelve “desventras”, rasgarse el vientre de algo). Desde el punto de vista fonético y sonoro, también parece más firme y contundente, apropiada al nacimiento geológico de la palabra poética, con toda su violencia telúrica. Tal vez por la manera en que de Campos elige conectar el sonido con el sentido tan íntimamente, logra a veces en portugués lo que el español de Paz apenas sugiere. En otras palabras, su atención a las conexiones entre sentido y sonido son fundamentales para alcanzar el mismo efecto, o a veces uno mejor en portugués (CISNEROS, 2014, p. 218-219).<sup>165</sup>

<sup>165</sup> Tradução livre: “Além disso, na imagem telúrica “tierra, revientas/ tus semillas estallan”, de Campos substitui os ecos paralelos “ie”/“ie” e “illas”/“allan” por “Tremor,/ terra desventras,/ explodem tuas sementes,” criando os ecos e aliterações “tre”/“ter”/“tras”; “dem”/“men.” Semanticamente, a solução que de Campos encontrou reforça o caráter genésico que subjaz aos versos de Paz (“revientas” vira “desventras”, rasgar-se o ventre de algo). Do ponto de vista fonético e sonoro, também parece mais firme e contundente, apropriada ao nascimento geológico da palavra poética, com toda a sua violência telúrica. Talvez pela maneira na qual de Campos escolhe conectar o som com o sentido tão intimamente, consegue às vezes em português o que em espanhol de Paz apenas sugere. Em outras palavras, sua atenção às conexões entre sentido e som são fundamentais para alcançar o mesmo efeito, ou, às vezes, um efeito melhor em português” (CISNEROS, 2014, p. 218-219)..

Aqui, Cisneros (2014) coloca outro exemplo de correspondência entre *significado* e *significante*, tal como apontamos no início do poema. Haroldo de Campos comentará que o verso “*ánima entre las sensaciones*” é expandido por “etimológico-associativamente” (CAMPOS, 1994, p. 190) em “*alma animando sensações*”.

Já assinalamos, na seção anterior, o agradecimento de Paz pela reprodução da sua obra em português, especificamente nestes aspectos e especificamente aqui, porque o verso “*alma animando sensações*” está “cheio de ressonâncias animistas, que é o que eu queria” (PAZ, 1986 [1981], p. 119). O sexto fragmento do poema, segundo Paz, está composto da nona, da décima e da 11ª lauda: “Segue a linguagem e agora entramos na cor verde, no elemento terra e na faculdade da imaginação” (PAZ, 1986 [1984], p. 87).

|                                                                          |                                                                      |
|--------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| <i>se desata se esparce</i> <i>árida ondulación</i>                      | <i>se desata se espalha</i> <i>árida ondulação</i>                   |
| <i>se levanta se erige Ídolo</i> <i>entre brazos de arena</i>            | <i>se levanta se erige Ídolo</i> <i>entre braços de areia</i>        |
| <i>desnuda como la mente</i> <i>brilla se multiplica se niega</i>        | <i>nua como a mente</i> <i>brilha se multiplica se nega</i>          |
| <i>en la reverberación del deseo</i> <i>renace se escapa se persigue</i> | <i>nos revérberos do desejo</i> <i>renace esquiva-se persegue-se</i> |
| <i>girando girando</i> <i>visión del pensamiento gavilán</i>             | <i>girando girando</i> <i>visão do pensamento gavilão</i>            |
| <i>en torno a la idea negra</i> <i>cabra en la peña hendida</i>          | <i>em torno à idéia negra</i> <i>cabe na pedra fendida</i>           |
| <i>el vellón de la juntura</i> <i>paraje desnudo</i>                     | <i>o tosão da juntura</i> <i>paragem nua</i>                         |
| <i>en la mujer desnuda</i> <i>snap-shot de un latido de tiempo</i>       | <i>na mulher nua</i> <i>snap-shot de um pulsar de tempo</i>          |
| <i>pirausta nudo de presencias</i> <i>real irreal quieto vibrante</i>    | <i>pirausta nó de presenças</i> <i>real irreal quieto vibrante</i>   |
| <i>inmóvil bajo el sol inmóvil</i> <i>pradera quemada</i>                | <i>imóvel sob o sol imóvel</i> <i>pradaria queimada</i>              |
| <i>del color de la tierra</i> <i>color de sol en la arena</i>            | <i>da cor da terra</i> <i>cor de sol contra areia</i>                |
| <i>la yerba de mi sombra</i> <i>sobre el lugar de la juntura</i>         | <i>a relva de minha sombra</i> <i>sobre o sítio da juntura</i>       |
| <i>mis manos de lluvia</i> <i>oscurecida por los pájaros</i>             | <i>minhas mãos de chuva</i> <i>escurcida pelos pássaros</i>          |
| <i>sobre tus pechos verdes</i> <i>beatitud suficiente</i>                | <i>sobre teus peitos verdes</i> <i>suficiente beatitude</i>          |
| <i>mujer tendida hecha</i> <i>a la imagen del mundo</i>                  | <i>mulher estendida feita</i> <i>à imagem do mundo</i>               |
| <b>El mundo haz de tus imágenes</b>                                      | <b>O mundo feixe de tuas imagens</b>                                 |

Fonte: Campos e Paz (1986)

Na 12ª lauda, o poema volta à tipografia em itálico e negrito, porém, não há uma separação em duas colunas como nas sequências anteriores: são mantidas as cores preta e vermelha, e um verso transita de uma cor à outra de modo equilibrado, pois aproximadamente a metade do verso está grafada em cada uma dessas cores. Trata-se de uma estrofe que se encontra, então, encavalgada com a da página seguinte.

A fusão de ambas as colunas poderia ser simbolizada mediante o verso sete: “*o tosão da juntura paragem nua*” e no verso doze: “*a relva de minha sombra sobre o sítio da juntura*”. Essa fusão também representa a união da natureza com a humanidade e, em especial, com a mulher: “*sobre teus peitos verdes suficiente beatitude/ mulher estendida feita à imagem do*

*mundo*”. Há a presença, novamente, da luz e, por consequência, das cores: “*brilha se multiplica se nega*”; “*terra cor de sol contra areia*”; “*peitos verdes*”. Paralelamente, há momentos pontuais fugazes, no surgimento da relva, da linguagem ou da mulher fertilizada: “*brilha se multiplica*”; “*snap-shot de um **pulsar** de tempo*”; “*quieto vibrante*”.

No original, “*latido de tiempo*”, Campos havia traduzido, anteriormente, *latido* como “latejo” para guardar maior similitude com o original, bem como manter o esquema musical; aqui, ele opta por “**pulsar**”, possivelmente para retomar a aliteração com “**pirausta**” do seguinte verso. Em “*del color de la tierra color de sol en la arena*”, a tradução é “*da cor da terra cor de sol contra areia*”, de modo que a escolha da preposição “**contra**” ajuda a embelezar com cresces o verso por meio das aliterações e assonâncias com os vocábulos que a cercam: /k/, /t/, /r/ e /e/, /a/, respectivamente. No verso seguinte, a troca de “*lugar*” por “*sítio*” obedece à combinação entre as sibilantes: “*sombra sobre o sítio*”. No verso final, a tipografia em negrito é retomada com um ponto maior, sem itálico e na cor preta; adicionalmente, há um espaço em branco (ou silêncio) na direita: “*O mundo feixe de tuas imagens*”, que faz alusão à mulher como fonte, origem, ou como criadora de tudo o que existe no mundo.

Essa lauda conformaria o sétimo fragmento: “Esta parte é uma continuação da anterior” (PAZ, 1986 [1984], p. 87). Poderíamos estabelecer um paralelismo entre *mulher* e *poema* como fonte inesgotável. Ortega (1986) afirma que o poema é um lugar

inesgotável: mandala ou álef. Que o poema é capaz de dizer tudo – eis o mito da poesia que Paz tem cultivado com devoção. Em “Pedra de sol”, o poema diz o mundo com seus nomes plenos; em “Branco”, expressa-o mediante uma variante decisiva: os nomes, dizendo o mundo, dizem a linguagem que os cria incessantemente (ORTEGA, 1986, p. 152).

Destacamos, desta citação, a afirmação de que o poema, como lugar, é onde encontra-se tudo – um pequeno *Aleph*, no caso de *Blanco*, uma mandala que representa o mundo através da linguagem. Paralelamente, Campos coloca, nesta lauda, lexemas que se ajustam quase que perfeitamente à versão original, tanto do ponto de vista do significado quanto do ponto de vista do significante:

se desata se esparce ávida ondulación  
 se levanta se erige Ídolo entre brazos de arena  
 desnuda como la mente brilla se multiplica se niega  
 en la reverberación del deseo renace se escapa se persigue

E

se desata se espalha árida ondulação  
 se levanta se erige Ídolo entre braços de areia  
 nua como a mente brilha se multiplica se nega  
 nos revérberos do desejo renasce esquiva-se persegue-se

(PAZ; CAMPOS, 1986, s/p)

A continuação, a 13ª lauda.

Del amarillo al rojo al verde,  
 Peregrinación hacia las claridades,  
 La palabra se asoma a remolinos  
 Azules.

Gira el anillo beodo,  
 Giran los cinco sentidos  
 Alrededor de la amatista  
 Ensimismada.

Traslumbramiento:

Do amarelo ao vermelho ao verde,  
 Peregrinação buscando claridades,  
 A palavra se debruça sobre remoinhos  
 Azuis.

Gira o anel bêbado,  
 Giram os cinco sentidos  
 Em torno da ametista  
 Ensimesmada.

Treslumbramento:

Fonte: Campos e Paz (1986)

Nela especifica-se a busca do eu poético pelas “claridades” (“*Do amarelo ao vermelho ao verde*”) e a linguagem feita palavra, que surge por meio de remoinhos “Azuis” que conformam uma ametista recolhida em si mesma. Aqui é onde “*Giram os cinco sentidos*” humanos.

O verso final no original, conformado pela palavra “*Traslumbramiento*”, é traduzido por Haroldo como “*Treslumbramento*”, quiçá influenciado pela leitura de Dante Alighieri, especificamente d’A *Divina Comédia*. O significado deste vocábulo está relacionado com o deslumbramento, uma luz viva e repentina ou a sua consequência: fazer desaparecer de repente uma coisa. O neologismo haroldiano poderia se referir, talvez, ao encontro de Dante com Deus, na visão do divino, com a Santa Trindade, executando uma operação de rememoração de um dos seus precursores mais significativos.<sup>166</sup>

<sup>166</sup> Tal como argumentamos no capítulo segundo, em “A educação dos cinco sentidos” há, também, uma rememoração de Dante Alighieri por meio da menção ao “Purgatório” como lugar intermediário entre o céu e o inferno.

Ainda neste fragmento, nos versos “*Peregrinación hacia las claridades*” e “*Peregrinação buscando claridades*”, também há a substituição de preposição + artigo determinado por gerúndio – recurso utilizado pelos concretistas.

|                                     |                                 |
|-------------------------------------|---------------------------------|
| No pienso, veo                      | Não penso, vejo                 |
| — No lo que veo,                    | — Não o que vejo,               |
| Los reflejos, los pensamientos veo. | Reflexos, pensamentos vejo.     |
| Las precipitaciones de la música,   | A música, precipitações,        |
| El número cristalizado.             | O número cristalizado.          |
| Un archipiélago de signos.          | Um arquipélago de signos.       |
| Aerofanía,                          | Aerofania,                      |
| Boca de verdades,                   | Boca de verdades,               |
| Claridad que se anula en una sílaba | Claridade anulada numa sílaba   |
| Diáfana como el silencio:           | Diáfana qual silêncio:          |
| No pienso, veo                      | Não penso, vejo                 |
| — No lo que pienso,                 | — Não o que penso,              |
| La cara en blanco del olvido,       | O rosto em branco do olvido,    |
| El resplandor de lo vacío.          | O resplendor do vazio.          |
| Pierdo mi sombra,                   | Perco minha sombra,             |
| Avanzo                              | Avanço                          |
| Entre los bosques impalpables,      | Entre bosques impalpáveis,      |
| Las esculturas rápidas del viento,  | As esculturas rápidas do vento, |
| Los sinfines,                       | Os sem-fins,                    |
| Desfiladeros afilados,              | Desfiladeiros afiados,          |
| Avanzo,                             | Avanço,                         |
| Mis pasos                           | Meus passos                     |
| Se disuelven                        | Se dissolvem                    |
| En un espacio que se desvanece      | Num espaço que se desvanece     |
| En pensamientos que no pienso.      | Em pensamentos que não penso.   |

Fonte: Campos e Paz (1986)

As duas laudas seguintes prosseguem a sequência das anteriores: utilização da mesma tipografia e de espaços em branco em alguns versos que só possuem um ou dois lexemas. Quanto ao conteúdo, há uma especificação de alguns dos cinco sentidos, começando com a visão (“*Não penso, vejo*” e “*Reflexos, pensamentos vejo*”), passando pela audição (“*A música, precipitações*”, “*Boca de verdades*” e “*Diáfana qual silêncio*”) e pelo tato (“*Entre bosques impalpáveis, / as esculturas rápidas de vento*” e “*Desfiladeiros afiados*”). A procura do eu lírico é constante: ao avançar, ele caminha até um lugar que se desvanece através de “*pensamentos que não penso*”. A palavra retorna para “nomear o que carece de nome” (ORTEGA, 1986, p. 152). Ela é essencial, pois em *Branco* é fundadora, é a origem de tudo.

Na 14<sup>a</sup> lauda, Haroldo novamente emprega recursos para dar mais agilidade ao poema: a supressão de artigos e preposições (“*Los reflejos, los pensamientos veo*” e “*Las*”).

*precipitaciones de la música*”, na transcrição “*Reflexos, pensamentos vejo*” e “*A música, precipitações*”); o uso de particípio (substitui-se “*que se anula*” por “*anulada*”) e a substituição de comparativos (“*como el*” por “*qual*”). Para acrescentar, Larissa Paula Tirloni (2013) comenta que

no verso *Las precipitaciones de la música*, Octavio Paz é direto pois explicita que as “*precipitaciones*” referem-se à música, enquanto que, no verso transcriado para “*A música, precipitações*”, Haroldo de Campos cria uma atmosfera de sentidos, dando, inclusive, um novo ritmo à leitura. Isso, de certa forma, contraria o que evidenciam o tradutor Campos e alguns estudiosos, pois sabe-se que uma das marcas principais da poética de Paz é a presença de metáforas e ambiguidades (TIRLONI, 2013, p. 102).

Na 15<sup>a</sup> lauda, finalmente, não há modificações na versão transcrita, pois coincidem os significados das palavras do espanhol para o português e se mantém, assim, o esquema sonoro. O fragmento oitavo, segundo o autor do poema, compreende a 13<sup>a</sup>, 14<sup>a</sup> e 15<sup>a</sup> laudas, descritas há pouco:

Entramos agora – a partir do elemento terra/verde e da faculdade da imaginação – nesta espécie de mandala mental que fomos constituindo. Passamos – digo – a outra cor, o azul, a outro elemento, o elemento ar, e a outra faculdade (a mais alta provavelmente, o entendimento, a compreensão) (PAZ, 1986 [1984], p. 87).



caes de tu cuerpo a tu sombra *no allá sino en mis ojos*  
 en un caer inmóvil de cascada *cielo y suelo se juntan*  
 caes de tu sombra a tu nombre *intocable horizonte*  
 te precipitas en tus semejanzas *yo soy tu lejanía*  
 caes de tu nombre a tu cuerpo *el más allá de la mirada*  
 en un presente que no acaba *las imaginaciones de la arena*  
 caes en tu comienzo *las disipadas fábulas del viento*  
 derramada en mi cuerpo *yo soy la estela de tus erosiones*  
 tú te repartes como el lenguaje *espacio dios descuartizado*  
 tú me repartes en tus partes *altar el pensamiento y el cuchillo*  
 vientre teatro de la sangre *eje de los solsticios*  
 yedra arbórea lengua tizón de frescura *el firmamento ex macho y hembra*  
 temblor de tierra de tu grupa *testigos los testículos solares*  
 lluvia de tus talones en mi espalda *falo el pensar y vulva la palabra*  
 ojo jaguar en espesura de pestañas *espacio es cuerpo signo pensamiento*  
 la hendidura encarnada en la maleza *siempre dos sílabas enamoradas*  
 los labios negros de la profetisa *A d i v i n a n z a*  
 entera en cada parte te repartes *las espirales transfiguraciones*  
 tu cuerpo son los cuerpos del instante *es cuerpo el tiempo el mundo*  
 pensado soñado encarnado *visto tocado desvanecido*

cais de teu corpo a tua sombra *não além mas em meus olhos*  
 queda imóvel de cascata *céu e solo se juntam*  
 cais de tua sombra a teu nome *horizonte intocável*  
 te precipitas em tuas semelhanças *eu sou tua distância*  
 cais de teu nome a teu corpo *o mais além da visada*  
 num presente que não acaba *o imaginário da areia*  
 recais no teu começo *as dissipadas fábulas do vento*  
 derramada em meu corpo *eu sou o rastilho de tuas erosões*  
 repartida como a linguagem *espaço deus esquartejado*  
 me repartes em tuas partes *altar o pensamento e o punhal*  
 teatro do sangue ventre *eixo dos solstícios*  
 hera arbórea língua tição de frescor *o firmamento é macho e fêmea*  
 tremor de terra de tuas ancas *testemunham testículos solares*  
 chuva de calcanhares por espáduas *falo o pensar vulva a palavra*  
 o olho jaguar na espessura das pestanas *espaço é corpo signo pensamento*  
 a fenda encarnada na macega *sempre duas sílabas amorosas*  
 os lábios negros da profetisa *D i v i n a ç ã o*  
 íntegra em cada parte te repartes *espiraladas transfigurações*  
 teu corpo são os corpos do instante *é corpo o tempo o mundo*  
 pensado sonhado encarnando-se *visto tocado esvaído*

Fonte: Campos e Paz (1986)

Assim como a 12<sup>a</sup>, a 16<sup>a</sup> lauda utiliza a mesma tipografia e as mesmas cores, com duas diferenças: os versos são mais extensos e, na lauda seguinte, há uma separação em duas colunas, seguindo a disposição de laudas anteriores (duas estrofes em cada lado nas cores vermelha e preta), e em vez de um verso final sem itálico, com uma mesma cor unindo ambas as colunas, no final da 17<sup>a</sup> lauda surgem dois versos: “*A irrealidade do visto/ Dá à vista realidade*” (este último, no original, “*Da realidad a la mirada*”).

O observado pelo olho humano é irreal, mas produz, mediante a visão, algo que pode ser chamado de “real”. Existe um caminho daquilo nomeado como “real” até aquilo que é compreendido pelo homem mediante os seus cinco sentidos e que é considerado por ele como realidade. A realidade é difícil de ser compreendida, pois o ser humano é demasiado imperfeito, e os seus sentidos ainda não lhe permitem alcançar tudo aquilo que o mundo lhe oferece. Talvez a linguagem – o sexto sentido haroldiano e instrumento de criação do mundo paziano – seja o meio para conseguir aproximar-se um pouco mais do “real”.

Paz (1986 [1984], p. 87) considera a 16<sup>a</sup> lauda como o nono fragmento: “[...] é a continuação do poema erótico e reflexivo”. Na versão transcrita encontramos algumas modificações, tais como:

- o encurtamento da primeira metade dos versos: “*en un caer inmóvil de cascada*” por “*queda imóvel de cascada*”, com três palavras abrangidas em um substantivo; “*tú te repartes como el lenguaje*” por “*repartida como a linguagem*”, com três palavras condensadas num particípio; e “*tú me repartes en tus partes*” por “*me repartes em tuas partes*”, com a omissão do pronome pessoal, que já está subentendido no dativo “me”;
- a modificação da ordem das palavras no verso: “*intocable horizonte*” por “*horizonte intocável*”, criando uma aliteração em forma de espelho – talvez também se tenha mudado o substantivo-adjetivo de lugar obedecendo a adaptação à morfossintaxe do português;
- a troca de lexema com som similar por não existir o vocábulo espanhol na língua de chegada: “*mirada*” por “*visada*”;
- a modificação do verbo para dar um efeito de continuidade, um fluxo – também podemos falar de uma quebra da anáfora original: no original, “*caes en tu comienzo*”;

na versão transcrita, “*recais no teu começo*”. Em versos anteriores, “*cais de tua sombra a teu nome*” e “*cais de teu nome a teu corpo*”;

- a alteração da ordem dos vocábulos: “*vientre teatro de la sangre*” por “*teatro do sangue ventre*”; e
- no último verso, o poeta brasileiro escolhe trocar o particípio por um gerúndio: em “*pensado soñado **encarnado** visto tocado desvanecido*” para “*pensado sonhado **encarnando-se** visto tocado esvaído*”. Essa modificação revigora o verso, pois deixa de ser uma ação do passado para tornar-se algo em processo, vivo, em modificação, a *agoridade* haroldiana.

São nessas duas laudas que percebemos o maior erotismo do poema, o encontro do eu poético com a mulher mediante a natureza: “*cais de teu corpo a tua sombra não além mas em meus olhos / queda imóvel de cascata céu se solo se juntam*”. O presente torna-se eterno, e a mulher é comparada com as palavras, pois ela está “*repartida como a linguagem espaço deus esquartejado*”. Há uma fragmentação das partes do corpo, o que se relaciona com a fertilidade: o sangue, o ventre, a língua, os testículos, as ancas, o falo (que simboliza o pensar) e a vulva (que é a materialização desse pensamento, ela é a palavra). O espaço unido ao corpo, ao signo e ao pensamento, finalmente às duas “*sílabas amorosas*”.

Existe um retorno, através da mandala, ao começo do poema, na criação da linguagem, a perpetuação do ser humano: “*tú te repartes como el lenguaje espacio dios descuartizado*” e “*ojo jaguar en espesura de pestañas espacio es cuerpo signo pensamiento*”. A tradução do verso “*lluvia de tus talones en mi espalda falo el pensar y vulva la palabra*” é materializada por Campos da seguinte forma: “*chuva de calcanhares por espáduas falo o pensar vulva a palavra*” – há uma ausência dos possessivos que faz com que os “calcanhares” e as “espáduas” sejam tanto do homem como da mulher; há uma maior liberdade entre os papéis.

Além disso, Haroldo escolhe uma tradução culta da palavra “*espalda*”, em que o significante se expande a outras partes do corpo: os ombros. Há uma palavra destacada com espaçamentos, que é “*D i v i n a ç ã o*”, no original “*A d i v i n a n z a*”, cujos significantes se relacionam mas que, em português, têm significados distintos – embora o termo se assemelhe a algo que se aproxima mais ao misticismo, em espanhol a utilização está mais ligada a uma brincadeira de criança, em que também existe um elemento oculto, mas sem toda a

transcendência do sentido português., Campos provavelmente escolheu a palavra priorizando a musicalidade no verso. Isso porque, segundo Hugo Verani (2014):

*Blanco* es un poema corporal; el cuerpo del poema equivale al de la mujer, y éste, a su vez, se asimila al del mundo. El amor transfigura los sentidos, subvierte las relaciones habituales; como en tantos otros poemas del autor, las reiteradas referencias sensoriales, sinestésicas, son una tentativa por representar en palabras las ramificaciones del encuentro amoroso (VERANI, 2014, p. 108).<sup>167</sup>

Se antes a mulher era um pulsar de tempo, agora o seu corpo é o instante e pertence “ao mundo”. Esse mundo já foi pensado e sonhado e desvelado mediante alguns dos sentidos, pois foi “visto tocado esvaído”:

|                                     |                                            |
|-------------------------------------|--------------------------------------------|
| <i>contemplada por mis oídos</i>    | <i>Horizonte de música tendida</i>         |
| <i>olida por mis ojos</i>           | <i>Puente colgante del color al aroma</i>  |
| <i>acariciada por mi olfato</i>     | <i>Olor desnudez en las manos del aire</i> |
| <i>oída por mi lengua</i>           | <i>Cántico de los sabores</i>              |
| <i>comida por mi tacto</i>          | <i>Festín de niebla</i>                    |
| <i>habitar tu nombre</i>            | <i>Despohlar tu cuerpo</i>                 |
| <i>caer en tu grito contigo</i>     | <i>Casa del viento</i>                     |
| La irrealidad de lo mirado          |                                            |
| Da realidad a la mirada             |                                            |
| <i>contemplada por meus ouvidos</i> | <i>Horizonte de música estendida</i>       |
| <i>respirada por meus olhos</i>     | <i>Ponte pênsl entre cor e aroma</i>       |
| <i>acariciada por meu olfato</i>    | <i>Odor nudez nas mãos do ar</i>           |
| <i>ouvida por minha língua</i>      | <i>Cântico dos sabores</i>                 |
| <i>comida por meu tacto</i>         | <i>Festim de névon</i>                     |
| <i>habitar teu nome</i>             | <i>Despovoar teu corpo</i>                 |
| <i>cair em teu grito contigo</i>    | <i>Casa do vento</i>                       |
| A irrealidade do visto              |                                            |
| Dá à vista realidade                |                                            |

Fonte: Campos e Paz (1986)

A mulher é descrita/arquitetada pelo eu poético através desses sentidos, que sofrem uma dissociação, tudo explicitado na 17ª lauda: “*contemplada por meus ouvidos/ respirada por meus olhos/ acariciada por meu olfato/ ouvida por minha língua/ comida por meu tato*”.

<sup>167</sup> Tradução livre: “*Blanco* é um poema corporal; o corpo do poema equivale ao da mulher, e este, ao mesmo tempo, se assimila ao do mundo. O amor transfigura os sentidos, subverte as relações habituais; como em tantos outros poemas do autor, as reiteradas referências sensoriais, sinestésicas, são uma tentativa de representar em palavras as ramificações do encontro amoroso” (VERANI, 2014, p. 108).

Ela, então, é música, cor, aroma e sabores. Além disso, ela também se esvai, pois é um “*Festim de névoa*”. Está presente no eu, porém, etérea: “*casa do vento*”. Existe uma mudança evidente dos vocábulos na transcrição: “*contemplada por mis oídos/ **olida** por mis ojos // Horizonte de música tendida/ Puente **colgante** del color al aroma*” e “*contemplada por meus ouvidos/ **respirada** por meus olhos // Horizonte de música estendida/ Ponte **pênsil** entre cor e aroma*”. Em “*respirada*”, Campos poderia ter utilizado o verbo “cheirar”, que corresponde ao significado de *oler* em espanhol, mas se perderia a correspondência com “*contemplada*”; com “*ponte*”, se recupera “*horizonte*” e, ao mesmo tempo, a escolha de “*pênsil*” permite mais uma aliteração.

De acordo com o que se percebe na transcrição haroldiana, Tirloni (2013) adiciona que

a literalidade utilizada por Campos, assim como por outros tradutores da atualidade, detém-se no sentido expresso por essas palavras, acompanhado do estilo e do tom do discurso. No entanto, isso não significa que não haja uma tradução palavra por palavra, pois, na maioria dos casos, em que a língua de chegada permitiu, realizou-se este tipo de procedimento, salvo forças maiores de outra natureza, como a cultural, em que o tradutor sentiu a necessidade de buscar equivalências na cultura brasileira, de modo a produzir sentido nesta (TIRLONI, 2013, p. 90).

Portanto, trata-se de uma *transcrição*. Haroldo de Campos vai além da tradução literal – tal como comentado no capítulo terceiro, há certas questões que precisam ser adaptadas na língua de chegada, por isso o poeta paulista faz as modificações correspondentes.

Nas últimas seis laudas (da 17<sup>a</sup> até a 21<sup>a</sup>), a tipografia é a mesma que a da primeira: sem negrito e com um espaçamento logo após cada letra, com utilização dos espaços em branco entre as palavras que compõem o verso, seguindo-se, assim, a lógica discursiva circular da mandala.

En el centro  
 Del mundo del cuerpo del espíritu  
 La grieta El resplandor  
 No  
 En el remolino de las desapariciones  
 El torbellino de las apariciones  
 Sí  
 El árbol de los nombres  
 No  
 Es una palabra  
 Sí  
 Es una palabra  
 Aire son nada  
 Son  
 Este insecto  
 Revoloteando entre las líneas  
 De la página

Inacabada  
 Inacabable  
 El pensamiento  
 Revoloteando  
 Entre estas palabras  
 Son  
 Tus pasos en el cuarto vecino  
 Los pájaros que regresan  
 El árbol *nim* que nos protege  
 Los protege  
 Sus ramas acallan al trueno  
 Apagan al relámpago  
 En su follaje bebe agua la sequía  
 Son  
 Esta noche  
 (Esta música)

No centro  
 Do mundo do corpo do espírito  
 A brecha O resplendor  
 Não  
 No remoinho das desapareições  
 O toívelinho das aparições  
 Sim  
 A árvore dos nomes  
 Não  
 É uma palavra  
 Sim  
 É uma palavra  
 Ar som nada  
 São  
 Este inseto  
 Volitando por entre as linhas  
 Da página

Inacabada  
 Inacabável  
 O pensamento  
 Volitando  
 Entre estas palavras  
 São  
 Som  
 Teus passos no quarto vizinho  
 Os pássaros que regressam  
 A árvore *nim* que nos protege  
 Os protege  
 Seus ramos abafam o trovão  
 Apagam o relâmpago  
 A seca bebe água em sua folhagem  
 Som  
 São  
 Esta noite  
 (Esta música)

Mírala fluir  
 Entre tus pechos caer  
 Sobre tu vientre  
 Blanca y negra  
 Primavera nocturna  
 Jazmín y ala de cuervo  
 Tamborino y *sitar*  
 No y Sí  
 Juntos  
 Dos sílabas enamoradas

Si el mundo es real  
 La palabra es irreal  
 Si es real la palabra  
 El mundo  
 Es la grieta el resplandor el remolino  
 No  
 Las desapariciones y las apariciones  
 Si  
 El árbol de los nombres  
 Real irreal  
 Son palabras  
 Aire son nada  
 El habla  
 Irreal  
 Da realidad al silencio  
 Callar  
 Es un tejido de lenguaje  
 Silencio  
 Sello  
 Centelleo  
 En la frente

Vê-la fluir  
 Entre teus peitos cair  
 Sobre teu ventre  
 Branca e negra  
 Primavera noturna  
 Jasmim e asa de corvo  
 Tamborim e *sitar*  
 Não e Sim  
 Juntos  
 Duas sílabas amorosas

Se o mundo é real  
 A palavra é irreal  
 Se é real a palavra  
 O mundo  
 É a brecha o esplendor o remoinho

Não  
 As desapareições e as aparições  
 Sim  
 A árvore dos nomes  
 Real irreal  
 São palavras  
 Ar som são nada  
 A fala  
 Irreal  
 Dá realidade ao silêncio  
 Calar  
 É um tecido de linguagem  
 Silêncio  
 Selo  
 Centelha  
 Na frente





Segundo Durán (1982, p. 432), é possível avançar mediante uma lógica ambígua e circular:

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| O espírito                 |     |
| É uma invenção do corpo    |     |
| O corpo                    |     |
| É uma invenção do mundo    |     |
| O mundo                    |     |
| É uma invenção do espírito |     |
| Não                        | Sim |

Ademais, na transcrição de Campos há um *plus*: a adição do verso “Som”, não presente no original. Ainda, no penúltimo verso da 17ª lauda, “**Revoloteando entre las líneas**”, Campos adiciona a preposição “por” na sua transcrição por questões métricas, mantendo o significado, a musicalidade e a forma: “**Volitando por entre as linhas**”. O conteúdo se centra no mundo/na natureza: o corpo, o espírito, a brecha, o remoinho e o torvelinho.

Novamente voltamos à aparição dos substantivos com determinantes e/ou complementos, sem formar frases extensas mas que se estendem conforme avançam os versos: a 17ª lauda começa com “No centro” e, no final da 18ª, “Seus ramos abafam trovão / Apagam o relâmpago / A seca bebe agua em sua folhagem”, se incluem verbos e nexos entre os versos seguintes. Neste ponto do poema, Gessner (2016) assinalará o seguinte:

Observe-se a oscilação entre os versos 4, 7, 9 e 11: “No / Sí / No / Sí”, respectivamente. Da mesma forma que no excerto anterior a oscilação se dava entre fonemas, agora se dá numa antítese entre os termos “No” e “Sí” e, portanto, o campo semântico começa a se formar. Nos versos 5 e 6, “En el remolino de las desapariciones / El torbellino de las apariciones”, também há uma antítese entre “desapariciones” e “apariciones”; porém a sinonímia entre “remolino” e “torbellino” parece contradizer essa perspectiva. Essa contradição, porém, é aparente: apesar da atitude mais esperada ser o uso de uma antítese, não uma sinonímia, os dois termos designam um movimento circular – “remolino” e “torbellino” designam um movimento circular ocasionado pelo encontro de águas.

Vejamos com mais detalhes: o movimento circular é ocasionado pelo encontro de águas que segue cursos opostos. Nesse sentido, o poema simboliza a união de termos opostos. Isso se dá desde os elementos mais básicos: os fonemas, até os elementos mais complexos: os sentidos. Porém a oposição entre os elementos não se dá de maneira isolada, ela só se constitui e ganha sentido a partir do momento em que um se impõe em frente do outro. A união desses opostos, portanto, gera um ritmo binário que é constituinte de todo o poema: desde a oposição fônica entre /a/ e /i/, perpassando pelas antíteses “No”/“Sí” e continuando nos paradoxos “En el remolino de las desapariciones / El torbellino de las apariciones”, ou como no verso 30: “En su follaje bebe agua la sequía”, até se manifestar de

maneira plena no verso 33: “(*Esta música*)”, ou seja, sabe-se que a música constitui-se pelo ritmo da vibração – movimento de ir e vir – de cordas ou do toque em um tambor, por exemplo (GESSNER, 2016, s/p, grifos nossos).<sup>168</sup>

No começo da análise do poema já havíamos comentado sobre a lógica circular (da mandala) que o poema obedece: há uma união/harmonização dos termos opostos, como percebemos já a partir dos sons, passando pelas palavras e chegando até os sentidos do ser humano. Há uma transição da natureza até atingir a palavra no meio das afirmações e negações: a palavra aparece e desaparece, ela é “*Ar som nada*” (no original, em vez do substantivo “*som*”, é o verbo *ser* em plural, conjugado no presente para a terceira pessoa, “*son*”). Se menciona a página sempre em desenvolvimento, pois ela está “*inacabada*” e, ao que parece, nunca possui um fim pois é “*inacabável*”. Nas palavras, é fundamental o pensamento que se encontra “*volitando*” como uma borboleta. A presença do “*tú*” (provavelmente a mulher) ocorre no meio da 18ª lauda: “*Teus passos no quarto vizinho*”, e a do eu lírico em “*A árvore nim que nos protege*”.

A menção ao tipo da árvore condiz com o conteúdo do poema, pois ela não só protege os amantes – a árvore Nim é muito frondosa e simbolizaria a própria natureza, pois seus benefícios são múltiplos e em diversas áreas. Acreditamos ser pertinente adicionar que é uma planta típica da Índia (lugar onde foi escrito o poema), conhecida há mais de dois mil anos. No poema, ela ajuda os amantes, pois “*Seus ramos abafam o trovão / Apagam o relâmpago*”. Os parênteses aparecem para indicar a presença da música já adiantada pelo verso “*Som*”<sup>169</sup> – ausente no original, como comentamos – que flui no corpo da mulher. Mulher/natureza em relação ao monocromático “*Branca e negra*” junto com as duas sílabas amorosas que se complementam “*Não e sim*”, dessa vez juntas num só verso na 19ª lauda.

Rodrigo Guimarães Silva (2006, p. 125) dirá que o recurso utilizado aqui é a operação circular da “*metaironia*”. O mundo é real, talvez por sua concretude? A palavra é

<sup>168</sup> Gessner (2016) esclarece, ainda, que “[...] o excerto foi escolhido também por uma característica típica do processo de transcrição, que é acrescentar na língua de chegada termos que originalmente não se encontram na língua de partida, mas dão conta de constituir os mesmos efeitos de sentido. Veja-se os versos 13, 14, 23 e 31./ 13. Aire son nada/ 14. Son/ [...] 23. Son/ [...] 31. Son/ “Son” perpassa ao longo dos versos constituindo um efeito de eco que, por sua vez, se caracteriza por ser uma alternância repetida entre som e silêncio: novamente o ritmo binário. Comumente “son” é utilizado como verbo “ser” na terceira pessoa do plural no presente do indicativo: “são”. Haroldo de Campos, por sua vez, identifica uma sutileza: a possibilidade de se compreender “son” na acepção de “som que afeta de maneira agradável aos ouvidos, especialmente aqueles produzidos com arte”. 2. Tem-se um caso de homofonia, algo irreproduzível na língua de chegada: de imediato haveria de optar entre a colocação de “são” (verbo) ou “som” (substantivo). Como solução, Haroldo de Campos traduz da seguinte maneira: /13. Ar som nada/ 14. São/ [...] 23. São/Som/ [...] 31. Som/São/ Ou seja, o tradutor acrescenta na língua de chegada os dois termos, de modo que abranjam o efeito discutido anteriormente (GESSNER, 2016, s/p).

<sup>169</sup> Talvez essa palavra adicionada por Haroldo possa materializar a presença dos compositores que influíram em Paz para a criação de *Blanco*, como comentamos no início da análise deste poema.

“*irreal*” porque é fluida, limitada, pois não todos a compreendem. Contudo, ela pode se tornar real para materializar a comunicação entre a humanidade e diminuir aquela “*brecha*” no mundo. O fragmento décimo corresponde à 18ª lauda até a metade da 20ª, de “*En el centro*” até “*dos sílabas enamoradas*”. Tal como explica Paz (1986 [1984], p. 88), “foram percorridas as quatro cores, e agora estamos diante do branco, ou em branco ou o silêncio final, a unidade. Mas ainda estamos no reino – digamos – da dualidade”.

É interessante retomar, do parágrafo anterior, a utilização da palavra “brecha”, transcrita “grieta”. Octavio Paz interroga Haroldo de Campos sobre essa escolha (pois ele poderia ter optado, segundo o seu conhecimento do português, pela palavra “greta”), ao que Haroldo responde o seguinte:

Em port., brecha é um termo mais geral que greta (greta: termo de uso mais precisamente técnico, geológico: abertura (brecha) na terra, provocada pelo sol ou pelo tempo de seca). Brecha, em port., pode-se dizer tanto de uma coisa (“uma brecha no muro”, “uma brecha no solo”), como do corpo humano (“uma brecha na cabeça”). Como som e viabilidade elocutiva, brecha, ao que me parece, resulta melhor em minha Língua para transpor a límpida enumeração do seu verso (C. Esteban, em fr., adotou *brêche*). (CAMPOS, 1981 [1986], p. 124).

Às esclarecimentos que o poeta paulista detalha, Octavio retribui agradecendo pelas “luminosas explicações”, nas quais existe uma notável “sensibilidade auditiva e semântica” (PAZ, 1981 [1986], p. 128).

Por outro lado, o trabalho final do poema encontra-se nessa lauda: “*Não / É uma palavra / Sim / É uma palavra / Ar som nada / São*”. Ortega (1986) assinala que, nesses versos, se nega

a lógica analítica da linguagem para restabelecer a analogia, a lógica do próprio poema. Este é o nível do discurso das negações, que extraíam, da ordem natural da linguagem, a ordem especular do poema. As palavras são nada mas também são “teus passos no quarto vizinho”, e são “esta noite (esta música)”. São, portanto, aquilo que o poema subtrai ao discurso, quando o nada do poema desdiz o todo de suas conversões. É nessa tensão que o poema agora requer recomeçar para concluir: expulsando sua densidade para recuperar sua marca, sua inscrição, como sentido último de sua presença excessiva. (ORTEGA, 1986, p. 154).

Há uma relação entre natureza e linguagem em “*A árvore dos nomes*”, e novamente Haroldo emprega a palavra “*som*” num verso que, no original não existe: “*Ar som são nada*”. Haroldo de Campos argumenta a colocação desta palavra da seguinte forma:

No poema de Paz, SON funciona como SÃO (verbo “ser”) e como substantivo, SOM, matiz que escapa, muitas vezes, aos próprios leitores de fala espanhola, quando não atentam às conotações sintáticas do contexto em que esse lexema opera. Nenhum dos tradutores que enfrentaram a passagem (Charles Tomlinson e G. Aroul), em inglês; Eliot Weinberger, idem; Claude Esteban, em francês; Fritz Vogelsang, em alemão) deu conta do problema ou procurou resolvê-lo. De minha parte, desdobrei em quase-eco o jogo ambíguo e utilizo, inclusive, o espaço gráfico (acentuando o arranjo em “escalinata”), para reconfigurar fonosse semanticamente essa dúlice nuance, tão relevante para o desfecho do poema “reflexivo” (SÃO) e “sensorial” (SOM) de Octavio Paz. Um desfecho em que SIM e NÃO se respondem em convivência oriental, não-excludente, oximoronesca. Em que o SER se encarna ou se vanifica e o SOM é música e silêncio (CAMPOS, 1994, p. 191).

As palavras que eram irreais na lauda anterior tornam-se fala, que também é irreal; o silêncio é um “*tecido de linguagem*” e “*repousa na fala*”. Esse silêncio encontra-se na frente e nos lábios. A materialização do silêncio obedece à forma da mandala, ao yin-yang. Existe logo após uma corrente de relações que se materializa de forma circular: o espírito que é invenção do corpo, o corpo que é invenção do mundo e o mundo que é uma invenção do espírito.

Assim como na oitava lauda, novamente há um verso que afirma a transparência como fim de tudo: “*A transparência é o que resta ao fim de tudo*”. Paz perguntará por essa tradução: “Não é exatamente o mesmo ‘*la transparencia es todo lo que queda*’ e ‘*la transparencia es lo que queda al fin de todo*’ (a *transparência é o que resta ao fim de tudo*). Mas agrada-me a utilização ambígua da palavra fim. Você decidirá” (PAZ, 1981 [1986], p. 120, grifos nossos). Campos, responderá a essa questão esclarecendo que

Em port., a tradução mais imediata seria: A transparência é tudo o que resta, verso que, sonora e metricamente (só com esforço se teria aqui um hendecassílabo na medida espanhola, um decassílabo na nossa), resulta algo frouxo em minha língua, sem a harmoniosa escansão da sua magnífica linha-chave-resumo em espanhol. Como, precisamente, o verso, no contexto original, tem essa importância de *motto*, de verso-suma de tudo que veio antes, preferi adotar um alexandrino em port., com sua solene escansão epilógica e reconciliadora (abarcadora) neste ponto crucial do desenvolvimento do poema, para dotá-lo em meu idioma do impacto que produz em espanhol. Assim: A transparência é o que resta ao fim de tudo (“Ao fim de tudo”, uma fórmula como “al fin y al cabo”/“after all”, não se

afasta do âmbito semântico desejado, ao que me parece, permanecendo o sentido de algo final, isolado, só, que queda/resta como resumo de tudo o mais) (CAMPOS, 1986 [1981], p. 123-124).

Como observamos nessa colocação, Haroldo prefere criar um efeito análogo ao original e, por isso, prefere não fazer uma tradução literal. Nos últimos versos do poema, a mulher é materializada através do som dos passos no quarto do vizinho, repetindo outra sequência anterior da composição, como se se tratasse de um caminho espiralado.

Versos anteriores espalhados ao longo de todo o poema são retomados e colocados em relação: aparece o trovão de cor verde e a mulher, que se encontra nua, é comparada com uma sílaba que não diz nada, pois precisa das outras para estabelecer um significado. Também há uma relação com a cor vermelha (o fogo, as chamas do início do poema), e o mundo, que é um conjunto das imagens femininas, é o reflexo/produto da força criadora da mulher (por exemplo, na repetição do verso “Paixão de brasa compassiva” da quarta lauda). Esse corpo feminino novamente se une ao eu lírico – essa fluidez etérea se derrama e se desvanece nele. Por essa relação entre a mulher criadora e o eu poético, a visão se torna realidade.

Nos versos da 20<sup>a</sup> lauda, “*Se o mundo é real / A palavra é irreal / Se é real a palavra / O mundo / É a brecha o esplendor o remoinho*”, o poema se interroga, novamente, pelo mundo na linguagem; porém, seria só o seu registro:

[...] a realidade do mundo é a outra linguagem: lá, onde os nomes já não são o mundo real ou irreal, mas sim o traço do poema a um só tempo real e irreal. Não e sim (“duas sílabas amorosas”) são a remissão final do discurso definitório. Porque na lógica analítica qualquer definição deve responder (sim ou não) a título de demonstração. Porém na analógica, no discurso das tensões polares apresentadas simultaneamente, as definições reconstroem o mundo enquanto espaço dos nomes do desejo. Esta realidade, ampliada pela linguagem, retorna, por isso mesmo, ao começo: o poema se repete, se relê no mundo que renomeia, a fim de que suas derradeiras definições sejam uma afirmação já demonstrada, uma verificação da certeza produzida (ORTEGA, 1986, p. 155).

Essa colocação comprova que o poema não está construído seguindo uma lógica linear, senão que está conformado por espirais. É uma mandala que avança à medida que se constroem os opostos, mediante o paradoxo.

En ningún otro poema está tan manifiesto el afán de configuración, la disposición reglada que indica una vuelta a la visión armonizadora de la realidad (paralelismos y convergencias entre cuatro colores del espectro, los

cuatro elementos y las cuatro facultades humanas) (YURKIEVICH, 1984, p. 284).<sup>170</sup>

O fim termina no começo, e vice-versa. No último verso, Haroldo respeita a ordem do original: “*Da realidad a la mirada*” e “*Dá realidade à visão*”, pois na 17ª lauda o original é igual ao final, e na transcrição há uma inversão dos vocábulos, “*Dá a vista realidade*”. Nos aventuramos a dizer que é a destruição da linguagem para um novo começo, libertador, aberto. Campos acredita que *Blanco* seja o momento-ápice (até o momento atual da publicação, em 1986) da sua poética:

Nesse poema desdobrável como um livro japonês, visual, de leitura múltipla, a metáfora persiste, porém resgatada da fácil carnadura discursiva, liberta da linearidade da língua, fragmentada, concentrada, pulverizada em estilhaços-concreções. É metáfora e antimetáfora, metáfora que se subleva contra o engaste do discurso, como um diamante amotinado contra sua lavra e redistribuído espacialmente em sistema autárquico de cintilações (CAMPOS, 1986, p. 164).

Paralelamente a essa colocação, Eduardo Milán (1994) acredita que a metáfora desse poema é um “giro sobre os calcanhares da linguagem”, fugindo do silêncio final e inicial ou original. *Blanco* inaugura uma metalinguagem, que é a “escritura sobre a escritura”, capaz de criar um mundo equivalente ao concreto:

*Blanco* parte do silêncio original – a aurora da criação – mas, à medida que aumenta o poema, aumenta igualmente a consciência de Paz de que o silêncio original é a meta. É a consciência de que o dizer poético só é possível à beira da origem, já que sua continuação, seu avanço, entram em choque com uma impossibilidade: a encarnação palavra e mundo. Com essa certeza epistemológica, a linguagem só pode girar sobre si mesma. A outra margem, a terceira margem da linguagem ou alteridade, somente pode ser alcançada na linguagem. A partir dessa perspectiva, o mundo como outridade é atraído – o poema como imã – a partir da linguagem, mediante uma simulação que o re-produz. Nasce assim a metalinguagem, escritura sobre a escritura, que cria aqui o efeito de um mundo, porém não o mundo, senão outro que lhe é simbolicamente equivalente (MILÁN, 1994, p. 166).

Se o silêncio original é a meta, a análise dos últimos versos do poema feita por Verani (2014) confirma este fato:

---

<sup>170</sup> Tradução livre: “Em nenhum outro poema está tão manifestado o afã de configuração, a disposição regrada que indica uma volta à visão harmonizadora da realidade (paralelismos e convergências entre quatro cores do espectro, os quatro elementos e as quatro facultades humanas)” (YURKIEVICH, 1984, p. 284).

El final de *Blanco* – reducido a una sola columna, en un espacio que se desvanece – absorbe, mediante la repetición de palabras y pensamientos precedentes, los niveles centrales del poema: el texto se vuelve sobre sí mismo como si no existiera una realidad exterior y todo fuera un peregrinaje por el lenguaje: “avanzo,/ mis pasos/ se disuelven/ en un espacio que se desvanece/ en pensamientos que no pienso”. En los últimos versos se enlazan, definitivamente, lenguaje, cuerpo y universo [...] En el cierre del poema, las tres columnas confluyen en una sola, la central, donde la imaginación, no el intelecto, inventa al mundo (VERANI, 2014, p. 108-109).<sup>171</sup>

O poema mostra, assim, a criação da linguagem através das palavras. No final, ele se centra em si mesmo, deixando de lado o mundo concreto: a composição adquire, desse modo, a significação de uma mandala, pois esta é utilizada, finalmente, para fazer uma meditação/reflexão acerca da concepção do mundo através da linguagem. A transparência representaria a harmonia universal, pensando-a como uma visão onírica. O eu poético mora numa transparência e é tudo o que resta junto a dois corpos enlaçados, representando o amor, o yin-yang da mandala: verdade humana universal.

#### 4.6 O diálogo latino-americano entre *Blanco* e *Transblanco*

Octavio Paz foi um dos poucos escritores da América Latina que Haroldo de Campos escolheu para fazer a sua operação transcriadora, estabelecendo, assim, uma ponte entre o português brasileiro e o espanhol (vinculando-se, contudo, a toda América hispanofalante) – logo, estabelecendo uma ponte entre dois países que pertencem a um mesmo continente com similares preocupações e anseios. Naquela ação, o poeta brasileiro devora antropofagicamente um outro latino-americano através da tradução, transculturando o legado mexicano na língua lusitana e, ao mesmo tempo, tentando adaptá-lo à cultura brasileira, tal como desenvolvido na anterior seção: “Traduzir, por definição, é trabalhar com e nos limites, nas zonas de fronteira entre pelo menos duas línguas e duas culturas” (NASCIMENTO, 2011, p. 25).

O próprio Paz já efetuou a devoração/inclusão de vozes (outridade) de outros autores na sua obra – no caso de *Blanco*, por exemplo, temos uma intertextualidade direta por lexemas em inglês de fragmentos da obra e a menção ao autor Livingstone na metade do

<sup>171</sup> Tradução livre: “O final de *Blanco* – reduzido a uma só coluna, em um espaço que esvai – absorve, mediante a repetição de palavras e pensamentos precedentes, os níveis centrais do poema: o texto se volta sobre si mesmo como se não existisse uma realidade exterior e todo fosse uma peregrinação pela linguagem: “avanzo,/ mis pasos/ se disuelven/ en un espacio que se desvanece/ en pensamientos que no pienso”. Nos últimos versos se enlaçam, definitivamente, linguagem, corpo e universo [...] No fechamento do poema, as três colunas confluem numa só, a central, onde a imaginação, não o intelecto, inventa ao mundo” (VERANI, 2014, p. 108-109).

poema, além de uma intertextualidade indireta no verso “*Verdeja a palavra*” em que se “presentifica” a palavra poética de Vicente Huidobro. Ao mesmo tempo, *Blanco* também segue o ciclo das “redevorações”, como mencionamos numa das seções anteriores deste trabalho, e é pelo escritor boliviano Rubén Vargas que se retomam, também, os versos de Haroldo de Campos, produto da transcrição do poema paziano.

A tradução é uma forma de lembrar, de recortar sincronicamente na história da literatura, pois há uma ampliação da tradição literária do(s) país(es) receptor(es) da tradução. *Blanco* também trabalhará com a rememoração benjaminiana pois, por meio de alguns dos versos das primeiras laudas, no surgimento da linguagem, também há menção indireta do trabalho quase escravo dos mineiros – versos que, tal como vimos, conectam Paz à Neruda em “*Alturas de Macchu Picchu*”, composição mencionada no capítulo primeiro da presente tese. O poeta mexicano procura a redenção desses trabalhadores, buscando outorgar-lhes uma palavra, propor uma revolução nesse tempo cíclico, da mandala; em soma, ele permite a “abertura” da história, pois dá lugar aos esquecidos na história de México.

Octavio Paz posiciona-se, então, como um autor que questiona a sua condição histórica e permite ver a história em sua pluralidade, coincidindo com a teoria benjaminiana da “história aberta”. Paralelamente a isso, o tempo presente é incompleto, é efêmero, e precisamos de um passado para poder preenchê-lo, dotá-lo de um sentido, Aqui entra em jogo o pensamento de Henri Bergson sobre a memória. Segundo aponta Vinícius de Oliveira Prado (2019),

s preocupação de Bergson é oferecer um pensar que aproxime o sujeito dos dados imediatos da consciência, os quais, por sua vez, encontram-se no fluir temporal que é a duração. Para que isso seja possível, é necessário um aprofundamento no próprio tempo, completamente diverso à maneira que realizamos o afastamento deste enquanto realidade objetiva de investigação conceitual. Se o tempo é dado imediato, não podemos analisá-lo superficialmente, pois o maquinismo teórico-conceitual não pode dar conta de algo que, por sua natureza, extrapola os recortes limítrofes da nossa inteligência. Será neste ponto, portanto, que o autor recorre à intuição como forma de penetrar a fundo a realidade humana (PRADO, 2019, p. 238).

Haroldo de Campos é um poeta do presente, da *agoridade*, mas ele precisa do passado para poder outorgar-lhe um novo sentido mediante a *re-leitura* da tradição. Passado e presente são fundamentais nas suas composições, ambos convivem – e daí a poética sincrônica em que os escritores/pensadores de diferentes tempos e espaços convivem/dialogam num só lugar.



Pautando-se na tradução como um procedimento de renovação poética, tem-se que o poeta paulista traz a memória literária às suas traduções, ampliando as discussões e enriquecendo o panorama cultural. Quanto a isso, Luis Guilherme Barbosa (2011) anota que

o presente é provisório, o passado é plural e o futuro, incerto: nesta síntese de fragilidade do tempo – portanto, de fragilidade da experiência histórica –, a poesia demarca o seu espaço anacrônico, na medida em que não se constitui mais como utopia, e sim como lugar problemático de realização estética e impotência totalizante (BARBOSA, 2011, p. 2).

Podemos pensar esse *lugar da poesia* como pós-utópico, como comprovaremos no próximo capítulo. Na análise da seção anterior, corroboramos que o principal objetivo de *Blanco* é trabalhar a palavra, a linguagem, que é vista de modo dialógico, criativo e, por isso, erótico. A linguagem faz o homem, o mundo, cria e desfaz, preenche o vazio do começo, quando não havia nada, pois o universo era afásico. É a palavra que permite retomar/recobrar as memórias perdidas e dar lugar ao outro, como diria Paz, aquele que foi isolado, calado no transcurso da história. Em direta relação, na análise de *Blanco* retomamos algumas partes do poema “A educação dos cinco sentidos” (1985), analisado no capítulo segundo, já que também há nele um evidente trabalho com a linguagem e que se institui como o “sexto sentido” haroldiano – aquele que completa os outros cinco, formados com o trabalho da humanidade ao longo da história universal, da qual derivaram muitas lutas, com vencedores e vencidos. Do mesmo modo que, na obra de Campos, há um poeta-viajante (pois existe uma viagem do eu poético através da língua, das diferentes cidades e de diversos campos do conhecimento), em *Blanco* também se identifica a presença desse tópico da viagem, pois o poema foi escrito em Delhi e possui marcada influência oriental:

Como disse Campos, o traço definidor de Paz foi a sua profunda imersão na cultura oriental em suas várias dimensões. Ele teve, inclusive, uma vivência das tradições religiosas, como o Tantrismo, o que tornou o poema *Blanco* também uma reinvenção tântrica do *Un coup de dés* [...] Campos incursionou na tradição ideogramática por meio, sobretudo, de Ezra Pound. E com sua “mandíbula devoradora”, não cessou de explorar os recursos sonoros e visuais oferecidos tanto pela poesia clássica chinesa quanto pelo haicai e o teatro (MACIEL, 2018, p. 30).

Particularmente, em *Metalinguagem & outras metas* (1992), Haroldo de Campos reflete sobre a tradução do espanhol ao português, sendo estas línguas tão próximas, porém divergentes:

Numa tradução como esta que se passa entre línguas tão próximas e aparentemente solidárias como o espanhol e o português, os avatares obsessivos do mesmo se deixam, não obstante, a cada momento, assaltar pelos azares pervasivos da diferença. No interpontuar micrológico dessas divergências [...], é que pulsa, passional, para além da abulia resignada da tradução servil, pretendidamente inócua, monológico-literal, a vocação dialógica-transgressora de toda tradução que se proponha responder a um texto radical entrando no seu jogo também pela raiz: arraigando-se nele e desarraigando-se num mesmo movimento de amorosa duplicidade (CAMPOS, 2005 [1992], p. 90).

Esse movimento de amorosa duplicidade poderia emular o yin-yang da mandala de *Blanco* no erotismo e no movimento de vaivém do poema através do ritual erótico em que se dá a criação da linguagem e do mundo no próprio poema.

Paralelamente, em uma das seções deste estudo, retomamos algumas questões sobre a tradução haroldiana por meio de Octavio Paz, pois ambos guardam algumas similaridades na sua teoria translática:

No intuito de “se fazer entender”, de ter uma boa recepção, Haroldo de Campos, por vezes, demonstra preocupar-se com seu público leitor, ao contrário do que dizia Walter Benjamin, mas ao mesmo tempo representa ter esse compromisso de comunicar. Mesmo primando pela estética dos versos em detrimento do conteúdo, Haroldo de Campos atinge o ideal da tradução poética promulgada por Octavio Paz, de produzir, com meios diferentes, efeitos análogos, encontrando, quase sempre, maneira equivalente de comunicar essas experiências em outra língua, tratando de conservar seu valor estético (TIRLONI, 2013, p. 117).

Desse modo, outro paralelismo entre Campos e Paz será por meio de um dos seus precursores em comum, Stéphane Mallarmé. Poderíamos pensar esse escritor como um recorte da memória agindo na união constelar de ambos os autores latino-americanos – Haroldo havia considerado Paz como um escritor constelar por seus *Signos em rotação* (1972). Marcos Siscar (2014a, p. 85) acredita que *Um lance de dados* é “uma referência fundadora da obra e do pensamento de Haroldo de Campos, seu ponto de apoio – um autor que coloca os termos a partir dos quais, desde o concretismo, Haroldo pensa e escreve a poesia”. Mallarmé permite uma *abertura*<sup>172</sup> no campo da poesia a infinitas possibilidades, do mesmo modo que o faz Walter Benjamin no seu estudo sobre a história.

<sup>172</sup> No prefácio ao poema, Mallarmé enuncia: “Terei, não obstante, indicado do Poema incluso, mais do que um esboço, um “estado”, que não rompe em todos os pontos com a tradição; levado adiante sua apresentação em muitos sentidos até onde ela não ofusque ninguém: o suficiente para abrir os olhos” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2013 [1914], p. 152).

Além disso, *Blanco* é uma das duas obras (a outra é *Rayuela*, de Julio Cortázar) que se reflete no poema “Galáxias” – é importante adicionar que embora o livro só tenha sido publicado em 1984, ele escrito entre 1963 e 1976, período de escrita e publicação de *Blanco*. Gênese Andrade (2010, p. 57) afirma que ambos os livros não são uma influência na obra de Campos, senão que se trata de obras contemporâneas “escritas sob a influência de Mallarmé, cujos autores se cruzaram, se aproximaram e se converteram em leitores uns dos outros não por mero acaso, mas por afinidades e convergências”. Ao mesmo tempo, Andrés Sanchez Robayna (2013 [1985]) considera o projeto literário haroldiano uma “prosa minada”: “[...] numa clara reversão da moeda mallarmaica, o que no poeta francês é plenitude do vazio em Haroldo de Campos é completude do pleno”. Talvez pudéssemos pensar Octavio Paz, por meio de *Blanco*, mais próximo a essa plenitude do vazio mallarmaica, pois o poema emula a construção do mundo por meio da linguagem a partir do vazio; os contrários convivem em plena harmonia no poema-mandala: palavra/silêncio, homem/mulher, ordem/desordem, plenitude/vazio etc.

Paralelamente, alguns dos poetas latino-americanos que trabalham com a função crítica da linguagem numa operação reflexiva no interior do poema, estudando a linguagem em si mesma, tal qual *Blanco*, são: Vicente Huidobro, César Vallejo, Pablo Neruda, Oliverio Girondo e Lezama Lima. Particularmente, no projeto poético do escritor mexicano,

essa função problematizadora da linguagem ocorre de um modo evidente, quase como uma atitude pragmática, com apoio em suas próprias reflexões sobre o fazer literário. Esse ponto de inusitada tensão reside em *Blanco*, poema escrito na Índia em 1966. Curiosa extrapolação: Paz recorre a uma civilização marginal, ancestral, para tocar num dos problemas mais caros ao logocentrismo ocidental (MILÁN, 1994, p. 164).

Do mesmo modo que Haroldo de Campos trabalha com a linguagem desde o início de sua carreira como escritor, ele escolhe *Blanco* porque, além de ser a obra central de Octavio Paz na América Latina, trata-se de um autor que forma parte da periferia hispano-americana e é quase da mesma geração que o poeta paulista, podendo estabelecer, assim, um diálogo que permitiria uma recriação mais fiel. Para Robayna (1994), *Transblanco* não seria simplesmente uma transcrição junto com a documentação paralela que gerou, senão que se trata de um dos diálogos mais frutíferos entre dois dos maiores poetas latino-americanos:

Pois se Paz quis fazer com “Blanco” um *poema crítico* (na linha aberta por *Un Coup de Dés*), Haroldo de Campos, de sua parte, realiza em sua “transcrição” do poema uma *mise-en-abîme*. Levado pela ideia de que a

poesia mesma “é já uma tradução” da tradição, sua tentativa reconstrói todo o processo criador inaugurado pelo poema de Mallarmé e “repristinado” na poesia concreta: a versão de um poema-limite numa tradução-limite, gerada num poderoso impulso “translinguístico” que Haroldo chama “diamantização” (ROBAYNA, 1994, p. 174).

A preciosidade dessa tradução reside

não só [n]a *transcrição* excepcional de um texto definido por sua radicalidade e sua modernidade, mas também a interpretação crítica desses valores. O poema e sua crítica, o poema e seu processo, o poema e as reflexões que aloja e arroja. Inseparáveis, o poema e sua sombra (ROBAYNA, 1994, p. 177).

Por isso é nomeado *Transblanco*, “além do *Blanco*”. E Campos não se contentará com a tradução criativa da composição paziana: ele escolhe explicar o processo por inteiro, desde as cartas que inauguram o começo da empreitada, os textos escritos em torno desse trabalho, feitos tanto por ele como por críticos próximos de seu labor, até a criação do poema pós-tradução, que permitirá fazer uma junção entre suas tarefas: Haroldo tradutor, Haroldo poeta e Haroldo crítico.

Podemos pensar, ainda, a antropofagia haroldiana perto da plagiotropia definida no capítulo anterior, pois esta última se define a partir da tradução da tradição, de uma forma que não se obedece necessariamente a uma linearidade; a plagiotropia relaciona-se, portanto, com uma transformação dos textos literários através do tempo, por meio das traduções e interpretações. A antropofagia, de forma paralela, consiste num processo de devoração de textos considerados essenciais para a criação de um novo, um paralelo. Assim, a tradução *Transblanco* reúne ambos os conceitos: é um “canto paralelo”, é um poema com vida própria, uma criação autônoma, uma transcrição antropofágica.

A memória em *Transblanco*, de acordo com o nosso ponto de vista, se daria através da tradução, pois Haroldo desenterra do passado recente uma obra para que seja acessível ao idioma português. O texto que foi traduzido é o passado que está sendo reatualizado em sua potência: faz convergir um contexto, uma forma; a transcrição é uma criação em cima do texto original – segundo a teoria bergsoniana, algo vai ser transformado, algo recuperado, algo esquecido.

## CAPÍTULO 5

---

### A PÓS-UTOPIA EM DIÁLOGO COM OCTAVIO PAZ

*Invirtiendo el método de Plotino (única manera de aprovecharlo) empezaré por recordar las oscuridades inherentes al tiempo: misterio metafísico, natural, que debe preceder a la eternidad, que es hija de los hombres. Una de esas oscuridades, no la más ardua pero no la menos hermosa, es la que nos impide precisar la dirección del tiempo. Que fluye del pasado hacia el porvenir es la creencia común, pero no es más ilógica la contraria, la fijada en verso español por Miguel de Unamuno: Nocturno el río de las horas fluye desde su manantial que es el mañana eterno... Ambas son igualmente verosímiles – e igualmente inverificables. Bradley niega las dos y adelanta una hipótesis personal: excluir el porvenir, que es una mera construcción de nuestra esperanza, y reducir lo “actual” a la agonía del momento presente desintegrándose en el pasado. Esa regresión temporal suele corresponder a los estados decrecientes o insípidos, en tanto que cualquier intensidad nos parece marchar sobre el porvenir... Bradley niega el futuro; una de las escuelas filosóficas de la India niega el presente, por considerarlo inasible. La naranja esta por caer de la rama, o ya está en el suelo, afirman esos simplificadores extraños. Nadie la ve caer (JORGE LUIS BORGES, *Historia de la eternidad*, 1936).*

#### 5.1 Pós-utopia em Haroldo de Campos

A obra de Haroldo de Campos poderia se caracterizar como um contínuo fluir. Se tivéssemos que estabelecer uma demarcação em seu poetas, podemos pensá-lo como bipartido. A primeira fase, gradativamente, se esfria com o decorrer do tempo, dando lugar à segunda, que começou depois de seu intercâmbio epistolar com Octavio Paz no final da

década de 1960.<sup>173</sup> A primeira etapa chama-se *concretismo* e a segunda, *poesia pós-utópica* (CAMPOS, 1997c). No entanto, a poesia concreta se mantém oculta, porém presente na construção do projeto literário de Campos, por isso não podemos falar de nenhum tipo de ruptura entre as fases:

[...] perceberemos que a declaração do fim da utopia convive, não exatamente com uma liberação das possibilidades criativas, mas com a multiplicação dos signos que remetem à questão cerimonial da poesia. Como se Haroldo buscasse esse novo ponto de apoio, sinalizando uma virada tanto na teoria quanto na poesia (SISCAR, 2014a, p. 88).

Trata-se de uma literatura “aberta”: a multiplicidade dos signos que aponta Siscar (2014a) remete-nos aos signos pazianos em rotação, à pluralidade de vozes em constelação<sup>174</sup> de ambos os autores. Um significativo exemplo de convivência entre concretismo e pós-utopia encontra-se na obra *A educação dos cinco sentidos*, na qual os traços concretos “permanecem invariáveis, e até intensificados” (ROBAYNA, 2013 [1985], p. 17).

Diana Junkes afirma que não existe, essencialmente, uma travessia entre a etapa concretista e aquela que ele nomeia como pós-utópica, mas um desenvolvimento elíptico de uma e outra (TONETO, 2012). Ainda, em outro artigo, Diana Junkes destaca que

a leitura da tradição sempre esteve presente para o concretismo, a importância que assume a partir do momento em que o poeta enuncia a pós-utopia concerne a um aprofundamento, especialmente viabilizado pela tradução, e não apenas uma mudança de paradigma poético, que abandonaria a invenção em prol de uma leitura do passado (MARTHA, 2018, p. 51).

Portanto, a etapa pós-utópica é considerada um aprofundamento da etapa concreta, entre outros aspectos, pela via da tradução. Marcos Siscar (2014a) fala sobre a pós-utopia de *A educação dos cinco sentidos*, já evidenciada pelo próprio poeta no conteúdo da contracapa da primeira edição:

<sup>173</sup> O intercâmbio epistolar com Paz foi uma importante influência para o pensamento de Campos, dentre outras leituras e estudos que o poeta paulista experimentou. Porém, existem também outros fatores que permitem essa mudança na sua poética, como a leitura atenta de diversas obras de Walter Benjamin e o seu aprendizado de diversos idiomas, o que lhe permitiu dar um passo rumo a outras leituras e transcrições.

<sup>174</sup> “Haroldo de Campos tomará de empréstimo a Walter Benjamin, que por sua vez provavelmente a extraiu de Mallarmé: *constelação*. Se o fundamental, agora, são relações entre poemas – e o próprio poema tem a forma de uma relação com outros poemas –, compreende-se a importância da tradução no ensaio de 1984” (STERZI, 2018, p. 91).

Haroldo de Campos nos apresenta o momento pós-utópico de seu trabalho poético, que veio tomando corpo ao longo desses últimos anos, mas que já se insinuava, aqui e ali, em alguns poemas esparsos dos anos 60 e 70. Poesia da *agoridade*, da construção do presente através da expropriação.

A respeito disso, o crítico assevera o seguinte:

O livro de poemas, publicado pouco depois, é praticamente contemporâneo de “Poesia e Modernidade”. As palavras grifadas na sua contracapa (“pós-utópico” e “agoridade”) são também os dois termos-chave do ensaio, vinculando diretamente o livro de poemas à proposta crítica recém-divulgada. Ou seja, o poeta constata o pós-utópico na produção crítica e, praticamente ao mesmo tempo, apresenta seu livro de poemas como pós-utópico. Naturalmente, a contracapa de um livro não é assinada; ela faz parte do trabalho editorial, ainda que normalmente com a anuência do autor. De todo modo, dificilmente seria possível dissociá-la de uma estratégia mais ampla que declara a época de pós-vanguarda para poder mais efetivamente assumi-la como projeto (SISCAR, 2014a, p. 84).

Há uma construção quase paralela, como vemos na colocação, entre a teoria crítica pós-utópica e uma poesia que responde a esses lineamentos. A etapa concretista em Haroldo atua, então, sub-repticiamente nos seus escritos, e se mantém latente como parte da sua experiência como escritor. Por isso, podemos afirmar que Haroldo nunca abandonou a vanguarda; ele admitiu o status crítico da utopia como algo fundamental para o seu projeto poético desenvolvido da primeira até a última das suas obras. Existiu na sua escritura, por um lado, a revolução associada à ruptura; por outro lado, houve a revolução no retorno, tal como aponta Octavio Paz em *Los hijos del limo*:

[...] la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta. La primera postula la unidad entre el pasado y el hoy; la segunda, no contenta con subrayar las diferencias entre ambos, afirma que ese pasado no es uno sino plural (PAZ, 1984 [1974], p. 18).<sup>175</sup>

No meio, o futuro que se mantém latente como uma constante luta contra a morte, cujo objetivo final, para ele e os outros escritores, é a permanência, a conservação. Rodolfo Mata Sandoval (1993), por sua vez, afirma que, na época de *Galáxias* (1984), Haroldo de Campos deu um novo rumo à sua poética:

---

<sup>175</sup> Tradução livre: “a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita com sublinhar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural” (PAZ, 1984 [1974], p. 18).

[...] talvez um momento “epifânico”, com sua própria linha barroca que, mesmo se presente, ainda não havia sido suficientemente desenvolvida. Assim, a veia barroca (neobarroca em sua atualização) prolonga-se não só como prática poética “intertextualizante”, mas como ferramenta crítica conformadora de sua visão da tradição através da antropofagia oswaldiana e do nascimento barroco da literatura brasileira (e latino-americana) como uma tradição descentradora (SANDOVAL, 1993, p. 19).

De tal modo, a poesia concreta dos anos 1950 e 1960, segundo Haroldo de Campos, é uma experiência que lhe ensinou a transcender o “ismo” particularizante e afrontar a poesia de um modo *transtemporal*; também é um procedimento global e aberto, atualizado de diferentes modos por meio das diversas épocas da história literária. Assim sendo, Haroldo de Campos avança as ideias da poesia concreta para a sistematização de um pensamento caracterizado pela articulação entre *local* e *universal* por meio da leitura da tradição – ideias estas que sempre estiveram presentes em seu trabalho e que encontram, na fase pós-heroica do concretismo, um lugar de destaque (TONETO, 2011). Em direta relação a isto, Guimarães Silva (2006) acresce:

Com a publicação dos primeiros fragmentos de *Galáxias* em 1964 (poema longo escrito entre 1963 e 1976) Haroldo de Campos inicia uma escritura que ele denomina de pós-vanguarda, que consiste de uma pluralização das poéticas possíveis, não sendo, portanto, nem pós-moderna nem antimoderna, mas “pós-utópica”, em que o princípio-esperança é substituído pelo princípio-realidade, como elucida o próprio poeta no ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, em *O arco-íris branco*. Essa poesia da “agoridade”, segundo Haroldo de Campos, se dá através de sínteses provisórias em que há uma apropriação crítica da tradição ao mesmo tempo em que coloca em xeque uma concepção do futuro e de seus “paraísos sistemáticos” (GUIMARÃES SILVA, 2006, p. 11).

Haroldo afiança, no ensaio “O poema pós-utópico”, que o final dos anos 1960, quando se conclui o processo da poesia concreta, não seria pós-moderno, e sim pós-utópico (CAMPOS, 1997c, p. 267). Naquela década, com o Golpe de 1964 e a Ditadura de 1968, a poesia esvaziava-se da sua função utópica – apesar de que os novos *media* criados pela tecnologia eletrônica lhe permitiram possibilidades inesperadas:

Em 1968, apesar de não haver ainda conceituado a pós-utopia, Haroldo já estava em contato intenso com as leituras da obra de Walter Benjamin e atento a um modo de conceber a história a partir de uma revisão do passado, bem como estava em diálogo com Roman Jakobson e a questão da substituição sincrônica dos estilos na história literária (MARTHA, 2018, p. 53).



Destarte, para erguer essa nova poesia, Haroldo lança mão de suas influências mais caras: Roman Jakobson e Walter Benjamin (desta, especificamente, através das teses *Sobre o conceito de história*). Assim, como afirma Paz (1992), com o fim da perspectiva utópica o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Logo, a poesia do presente é uma poesia de pós-vanguarda porque é pós-utópica. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, advém o *princípio-realidade*, pedra angular do presente:

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao princípio-esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, fundamente ancorado no presente (PAZ, 1992, p. 11).

Em direta relação, e por consequência desse contexto histórico, Haroldo de Campos, partindo do Brasil, propõe uma releitura do passado, *des-auratizando* o futuro:

A reivindicação da agoridade, no momento em que Haroldo passa a se preocupar com a pós-utopia, é resultante da observação das crises nacional e mundial. Trata-se da constatação de que, por mais que o presente projete o futuro, por mais que se transforme para construí-lo do melhor modo, a experiência das sociedades (brasileira, mundial) mostra que as tentativas levaram ao insucesso, e a poesia pós-utópica procurará responder a esse momento propondo outro gesto: o da leitura crítica do passado (MARTHA, 2018, p. 58-59).

Ao mesmo tempo, Haroldo concorda, nas últimas páginas de *Los hijos del limo* (1974), quando Paz afirma que a poesia de hoje é uma poesia do agora. Interessante destacar, tal como comentamos no capítulo anterior, que Haroldo situa-se numa perspectiva próxima à do poeta mexicano; esse ensaio também foi apresentado, por primeira vez, num evento em homenagem a Octavio Paz, um dos maiores inspiradores da *agoridade* de Campos junto com o *Jetztzeit* benjaminiano:

Quanto à poética sincrônica, ao eleger Octavio Paz como referência, Haroldo elege também elementos críticos familiares à sua militância. Paz definiria a modernidade em dois movimentos: como introdução da crítica na criação (o que explica a importância da figura do poeta-crítico) e como “canonização da estética da mudança” (o que justifica sua proposição de uma “tradição da ruptura”). A partir dessa exposição, a estratégia de Haroldo para explicar determinados desdobramentos da literatura no século XX passa a ser,

segundo ele, a de “(colocar-se) num ângulo de visada próximo ao de Octavio Paz” (SISCAR, 2014b, p. 428).

Trata-se de uma poesia de outro presente e da história plural que implica uma crítica do futuro. Esta poesia admite a apropriação crítica de uma pluralidade de passados, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro. Deste modo, a partir dos anos 1980, o poeta brasileiro propõe um movimento de releitura e recriação do cânone e dos acontecimentos históricos como pós-utopia (CAMPOS, 1992). O “princípio-realidade” da *agoridade* proposto por ele (CAMPOS, 1997c, p. 265-266; p. 268) adquire mais importância que aquele “princípio-esperança” proposto por Ernest Bloch na obra *O princípio-esperança* (1979). Haroldo de Campos volta ao passado, mas sem nostalgia ou melancolia.

Leyla Perrone-Moisés (2003) afirma que não existe disforia no projeto poético do escritor paulista, mesmo em sua fase pós-utópica. A respeito disso, Siscar (2014b) afiançará que

Haroldo não é o primeiro a falar sobre o esgotamento das vanguardas, mas a maneira como o faz, a meu ver, deflagra ou sintetiza exemplarmente aquilo que passamos a considerar como situação de época. Para lê-lo de maneira rigorosa, devemos levar em conta que esse “fim das vanguardas” não é apenas uma constatação dos fatos que, aliás, permanecem em discussão; não é apenas uma observação neutra do estado de coisas que, para Haroldo, se projetaria ao final dos anos 1960, “quando se concluiu, segundo penso, o processo da poesia concreta enquanto movimento coletivo e experimento em progresso”. Esse “fim das vanguardas” é, também, a meu ver mais significativamente, a partir dos anos 1980, parte de uma operação discursiva e normativa pela qual passamos a dar sentido ao nosso presente e da qual ainda tiramos consequências (SISCAR, 2014b, p. 425-426).

Na visão de Campos, como consequência do esgotamento das vanguardas e do fim da poesia concreta como um experimento coletivo, surge a poesia pós-utópica do presente – esta, como poesia da *agoridade*, possui um dispositivo crítico imperativo na operação tradutória. A tradução é percebida como um aprendizado a partir da leitura reflexiva da tradição:

Há, portanto, na poética da agoridade uma crítica do futuro e de seu mapeamento idílico ou monológico, bem como do passado e de suas interpretações hermenêuticas ou finalistas que paralisam a semiose infinita dos entrecosques sígnicos. O presente torna-se, então, o lugar onde se operam confluências e dissonâncias capazes de capitanear diferentes regimes de circulação de significantes e reelaborar, incessantemente, sínteses na profusão babélica de linguagens advindas das mais variadas culturas e momentos históricos. Daí a importância de preservar o que Haroldo de Campos chamou de resíduo utópico presente no componente crítico que caracterizou a modernidade, a fim de evitar um *laissez-faire* que sirva “de

álibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade”. Essa apropriação “dos passados” (que não necessita mais do procedimento moderno da negação e do cancelamento dos códigos recentes) dá-se pelo viés ensaístico ou por outras formas textuais que são suplementadas pelo dispositivo crítico da operação tradutória” (GUIMARÃES SILVA, 2006, p. 67).

A tradução, aliás, nos possibilita fazer uma combinação da multiplicidade de passados que podem ser considerados possíveis para, assim, torná-la presente, “[...] como diferença, na unicidade *hic et nunc* (aqui e agora) do poema pós-utópico” (CAMPOS, 1997c, p. 269). Tanto a tradução como os ensaios permitem a apropriação dos múltiplos passados numa operação de “presentificação” que rejeita as utopias do futuro ou o passado “estancado”.

É interessante destacar que a leitura da memória feita por Haroldo de Campos sempre está impregnada pela política, mas engendrada, transposta à poesia, à tradução; a atualização do passado sempre será crítica, esta ideia de criação corresponde grandemente com os conceitos de Walter Benjamin. A colocação que pertence à memória do cânone (os fragmentos do passado) ganha um novo sentido e é revivida por meio da leitura da tradição e da literatura sincrônica, baseada na escolha pessoal do autor, o seu *paideuma*.

A vertente do poema pós-utópico define-se pela ‘agoridade’, e o presente é definido pelos restos do passado, a leitura que ele mesmo faz da tradição. Também é possível afirmar que é uma fase fáustica do autor (TONETO, 2011), já que ele experimenta uma vitalidade e uma força que lhe permitem aprender diversas línguas com o intuito de conhecer melhor outras culturas, submergi-las, navegar nelas e, logo, plasmá-las nas suas seguintes obras. Trata-se de voltar ao passado, recuperar as obras que ficaram às margens e, ainda, colocá-las em diálogo com a inclusão de escritores internacionais.

A utopia que Haroldo de Campos define a partir de sua escritura pode se afirmar como a *agoridade* que constrói o futuro; o escritor paulista, na sua retomada, evoca diversas referências que tornam o seu projeto, também, de caráter político. Ele vê a tradução como um exercício de leitura reflexiva da tradição. Sua proposta é eliminar os “nexos” e transcriar novos poemas. Nesse aspecto, lembramos (e nos permitimos retomar) a leitura das *Ilusões da Modernidade* (2009), quando João Alexandre Barbosa acredita que, via tradução, a tradição do novo perderá o caráter reiterativo (BARBOSA, 2009, p. 29). Assim, renovação significa ler algo novo no velho.

Haroldo de Campos persegue esta premissa, pois seus textos traduzidos trazem o passado literário e a sua operação tradutora permite fazer uma renovação do original, desbabelizando a língua original e fazendo com que a tradição literária brasileira se aproxime

do/incorpore um novo poeta no seu *paideuma*. A ideia de tradução, em geral, é uma língua pura. Campos não possui essa pureza, pois seus textos não permitem um monólogo uma vez que são profícuos, dialógicos. Ele olha microscopicamente para eles, e nas suas traduções existe sempre um recorte (poucas das suas traduções são de obras completas, à exceção de *Ilíada* e *Transblanco*), pois prefere tomar só aquilo que deseja recuperar e que dialoga com o seu trabalho de recorte, na sua operação sincrônica.

## 5.2 Pós-utopia e pós-vanguarda

Paz cresceu imerso num clima de mudança social e cultural propício para a interrogação e o debate intelectuais. Acontecimentos históricos como a Revolução Mexicana, a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa, a Grande Depressão ou a Guerra Civil Espanhola se percebiam como crepúsculo da civilização ocidental e representavam o começo de uma nova sociedade. Com a crise econômica do capitalismo, se reivindicaram as promessas do sucesso da economia socialista ante o pessimismo em torno à sociedade do Ocidente para superar as guerras e a decadência cultural; se apelava à construção de um novo homem na sociedade socialista diante do ceticismo de muitos intelectuais europeus em torno ao humanismo liberal, e se mencionava a possibilidade de regenerar a cultura em latitudes diferentes do Ocidente, como na América Latina.

*Experimentação* e *inconformismo* podem ser duas palavras que melhor definem o labor poético de Paz. Contudo, ele é um poeta difícil de enquadrar. Nenhuma das etiquetas adjudicadas pelos críticos se encaixa com sua poesia: poeta neomodernista em seus começos; mais tarde, poeta existencial; e, em ocasiões, poeta com tintes de surrealismo. Ele mesmo reconheceu que, em sua formação, foram fundamentais os surrealistas com que fez amizade nos anos de 1946 e 1947. Na realidade, se trata de um poeta que não se afincou em nenhum movimento porque sempre esteve alerta diante das mudanças que se produziam no campo da poesia e sempre esteve *experimentando*, de modo que sua poesia acabou por se converter em uma manifestação muito pessoal e original.

Maria Esther Maciel assevera que o trabalho de Paz “[...] tanto diacroniza o poético ao ‘perceber as significações históricas de cada poema’, como sincroniza a história, ao sustentar o caráter único da criação” (MACIEL, 1995, p. 48-49). Nessa colocação, encontramos um dos pontos de contato com Haroldo de Campos. Além disso, se trata de um poeta de grande lirismo, cujos versos contêm imagens de grande beleza.

Depois da preocupação social presente em seus primeiros livros, Paz começou a tratar temas de cunho existencial, como a solidão e a incomunicação. Uma das obsessões mais frequentes em seus poemas é o desejo de fugir do tempo, o que levou à criação de uma poesia espacial, cujos poemas foram batizados pelo próprio autor com o nome de *topoemas* (de *topos* + poema). Isso é o que significa poesia espacial: poesia oposta à típica poesia temporal e discursiva. Trata-se de uma poesia intelectual e minoritária, quase metafísica, na qual, ademais dos signos linguísticos, se incluem signos visuais. Nos *topoemas*, assim como ocorria na poesia dos movimentos da vanguarda, se dá importância ao poder sugestivo e expressivo das imagens plásticas (TORRES, 2002).

Jaume Pont anota a relação existente entre essa poesia de Paz e o grupo que Haroldo de Campos integra no início da sua carreira:

[...] la fusión surrealista de las palabras “en lejanía”, o los avances que en el campo de la poesía concreta realizaron los poetas brasileños del grupo *Noigandres* (Haroldo de Campos, Decio Pignatari...), están presentes en el sustrato experimental de la topoética (PONT, 1991, p. 462).<sup>176</sup>

Além disso, os *Topoemas* seguiram o anunciado no “Plano-Piloto” da poesia concreta:

[...] un concepto de texto producto de una evolución crítica de la forma; estructura espacio-temporal en vez del desarrollo temporístico-lineal; tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo; estructura dinámica y multiplicidad de elementos concomitantes; consciencia del espacio gráfico como agente estructural y visual (PONT, 1991, p. 470).<sup>177</sup>

No prefácio de *Los hijos del limo*, a primeira pergunta que anuncia o escritor mexicano (e que servirá como um pilar-guia no decorrer do ensaio) será a seguinte: *Como comunicam os poemas?* Para este processo de esclarecimento da problemática da comunicação poética, o autor se esforça em encontrar chaves interpretativas que redijam a uma compreensão do mundo e da realidade. Segundo Paz (1984, [1974], p. 11), “o poema é um objeto feito de linguagem, dos ritmos, das crenças e das obsessões deste ou daquele poeta, desta ou daquela sociedade”. Além disso, o poema é considerado um produto da história, mas,

<sup>176</sup> Tradução livre: “[...] a fusão surrealista das palavras “distanciadas”, ou os avanços que no campo da poesia concreta realizaram os poetas brasileiros do grupo Noigandres (Haroldo de Campos, Décio Pignatari...), estão presentes no substrato experimental da topoética” (PONT, 1991, p. 462).

<sup>177</sup> Tradução livre: “[...] um conceito de texto produto de uma evolução crítica da forma; estrutura espaço-temporal ao invés do desenvolvimento temporístico-lineal; tensão de palavras-coisas no espaço-tempo; estrutura dinâmica e multiplicidade de elementos concomitantes; consciência do espaço gráfico como agente estrutural e visual” (PONT, 1991, p. 470).

no final das contas, resulta contraditório. Por quê? O autor acredita que a operação poética consiste numa desorganização do fluxo do tempo; o poema não detém o tempo, senão que o contradiz e o transforma.

Esta contradição está presente em todos os tempos, e Octavio Paz ressalta que essa característica pode ser percebida de um modo mais explícito na modernidade. Acreditamos que isso acontece porque, na modernidade, existe uma volta à tradição: utilizar o passado (a tradição literária) para fazer algo novo, diferente, criativo.

Seguido dessas afirmações, o autor propõe o seguinte: “descrever, sob a perspectiva de um poeta hispano-americano, o movimento poético moderno e suas relações contraditórias com o que denominamos ‘modernidade’” (*op. cit.*, p. 11). A continuação, Paz afirma que, apesar das diferenças culturais no Ocidente, a poesia moderna é uma só. Com o objetivo de esclarecer a unidade da poesia moderna, Octavio Paz sugere a ideia da *volta à origem* (ideia que pode ser aplicada também às artes visuais), procurando e analisando o devir da poesia moderna desde o Romanticismo Alemão até as vanguardas. Além disso, assinala que, desde sua origem, a poesia moderna tem sido uma reação frente a (ou contra a) modernidade: a ilustração, a razão crítica, o liberalismo, o positivismo e o marxismo. Na sua disputa com o racionalismo moderno, os poetas redescobrem uma tradição tão antiga quanto o próprio homem, que foi transmitida pelos neoplatonistas e renascentistas dos séculos XVI e XVII, atravessa o século XVIII, prossegue no XIX e chega aos nossos dias. Quer dizer, os poetas descobrem a analogia como um sistema de correspondências e a linguagem como *doblo do universo*.<sup>178</sup> Octavio Paz afirma que a analogia dos românticos e dos simbolistas se encontra carcomida pela ironia devido à consciência da modernidade e sua crítica ao cristianismo e outras religiões.

A poesia moderna possui tema duplo: por um lado, consiste num diálogo contraditório *com* e *contra* as revoluções modernas e as religiões cristãs; por outro lado, no interior da poesia e de cada obra poética existe um diálogo entre analogia e ironia (*op. cit.*, p. 12). Particularmente, o contexto do qual se desprende esse tema duplo consiste em outro diálogo: a poesia moderna pode ser vista como a história das relações contraditórias, feitas de atração e repulsa entre as línguas românicas e germânicas, entre a tradição central do classicismo greco-latino e a tradição do particular e do bizarro, representada pelo Romantismo.

---

<sup>178</sup> Cf. Paz (1984 [1974], p. 98).

Posteriormente, na época das vanguardas se esboçam as mesmas figuras, só que em sentido inverso: o modernismo dos poetas anglo-americanos é um retorno à tradição central do Ocidente. O período, que pode ser chamado de *contemporâneo*, é aquele que prossegue a vanguarda. Em conclusão, o ideal da *modernidade* é, então, um progresso contínuo e ininterrompido até a felicidade e a riqueza, mas o *modernismo* é, paradoxalmente, uma continuidade nos rompimentos. A arte e a poesia de nosso tempo vivem de modernidade e morrem por ela. É como um jogo de espelhos borgeano.

No primeiro capítulo de *Los hijos del limo* encontramos uma relação estreita com a pós-utopia haroldiana: Paz (1984 [1974]) assevera que a era moderna se caracterizou por apagar quase por completo o antagonismo entre o antigo e o atual, o novo e o tradicional. A aceleração do tempo abole as diferenças entre velhice e juventude, entre o que passou e o que está passando. A conclusão que o autor tira é que a modernidade, o tempo moderno é a aceleração do tempo histórico. Não quer dizer que os anos passem mais rapidamente, e sim que mais coisas acontecem neles. Assistimos a uma espécie de fusão: todos os tempos e todos os espaços confluem em um aqui e um agora (*op. cit.*, p. 22); essa colocação dialoga com outra, do artigo haroldiano “O poema pós utópico” com respeito à tradução/tradição, já mencionada na presente tese e que retomamos: “a tradução – vista como prática de leitura reflexiva da tradição – permite recombinação a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico” (CAMPOS, 1997c, p. 269). Na visão de Campos, a pós-utopia apela ao *princípio-realidade*, deixa de lado a visão vanguardista do *princípio-esperança* voltada para o futuro utilizando a tradução como um dos seus procedimentos principais, tal como desenvolvemos no capítulo terceiro. A tradução, a nosso ver, também destrói a ideia de passado-presente e futuro, pois autores do passado são revividos através do presente do tradutor e lançam para o futuro um novo texto, não no sentido de criar algo novo, senão de expandir uma leitura, almejar um devir para um tempo indeterminado.

A relação entre presente, passado e futuro é diferente em cada civilização. Todas as sociedades, com exceção da nossa, têm imaginado um *além* no que repousa no tempo, um estado atemporal. As culturas mesoamericanas tinham uma concepção cíclica do tempo; na Índia, por exemplo, circular, repetitiva, como comprovamos em *Blanco*. No mundo em que se propagou o cristianismo, o tempo é linear porque tudo acontece só uma vez. A queda de Adão significa a ruptura do presente eterno, o começo da continuação até o Juízo Final e, depois, a eternidade. É claro que a ideia da modernidade só podia nascer dentro de um tempo sucessivo e irreversível, como uma crítica à eternidade cristã devido ao fato de que a modernidade é

apresentada como índice para a constituição de ruptura, exaltação da mudança como argumentamos anteriormente.

A época moderna (que, segundo Paz, começa no século XVIII) é a primeira que exalta a mudança e a transforma em seu fundamento. Não o passado, nem a eternidade: não o tempo que é, senão o tempo que ainda não é e que sempre está a ponto de ser, o futuro. O homem moderno se vê lançado ao futuro com a mesma violência com que o cristão se vê lançado ao céu ou ao inferno. O poeta mexicano ressalta que todos os arquétipos do tempo das diferentes culturas têm um só objetivo, que é anular ou minimizar as mudanças. A pluralidade do tempo real opõe-se à unidade de um tempo ideal ou arquetípico. A nossa época é diferente à época moderna desde o século XVIII e que talvez chegue, agora, no seu final; é a primeira época que exalta a mudança e a transforma no seu alicerce. Diferença, heterogeneidade, separação, pluralidade, novidade, evolução, desenvolvimento, revolução, história: todos esses nomes vão numa só direção, que é o futuro (PAZ, 1984 [1974], p. 34).

No capítulo dois de *Los hijos del limo*, Paz assevera que a modernidade é considerada revolucionária por várias razões. A primeira está na ordem do significado, porque começa por mudar o sentido da palavra “revolução”. O significado inicial é o giro do mundo e dos astros; agora, é mais frequente falar de revolução quando se produz uma ruptura violenta da ordem antiga e um estabelecimento de uma ordem social mais justa e racional. Também pode ser a volta ao passado e, em outro viés, à ruína, para a edificação ou reconstrução, em seu lugar, de uma nova sociedade.

É a concepção da história como mudança e progresso forçoso: se a sociedade se estanca e não evolui, rompe-se com uma revolução. O escritor mexicano afirma que as revoluções são necessárias e que a história precisa de um tempo cíclico (PAZ, 1984 [1974], p. 50). Estas afirmações nos aproximam do pensamento benjaminiano, que propõe uma abertura da história – aspecto percebido por Haroldo de Campos no ensaio “O poema pós-utópico” (1997):

[...] tentativa de suscitar uma “imagem dialética” (W. Benjamin), capaz de recuperar, para utilidade imediata de um fazer poético situado na “agoridade”, o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado. Descoberta (invenção) de um partícipio passado que se comensure ao nosso partícipio presente (CAMPOS, 1997c, p. 249).

Existe em Paz, segundo Celso Lafer, um fascínio pela ruptura, pela revolução:



[...] entendida como uma ponte entre a palavra viva e a palavra vivida, reflexão e espontaneidade, fonte possível, mas não necessária, da combinação da ciência e arte. Este fascínio, em Paz, pela revolução, como você disse há pouco, integra “as vicissitudes do poético na sua sempre renovada (e constantemente frustrada) vocação por encarnar-se no social” (LAFER; CAMPOS, 1991, p. 101).

Octavio Paz fala de modernidade como um contínuo andar para frente. Como a modernidade se identifica com a razão, que é um espaço aberto às discussões e rupturas, a modernidade, enfim, representa a mudança. Ela surge como uma crítica à eternidade cristã do tempo sucessivo e irrepetível, já que escolhe a ruptura, a mudança, em vez da eternidade, da imutabilidade cristã. Também se fundamenta no futuro, que é uma faca de dois gumes porque, por um lado, é depositário do desejo e das ilusões, e por outro é o lugar da insatisfação. A modernidade não se conforma com o que é: ela se critica e se nega a si mesma. A esse raciocínio Maria Santos Silva (2006) acrescenta que

invenção implica criação, imaginação, originalidade, ou seja, implica um “fazer” artístico-literário que, nesse sentido, possui uma tradição que não é continuidade, é ruptura. Desde o romantismo, o antagonismo que se verifica entre os movimentos literários subsequentes confirma que tradição não é continuidade e sim ruptura. Daí “[...] que não seja inexato chamar à tradição moderna: tradição da ruptura” (SANTOS SILVA, 2006, p. 211).

No entanto, apesar de a modernidade se apoiar na mudança e na razão, na revolução e na ruptura, também existem a eterna dúvida e as questões transcendentais, que é o que entendemos quando Octavio Paz diz que a poesia moderna é, também, tentação religiosa. Por isso pensamos que a poesia moderna oscila entre a tentação religiosa e a tentação revolucionária. De acordo com o nosso ponto de vista, os filhos do barro são todos aqueles da geração modernista que viveram a ruptura total com os antigos paradigmas e passaram a ser *filhos do barro* (apego à razão, à materialidade) ao invés de *filhos de Deus*. Fala-se da modernidade como uma tradição, e se pensa que a ruptura é a forma privilegiada da mudança. A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja; mas desaloja para depois ceder lugar à outra tradição que, ao mesmo tempo, é outra manifestação momentânea da atualidade. Aquilo que distingue a nossa modernidade das outras épocas não é a comemoração do novo e do surpreendente (embora isso também seja importante), e sim o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade.

No capítulo quatro do livro, Paz (1984 [1974]) discorre sobre um dos temas centrais da obra, afirmando que ironia e analogia são irreconciliáveis:

A primeira [ironia] é a filha do tempo linear, sucessivo e irrepitível, a segunda [analogia] é a manifestação do tempo cíclico, o futuro está no passado e ambos estão no presente. A analogia se insere no tempo do mito, e mais ainda: é seu fundamento, a ironia pertence ao tempo histórico, é a consequência e consciência da história. A analogia converte a ironia em mais uma variação do leque das semelhanças, porém a ironia rasga o leque. A ironia é a ferida pela qual sangra a analogia, é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo, o necessário e o infausto. A ironia mostra que se o universo é uma escrita, cada tradução dessa escrita é diferente. A ironia não é uma palavra nem um discurso, mas o reverso da palavra, a não comunicação (PAZ, 1984 [1974], p. 100-101).

Cabe destacar que a ironia, ao fazer com que a palavra poética termine em uivo ou em silêncio, segundo afirma o autor, constitui o reverso da palavra; na composição *Blanco* assistimos à criação do mundo mediante a palavra e o silêncio, pois o universo está constituído de opostos. De qualquer jeito, tanto a ironia como a negação constituem um saber, embora de signo oposto ao da analogia; enquanto esta última consiste na contemplação da alteridade no seio da unidade, as outras consistem na visão da ruptura da unidade.

Maria Santos Silva (2006) explica que

se, por um lado, a analogia abre a possibilidade de uma visão da correspondência universal, mostrando as semelhanças entre isto e aquilo, entre o macrocosmo e o microcosmo, entre os astros, os homens e os vermes, por outro, a ironia interrompe essa correspondência, engendra a desagregação de sentidos e, em consequência, a obscuridade se instaura; a mesma obscuridade que, em maior ou em menor intensidade, também aparece na prosa e na poesia moderna como signo do nosso tempo (SANTOS SILVA, 2006, p. 215).

Analogamente, Iván de Assis Cripa (2014), em seu artigo intitulado “Os conceitos de analogia e ironia e a críticas de Octavio Paz”, sumamente esclarecedor, afirma que

a contradição entre o princípio da ironia e a analogia constitui a tradição da ruptura, segundo Octavio Paz. Na linguagem da poesia moderna, o tempo linear se expressa pela ironia. No interior do poema, o conflito entre o tempo linear da modernidade e as outras temporalidades cíclicas, se realiza a partir do embate entre ironia e analogia. A ironia expressa a consciência da historicidade, do tempo irreversível e a analogia busca uma reconciliação dos contrários. Os dois conceitos combinados serão aplicados no trabalho de interpretação da história literária, cultural e política de América Latina. A história, na sua conceição assemelha-se a um movimento espiral (CRIPA, 2014, p. 316).

Mais adiante, o escritor mexicano comenta que a ideia da correspondência universal é provavelmente tão antiga quanto à sociedade humana. Isso é explicável porque a analogia torna o mundo habitável. Ela opõe a contingência natural e o acidente, a regularidade; a diferença e a exceção, a semelhança. O mundo funciona graças ao ritmo e suas repetições e conjunções. Deste modo, a analogia é o reino da palavra como essa ponte verbal que harmoniza as diferenças e as oposições. A analogia aparece já em tempos remotos, nos povos primitivos e nas grandes civilizações do começo da História e percorre os séculos. Assim, a história da poesia moderna, tomando como começo o Romantismo até nossos dias, é intrínseca dessa corrente de ideias e das crenças movidas pela analogia (PAZ, 1984 [1974], p. 93).

Talvez por isso, como assinala Paz, o particular da reaparição da analogia na modernidade seja o fato de que sempre há um momento em que a correspondência não pode continuar se sustentando, e termina por quebrar-se. E é precisamente por meio dessa fratura, dessa ferida exposta, que se coa a ironia, lembrando ao sujeito não somente a incapacidade da linguagem para dar conta da realidade e da verdade, senão também da inevitabilidade da sua morte. A analogia, então, é o recurso ideológico que a poesia põe à disposição dos sujeitos para que sobrevivam em uma sociedade fundada e socavada pela crítica, instalando a consciência da impossibilidade. Desse modo, analogia e ironia são irreconciliáveis, como afirmava Paz, mas também se encontram indefectivelmente unidas: duas unidades contraditórias que moldam e coabitam o discurso literário.

Logo depois, Octavio Paz assinala que o poeta Baudelaire fez da analogia o centro de sua poética. Na concepção de Baudelaire aparecem duas ideias centrais. A primeira é muito antiga e consiste em ver o universo como uma linguagem – mas não uma linguagem quieta, senão em contínuo movimento, quer dizer, cada frase engendra outra, cada frase diz algo distinto e todas dizem a mesma coisa. Já a linguagem na perspectiva haroldiana pode ser considerada um manifesto pós-utópico. no livro *A educação dos cinco sentidos*, demonstra-se o sexto sentido, aquele que permite construir a poesia. Emir Rodríguez Monegal afirma, no estudo intitulado “Blanco/Branco: Transblanco”, que “nem sempre a poesia nasce do tácito diálogo do poeta com a linguagem. Há ocasiões em que se necessita do diálogo com outro poeta, a intertextualidade não apenas dos versos, mas também dos fazedores dos versos” (CAMPOS, 1986, p. 11). É dessa forma que surge a transcrição haroldiana de *Blanco*.

Um dos primeiros encontros entre Haroldo de Campos e Octavio Paz por meio dos textos é confirmado por Paz numa das missivas correspondidas com Campos: “na carta de Paz há uma alusão à analogia entre seu “*Signos de rotación*” e as *Galáxias* de Haroldo. Esta relação, longe de ser puramente verbal, aponta secretamente para a fonte

comum: a visão cosmológica que subjaz ao poema de Mallarmé” (CAMPOS, 1986, p. 14-15). No poema inaugural do modernismo, que anuncia uma nova forma de fazer poesia na quebra da sintaxe e das formas tradicionais, a palavra encontra-se *espalhada* ao longo de uma página-partitura ou na ponta da língua; tal como se expõe em *Blanco*, “*la palabra en la punta de la lengua/ inaudita inaudible/ impar/ grávida nula*” (CAMPOS, 1986 [1967], p. 33) e, ao mesmo tempo, “*el lenguaje/ Es una expiación*” (CAMPOS, 1986 [1967], p. 38). Segundo Paz, “na linguagem, as palavras transcorrem uma após a outra e [...] a poesia é uma arte temporal” (PAZ, 1986 [1967], p. 85).

A outra ideia que Baudelaire expressa é a seguinte:

se o universo é uma escrita cifrada, um idioma enigmático, o que é o poeta, no sentido mais amplo, senão um tradutor, um decifrador? Cada poema é uma leitura da realidade, essa leitura é uma tradução, essa tradução é uma escrita, um voltar a cifrar a realidade decifrada. O poema é o *doblo* do universo (PAZ, 1984 [1974], p. 98).

Portanto, o ato de escrever um poema é o deciframento do universo para, depois, cifrá-lo novamente. A analogia se torna um jogo que é infinito: o leitor reproduz o gesto do poeta, e “a leitura é uma tradução que transforma o poema do poeta em poema do leitor” (PAZ, 1984 [1974], p. 98). Octavio Paz segue notando que a poética da analogia consiste em arquitetar a criação literária como uma tradução – essa tradução é múltipla e nos coloca diante deste paradoxo da pluralidade dos autores. Essa pluralidade afirma que nem o autor do poema nem o leitor são os verdadeiros autores, senão a linguagem. O poeta e o leitor são somente dois momentos existenciais da linguagem:

Paz considera tanto a criação quanto a leitura tarefas de tradução, uma vez que, para ele, criar é uma forma de ler as metáforas do mundo; e considerando que a leitura recria, modificando e continuando, ao mesmo tempo, essas imagens, [a leitura] pode ser também concebida como um exercício tradutório, procedimento repetido *ad infinitum* por escritores/leitores ao longo do tempo (MACIEL, 1998, p. 222).

Essa ideia do poeta como um tradutor ou decifrador causa a desaparecimento do *autor*, conceito que será evidente na pós-vanguarda paziana. Recupere-se que, no capítulo terceiro da presente tese, já desenvolvemos o conceito de *transcrição*, dentro da qual o autor não se limita a transladar um texto (ou poesia) de um idioma a outro, senão que coloca em jogo a criatividade; o tradutor também cria e tem parte ativa na desbabelização das línguas.

O que aconteceu depois, segundo Octavio Paz, foi um retorno à vanguarda –uma vanguarda silenciosa, secreta, desiludida: a *pós-vanguarda*. Outra vanguarda, diferente, crítica de si mesma e, em revolta solitária, contra a academia, que era precisamente a primeira vanguarda transformada. Não se tratava, como em 1920, de inventar, mas sim de explorar, descobrir. Esses novos poetas afirmavam que a linguagem é o homem e também o mundo, como vimos na análise de *Blanco*. Esses escritores aprenderam a rir de si mesmos, a refletir, e sabiam que o poeta é o instrumento da linguagem. Consideravam, também, que o mundo tinha começado com outros poetas, mas não estavam seguros se não acabaria com eles. A experiência deles era vasta: haviam atravessado o nazismo, o stalinismo e as explosões atômicas no Japão. Tinham uma atração especial pelo surrealismo, movimento que estava desaparecendo aos poucos e ao qual chegaram tardiamente. Uma característica em comum de todos eles era o horror pela civilização do Ocidente, que coincide com a atração pelo Oriente, pelos primitivos ou pela América pré-colombiana. Trata-se de um ateísmo religioso – segundo Paz (1984 [1974], p. 187-188), uma religiosidade rebelde.

De forma paralela, na pós-utopia haroldiana propõe-se uma poesia também pós-vanguardista, em que a projeção do futuro não é uma prioridade. Troca-se o *princípio-esperança* da vanguarda, como mencionamos ao longo desse trabalho, pelo *princípio-realidade*. Uma poesia desenvolvida na *agoridade*, no presente. O intuito é recuperar, a partir de uma literatura sincrônica, parte do passado esquecido, recuperar o dado marginal, dando um lugar e uma nova luz a literaturas omitidas.

Retomando fios anteriores, para os poetas do pós-guerra só fica o silêncio. Aparentemente, ficam também os vestígios da decepção racionalista com seu ponto mais alto em Auschwitz (questão já mencionada no capítulo primeiro do presente trabalho). A frase de Theodor Adorno, sobre a impossibilidade da poesia, se refere a uma poesia que gire sobre seu próprio eixo em uma constante autorreferência que deve para o vazio da existência humana, no estágio poético. Segundo Adorno, em sua *Teoria Estética* (1970), a arte sempre está em dialética com as condições de criação que permitem a aparição da obra, e a obra de arte sempre deve ser alegoria. A arte deve manter uma linguagem simbólica, própria, que tenha como referência seu contexto e que possa dar uma visão crítica deste entorno. Por isso, talvez, Paz mencione o desalento com respeito ao futuro na poesia da pós-vanguarda, “[...] os valores que irradiavam mudança agora são conservação” (PAZ, 1984 [1974], p. 191). Tem-se, então, uma exaltação do agora, o tempo presente como o tempo da possibilidade; não se pode falar do futuro pelo desencantamento, a falta de fé no progresso que trouxe as guerras, os massacres, os genocídios etc.; não se pode falar do passado pelo abandono da noção de

historicidade na vanguarda. O presente é o modo de configuração da poética pós-vanguardista.

Paz afirma que, desde o Romantismo, a poesia moderna havia feito uma significativa crítica ao sujeito. Nosso tempo arrematou essa crítica. A conclusão é a de que o poeta não é o *autor* no sentido tradicional da palavra, mas *um momento* de convergência das diferentes vozes que confluem para um texto. A partir dessas conclusões de Paz estabelecemos um enlace com a perspectiva sincrônica da literatura e da teoria de tradução haroldiana.<sup>179</sup> Assistimos ao fim da “era moderna” e, com ela, o fim da ideia de “arte moderna”. A obra não possui um fim em si mesma nem tem existência própria: a obra é a ponta de um *iceberg*, uma mediação. Para os românticos, a voz do poeta era a voz de todos; para os poetas do pós-guerra, incluindo o próprio Octavio Paz, a voz do poeta é de ninguém. O poeta não é *um pequeno deus*, como queria Huidobro em seu poema manifesto “Arte poética”: ele é uma voz *desesperançada*, como no poema “Heraldos Negros” do escritor César Vallejo (autor mencionado por Paz neste mesmo livro). Referido poema se enquadra no modernismo, mas também é o começo da procura de uma diferenciação expressiva.

Retomando o que discutíamos anteriormente, Octavio Paz afirma, nas últimas páginas de seu livro, que “o poeta desaparece atrás de sua voz, uma voz que é sua porque é a voz da linguagem, a voz de ninguém e de todos” (PAZ, 1984 [1974], p. 200). No seu poema *Blanco* existe uma paronomásia que propõe “o ato de falar, prévio à palavra mesma; mas, ao mesmo tempo, é o início do poema nessa anterioridade física e originária” (ORTEGA, 1994, p. 149). É o início da linguagem.

Paralelamente, na sua produção teórica, Haroldo de Campos concretiza

as convicções acerca da tradução – que ele optou por renomear como “transcrição”, com o intuito de ressaltar o componente criativo que acreditava existir nela – constituem a parcela mais destacada de uma reflexão cujos fundamentos se expandem além da área restrita à tradução e alcançam também a linguística, a filosofia da linguagem e a história da literatura (RUPP, 2016, s/p).

O trabalho que Haroldo de Campos executa com a linguagem é fundamental: os seus textos estão repletos de referências de outros autores, de outras obras e de criação de neologismos a partir de um poema fundamentalmente dialógico.

<sup>179</sup> Especificamente no prefácio ao livro *Los hijos del limo*, Octavio Paz afirma que a visão analógica pode contradizer o tempo e, inclusive, negá-lo. Isso pode ser constatado já no poema analisado nesta tese: “Blanco” não possui um começo-desenvolvimento-desfecho, e sim um começo-fim-começo: uma mandala. Há um tempo cíclico, do retorno. A sincronia haroldiana não possui essa abolição do tempo; a ênfase é o diálogo do presente com o passado, sobre como esse presente consegue recuperar esse passado essencial.

### 5.3 Análise de poemas a respeito da sincronia pós-utópica haroldiana

Para ilustrar a teoria desenvolvida ao longo dos capítulos utilizamos, nesta seção, o seguinte *corpus*: “Como ela é”, “Mencius: Teorema do branco”, “Ex/ Planation” e “Ex/ Plicação”, “Le don du poème”, “Birdsong: Alba”, “Mad Austinea: Cartoon”, “1984: Ano 1, era de Orwell” e “Hieróglifo para Mario Schenberg”. Todos estes poemas formam parte da primeira, da segunda e da última seção do livro *A educação dos cinco sentidos* (1985), de Haroldo de Campos.

#### Como ela é

A primeira composição, “Como ela é”, refere-se a uma caracterização da poesia segundo a teoria haroldiana e, precisamente, na esteira da educação dos cinco sentidos:

acupunturas com raios cósmicos  
 realismo: a poesia como ela é  
 inscrições rupestres na ponta da língua  
 poesia à beira-fôlego: no último fole do pulmão  
 como ela é (a poesia)  
 fogo (é)  
 fogo  
 (a poesia)  
 Fogo

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 32).

Existe uma associação entre corpo/tato na utilização da palavra *acupunturas*, que são efetuadas com *raios cósmicos*, partículas extremamente penetrantes, com energia elevada e que se tornam *inscrições rupestres* na *ponta da língua*. É interessante destacar, aqui, a chegada da palavra/poesia: “**p**oesia à beira-**f**ôlego: **n**o último **f**ole do **p**ulmão”. Haroldo utiliza a plosiva /p/ e a labiodental /f/ para aliteraões, com assonâncias principalmente através do /o/. O espaço é representado pelos raios cósmicos que *interferem* na terra, e, portanto, no ser humano. Na história do planeta Terra, essas inscrições rupestres foram feitas, em geral, nas pedras, e constituem um patrimônio histórico de grande valor pois indicam os principais acontecimentos das civilizações pré-históricas.

Aqui, as inscrições são feitas no sentido do paladar, que interage com o tato e parece indicar a criação da palavra, que é uma palavra/poesia; podemos pensar que, aqui, do mesmo modo que Paz faz em *Blanco*, Haroldo discorre sobre a criação da linguagem. Menciona-se o

“realismo” ao definir a poesia – se pensarmos na etapa concreta na poesia de Haroldo de Campos podemos extrair a seguinte reflexão: que a sua poesia é *contra* o realismo simples e é *pós*-um realismo absoluto.

O manifesto da poesia concreta proclamava:

longe de procurar evadir-se da realidade ou iludi-la, pretende a poesia concreta, contra a introspecção autodebilitante e contra o realismo simplista e simplório, situar-se de frente para as coisas, aberta, em posição de realismo absoluto (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1956, s/p).

Esse realismo absoluto, proposto pela poesia concreta, refere-se a uma realidade composta de múltiplas dimensões:

[...] os vários significados do real, as suas propriedades “psico-físico-químicas”. A “dialética simultânea de olho e fôlego” do poeta é logo uma definição de *trompe l'oeil* concretista, já posta em ação desde 1956 [...] Trata-se da combinação do espaço como elemento principal de composição poética, no primeiro plano, com outra leitura simultânea e ideogramática, através das “funções-relações gráfico-fonéticas” da linguagem em si, na sua materialidade múltipla. Para se chegar a “ver” dessa maneira, há que criar um hiper-realismo “verbivocovisual”, em que o leitor passa aleatoriamente entre as várias leituras ou faixas implícitas no olhar consciente. O objeto é visto sucessiva e simultaneamente como signo, voz, matéria, espaço e forma (JACKSON, 2004, p. 12).

Desta maneira, a poesia pode ser definida a partir de diversos planos – neste caso, ao pensar na origem da *palavra-poesia*, o eu poético acaba condensando o início com o lexema “fogo”.

Pois voltando a Heráclito, pai da dialética que influenciou na criação do título desta pesquisa, “tudo flui e nada permanece”: a origem do cosmos se dá através do fogo. Ele é o elemento primordial de todas as coisas. A poesia encontra-se, assim, na origem: a poesia é fogo, é linguagem. É o sexto sentido haroldiano.

### **Mencius: Teorema do branco**

A filosofia confucionista apresenta-se por meio do poema “Mencius: Teorema do branco”. O pseudônimo presente no título, *Mêncio* (Mencius), é para Ji Mèngkē, filósofo chinês nascido em 372 a.C. e reconhecido seguidor do confucionismo depois do próprio



Confúcio. Acredita-se que Ji Mèngkē foi discípulo de Confúcio, e o poema haroldiano provém do capítulo III de um livro cujo conjunto de escritos intitulou-se *Mêncio 02*:

1. Disse Kaotsé: “É ao fenômeno da vida que eu chamo natureza”.

“Dizeis”, respondeu Mêncio, “que a vida é natureza como dizeis que o branco é branco?”

“Sim”.

“É a alvura duma pena branca igual à alvura da neve branca? E a alvura da neve, é como a do jade branco?”. Insistiu Mêncio.

“Sim,” replicou o outro.

(MÊNCIO)

Haroldo de Campos revive esse texto dando uma especial ênfase às diferenças entre os brancos, pois o título, além de registrar o nome do filósofo chinês, também reza o seguinte: “teorema dos brancos”.

o inato se chama natureza  
o chamar-se natureza do inato  
é o mesmo que o chamar-se branco do branco

o branco da pena branca  
é igual ao branco da neve branca?  
é igual ao branco do jade branco?

de quantos brancos se faz o branco?

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 37).

A partir do diálogo ensaiado no livro de Mêncio, o eu poético utiliza as perguntas e respostas para torná-las afirmações: “o inato se chama natureza”, que provém da vida em relação à natureza do texto precursor.

Logo depois, no texto de Mêncio, há uma pergunta que faz uma comparação entre a natureza como vida e o fato de o branco ser branco, o que se conclui numa afirmação. De acordo com o nosso ponto de vista, existe uma diferença entre os *brancos* dos diferentes objetos mencionados. Aliás, nos três versos seguintes, o eu poético haroldiano revive o texto de Mêncio ao fazer comparações com a alvura que existe entre uma pena, a neve e o jade

branco, questionando o texto precursor. Por fim, no texto haroldiano, o arremate provém da sua voz, deixando a dúvida no ar: “de quantos brancos se faz o branco?”.

A deglutição antropofágica pode ser percebida com um olhar atento: primeiro, o poema mostra fragmentos adaptados do precursor para, depois dar uma *vuelta de tuerca* com a interrogação final. Vale a pena mencionar que a cor branca (alva) é a união de todas as cores do espectro de cores. Então esse *branco* não é só *branco*, vai além. Do mesmo modo que a poesia antropofágica haroldiana, ela engole o precursor com a intenção de dar uma nova luz e avançar um passo à frente ao encontrar sua própria voz poética, a poesia da invenção. É interessante colocar, aqui, o artigo de Raquel Stolf (2001), em que se afirma a importância dos “brancos” ou dos “silêncios” que existem na poesia concreta, corrente que segue o poema mallarmaico *Un coup de dés*.

[...] os ruídos do branco – a Poesia Concreta. Ressaltando a PALAVRA enquanto corpo autônomo, a Poesia Concreta sublinha o branco da página como campo ativo, onde a palavra pode também se projetar no espaço, valendo-se do próprio mundo como suporte (ou suportando-se no mundo?). Ou seja, junta-se à palavra como objeto concreto, autônomo, uma nova estruturação, organização do texto: a apresentação verbivocovisual, que enfatiza os valores gráficos e fônicos relacionais das palavras, revitalizando-as a partir da sua materialidade elementar, visual e sonora (STOLF, 2001, s/p).

O branco, portanto, é uma palavra que pode se associar com o infinito: “Acúmulos de brancos compõem uma lista infinita: a LISTA parece não ter fim tanto no espaço como em seu processo interminável, processo de criação que inclui a própria vida como motor da proposição” (STOLF, 2001, s/p). Esse branco poderia representar parte da poética sincrônica e da sincronia haroldianas, pois nelas se inclui uma lista significativa de autores da história da literatura e filosofia. Esta não é infinita, pois a natureza do humano não permite tal fato, mas se aproxima ou tenta sê-lo, dado que podemos defini-la como um árduo trabalho com os precursores.

O lexema *branco* pode remeter a muitos autores – o mais evidente é Mêncio –, mas também pensamos na obra-alvo deste estudo, *Blanco*, de Octavio Paz. No capítulo anterior, assinalamos que, em Mallarmé, se desenvolvia uma “poética da plenitude do vazio”, e em Campos, pelo contrário (ou harmonicamente?), um projeto literário da “completude do pleno”. Ademais, em *Blanco* de Octavio Paz, há uma construção do mundo por meio das palavras, dialogando-se, assim, o vazio com o pleno. Tal como argumentamos, o poema começa e termina no silêncio, e esse silêncio, no percorrer do poema, é preenchido via linguagem, que concebe o mundo:

Paz, por sua vez, manteve um diálogo explícito com Mallarmé no poema *Blanco*. A concepção do poema como duplo do universo, o uso funcional da tipografia, a espacialização do tempo, a atomização da sintaxe, o culto ao vazio e ao silêncio, a dispersão das palavras, a busca de um mais além da linguagem são pontos de confluência entre esse poema e o “*Un coup de dés*”. E isso foi, sem dúvida, o que motivou Haroldo de Campos a realizar a tradução e publicá-la no Brasil (MACIEL, 2018, p. 24).

Já mencionamos, neste trabalho, que Haroldo de Campos considera Octavio Paz o herdeiro de Mallarmé na América Latina. Além disso, a presença do vocábulo “blanco” se faz evidente no livro *O Arco-Íris Branco* (1997), de Haroldo de Campos, conformado por um conjunto de importantes estudos críticos do autor na sua fase pós-utópica.

### **Ex/ Planation” e “Ex/ Plicação**

Os poemas “Ex/ Planation” e “Ex/ Plicação” inauguram a seção “Austineia Desvairada”, estão escritos em inglês e português e o conteúdo semântico é o mesmo. Segundo a classificação do poeta (CAMPOS, 2010 [1985]), “Ex/ planation” – “Ex/ plicação” são textos de um poema considerado reflexivo-metalinguístico.

#### **EX/ PLANATION**

there is no  
plain meaning  
in a  
poem

when one  
begins to ex-  
plain it  
and reaches the  
end  
only the ex  
remains:

dead end

(no exit:  
try it  
again)

#### **EX/ PLICAÇÃO**

não há um  
sentido único  
num  
poema

quando alguém  
começa a ex-  
plicá-lo e  
chega ao fim  
en-  
tão só fica o  
ex  
do ponto de  
partida

beco

(tente outra  
vez)  
sem saída (CAMPOS, 2013 [1985], p. 52-53).

Da mesma forma que o primeiro poema “Como ela é”, o conteúdo do poema está dirigido à própria poesia. Na primeira estrofe, tal como o título ilustra, inicia-se a *explicação*: a poesia não tem um sentido único, porém essa estrofe parece possuir uma única interpretação. Na segunda estrofe, o eu lírico afirma que, quando alguém tenta explicar um poema, este chega ao seu fim. O conector condicional “então” – parafraseando, *quando alguém explica um poema “então” este chega ao fim* – só está presente na versão em português; em inglês não parece existir tal condição (o poema começa tentando ser explicado e chega ao seu fim). Poderíamos pensar que a colocação desta palavra outorga fluidez ao poema. Por fim, nas últimas três estrofes, o eu poético parece demonstrar as interferências ou os obstáculos que o leitor enfrenta na interpretação de um poema: há um beco, precisa tentar novamente, não existe saída. Trata-se de um trabalho circular, cíclico; desta forma, não há poesia discursiva nem em Campos nem em Octavio Paz, e segue-se a lógica mandálica de *Blanco*.

“Ex/ Planation” e “Ex/ Plicação”, assim como “Como ela é” e “Le don du poème” – que será comentado a continuação – são poemas metalinguísticos que oferecem um recorrido pela seção “Austineia Desvairada”, trilhar que permite uma *orientação* aos leitores assim como o fazem “A educação dos cinco sentidos” e “Ode (Explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács”, comentados no capítulo primeiro da presente tese. São textos que representam um resumo das principais problemáticas/tópicos do livro. É significativo destacar o “ex” destacado em ambos idiomas; a escolha dessa palavra não foi arbitrária, da mesma forma que não podemos ler *A educação dos cinco sentidos* dessa forma. Devemos começar, de novo, partir do *ex*, o ponto de partida, o “e começo aqui” haroldiano, já presente nas *Galáxias* (1984).

### **Le don du poème**

Em “*Le don du poème*”, faz-se uma evocação ao poeta inspirador, por excelência, do movimento concretista, da poesia haroldiana e do projeto paziano: o francês Stéphane Mallarmé. Neste caso, o poeta paulista escreve a partir do seu precursor francês, promovendo a classificação metalinguística mencionada ao retomar “Dom do poema” (1865),<sup>180</sup> texto do início da carreira profissional e artística do poeta francês.

<sup>180</sup> Referido poema pode ser consultado no seguinte endereço: <http://www.arquivors.com/mallarme1.html>.

Entrego-te a criação de uma noite idumeia!  
 Negra, de asa sangrenta e fraca, desplumada,  
 Pelo vidro, queimado entre perfumes e ouro,  
 Pelo caixilho frio, ai!, entretanto morno,  
 A aurora se lançou sobre a lâmpada angélica.  
 Palmas! E, quando revelou essa relíquia  
 Ao seu pai ensaiando um sorriso inimigo,  
 A solidão estremeceu azul e estéril.  
 Ó canção de ninar, com tua filha e a inocência  
 De teus pés frios, saúda um terrível nascer:  
 E, tua voz lembrando a viola e o clavecino,  
 Com o dedo enrugado apertarás teu seio,  
 Por que flua a Mulher em brancor sibilino  
 Ao lábio a que dá fome o ar do virgem azul?

(MALLARMÉ, 1865)

O poema de Haroldo de Campos é o seguinte:

um poema começa  
 por onde ele termina:  
 a margem de dúvida  
 um súbito inciso de gerânios  
 comanda seu destino

e, no entanto ele começa  
 (por onde ele termina) e a cabeça  
 grisalha (branco topo ou cucúrbita  
 albina laborando signos) se  
 curva sob o dom luciferino –

domo de signos: e o poema começa  
 mansa loucura cancerígena  
 que exige estas linhas do branco  
 (por onde ele termina)

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 48).

Existe um diálogo com o poema precursor, mas Haroldo outorga ênfase no começo e no fim do texto – ideia que já está presente no seu extenso poema “Galáxias”, como mencionamos recentemente. A criação da poesia ou *o dom da poesia* em Mallarmé é comparada(o) ao nascimento de uma criança: estão presentes a aurora, o momento de espera pela concepção protagonizada pelo pai e a primeira alimentação, em que predomina a mãe. A palavra *poema* não aparece, pelo o que deduzimos que o dom da poesia se encontra em momentos sublimes da vida; destacamos especialmente o primeiro verso, cuja palavra, “idumeia”, possui um importante significado que vai conectar o precursor, Mallarmé, ao seu sucessor, Haroldo de Campos: *idumeia* é Edom, um país na região de Judeia onde nasceu Herodias. A noite de Edom representa a noite branca do poeta e o esforço sobre-humano (se

tornaria quase um semi-deus?) necessário para a criação artística. É preciso sacrificar tudo, especialmente o seu sonho.

Interessante destacar, aqui, o “branco” que remete à virgindade da página, o momento zero de criação, o *ex*, o começo, a palavra afásica, *inaudita* de Paz. No poema haroldiano, há uma interação começo-fim: o nascimento aqui não é o de uma criança: se assoma uma cabeça grisalha, não há uma espera acompanhada por uma canção de ninar, senão uma “loucura cancerígena”: a calma anterior do primeiro poema, em que a mãe alimenta ao filho, é substituída pela presença de uma poesia cujo artista encontra-se no final do seu transcurso – esta temática é recorrente em outros poemas já analisados, como “Opúsculo goetheano”, por exemplo. No poema haroldiano há uma presença marcante do lexema *poema* e de seu sentido; ele “começa por onde ele termina”, encontra-se no *ex*, no beco, aquele ponto em que não existe um retorno, e exige um novo caminho, uma nova interpretação, pois a poesia não possui um único sentido.

Outro aspecto interessante a ser destacado é o da utilização da terceira pessoa, tanto do objeto protagonista, “o poema”, como do próprio eu, “o poeta velho”; ele não assume a primeira pessoa e encontra-se pairando no decorrer dos versos: esse “eu” dialoga com o “ele”, o poema, e ambos estão à mesma altura. Por isso, a cabeça grisalha encontra-se “laborando signos” e, ao fazer isso, curva-se ao “dom luciferino”, o dom da criação do poema, a iluminação: aqui se dá à luz a poesia, e não o filho.

Lúcifer é o anjo da lux, segundo a tradição judaica. Lúcifer também faz referência à traição ao criador, que pode ser interpretada como o momento de deglutição antropofágica – o sucessor devora o criador e dá à luz algo novo, inventivo, o momento da *agoridade* ou da “transcriação”. O Lúcifer relaciona-se, também, com o “dom” da poesia, algo divino: o poeta criador, sinônimo de um semi-deus. Além de tudo isso, o momento de invenção da poesia está comandado pelo acaso, guiado pelo seu precursor Mallarmé em *Un coup de dés*; há, também, uma marcada presença das sibilantes nestes versos: “a margem de dúvida/ um súbito inciso de gerânios/ comanda seu destino”. Assim, nos últimos versos, destaca-se novamente a presença de Mallarmé nas “linhas de branco” que marcam o fim (ou o começo?) do poema.

Aqui entra em jogo a presença do leitor: o espaço em branco é preenchido pelas diversas interpretações: a palavra aqui não é fechada, é fragmentada e permite uma abertura, uma resignificação:

Os ‘brancos’ com efeito assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como silêncio em derredor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe, no centro, o terço mais ou menos da página: não transgrido essa medida, tão-somente a disperso (MALLARMÉ, 2013 [1914], p. 151).

Esses brancos retomam, então, a noite branca do Edom no poema mallarmaico. Desde a poesia concreta, como comentamos, Haroldo de Campos possui uma marcada influência de Mallarmé. A estrutura poética do francês é explicitada pelo seu sucessor nos seguintes livros:

[...] o *âmago do Ômega* (1955 e 1956); do *fome de forma* (1957 a 1959); do *forma de fome: servidão da passagem* (1961). Nestes livros Haroldo chega a fazer poema com uma palavra só, ou com um único verso, como é o caso de “poema”, “proêmio” e “homemmoendahomemmoagem” do livro *forma de fome*. No *o âmago do Ômega*, há uma utilização mais complexa do espaço vazio, visto que as palavras se fragmentaram totalmente e estes espaços vazios permitem outras combinações que criam novos significantes, como é o caso do poema “o âmago do Ômega” e “silêncio” (SCRAMIM, 1991, p. 139).

O branco do final, por fim, faz alusão ao branco do início, onde o poema começa, na noite do Edom. Aqui, a virgindade da página em branco mallarmaica é trocada por um rito de devoração do precursor, em que o ancião encontra-se laborando signos com precisão, mas destinado pelo acaso. E, de modo complementar, por uma loucura mansa, a exacerbação do poeta é dirigida, controlada no espaço da página pelo dom luciferino. Concluimos, neste poema, que a criação é um momento que exige um árduo trabalho de educação, de formação: o poema exige um momento de elaboração de signos, em que a loucura é amansada, em que o rito de traição, de devoração pelo selvagem é controlado por um poeta velho, cuja poética sincrônica é uma amálgama, um *paideuma* elaborado conscientemente, do começo ao fim ou do fim ao começo.

É um trabalho pós-utópico, e podemos dizer *tradutório*, pois implica o estudo da linguagem em si mesma, metalinguisticamente. O poema é uma tentativa de nomear o inominável:

a través de los signos de la escritura, pero “donde termina el poema, comienza la poesía”; “la presencia no son los signos pintados que vemos, sino aquello que invocan los signos” [...] lo que intentaba proclamar Rilke al anunciar que el verdadero lenguaje comenzaría donde terminaba el lenguaje (PULVIRENTI, 1992, p. 1319).<sup>181</sup>

### **Birdsong: Alba**

Continuando com a linha dos poemas de criação poética mediante a pós-utopia, “Birdsong: Alba” executa uma melodia de sons e silêncios nos primeiros minutos do dia, ou seja, no começo.

pássaros no  
entredia  
(na entrenoite)  
silabando a  
manhã  
pre(alba)  
clara

notas de um concerto de timbres  
e silêncio      dissêmen de som  
furos súbitos  
saturados a fio de  
prata mercurial

silêncio e som  
dispássaros   pássaros                      dispersos  
onde

se traça o bico  
de pena esta  
canora                      partitura e/  
ou página?

a bico de  
pássaro registro

(e me rasuro: copista)

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 59).

O poema possui uma epígrafe, “*e.ls letz becs dels auzels*” [“e os alegres bicos das aves”], pertencente a um poema de Arnaut Daniel, “L'aur'amara”. Do mesmo modo que

<sup>181</sup> Tradução livre: “através dos signos da escritura, mas “onde termina o poema, começa a poesia”,” a presença não são os signos pintados que vemos, e sim aquilo que invocam os signos [...] o que tentava proclamar Rilke ao anunciar que a verdadeira linguagem começaria onde terminava a linguagem (PULVIRENTI, 1992, p. 1319).



“Provença: Motz E. L. son” e “Tenzone”, esse poema pertence à tradição provençal, fundamental na poesia concreta e primeira etapa de formação do artista.

Através da epígrafe, da lembrança da sonoridade dos versos e rimas de Arnaut, Haroldo cria a sua própria versão, pensando através da musicalidade e dos silêncios, tanto das palavras como dos espaços em branco. Existe uma disposição do verso livre que parece obedecer ao conteúdo: a primeira estrofe encontra-se situada na metade da página, e nos versos há palavras como “entredia”, “entrenoite”, a “manhã” antes da “alba”: entre a noite e o dia. Na segunda estrofe, há um espaço em branco depois da palavra “silêncio”. Na terceira, se marca a presença do silêncio e do som pela presença (ou ausência) dos pássaros; eles se encontram espalhados, dispersos, por isso “dispássaros”, e a disposição das palavras na folha exemplifica isto: há uma nítida separação entre *dispássaros* (fusão das seguintes palavras: “pássaros” e “dispersos”). Para arrematar, no verso seguinte, no final da página, a palavra “onde” fica solitária e quase perdida, como se se tratasse de uma interrogação. Na quarta estrofe, o silêncio é provocado depois do som harmonioso, representado pelo significado de “canora” que se torna, talvez, *partitura* na página. A última estrofe poderia ser interpretada como um silêncio que é sonorizado: é a voz do poeta colocada no final da sua criação – ele mesmo admite que *se rasura* e que é um mero *copista*. A respeito disto, Diana Junkes afirma que,

naturalmente, a maior contingência de nossas vidas é a filiação; e a descoberta da filiação é, queiramos ou não, uma forma de mutilação; é a descoberta do corpo e da palavra que não são unos e nem únicos, nem originais, mas rasurados e marcados pela arqueografia da escritura. Haroldo transforma, a meu ver, essas incompletudes em força utópica que, por sua vez, engendra, em sua obra, o nexos entre passado, presente e futuro, revelando a FACE da tradição (TONETO, 2012, p. 179).

O eu poético é um copista dos sons e silêncios do começo da alba, e o poeta é uma rasura do seu precursor, Arnaut Daniel; ele existe pela presença do seu antecessor, que lhe outorga um caminho no seu trilhar poético. Outro aspecto a ser ressaltado neste poema é o da presença de palavras que remetem a sons: “silabando”, “concerto de timbres”, “notas de um concerto de timbres” e “dissêmen de som” – este último que, talvez, é a criação do som que é espalhado da mesma forma que os pássaros propagam a sua música no começo da manhã. Esses sons dialogam com os silêncios representados pelos brancos na página e pelos lexemas “silêncio” e “furos súbitos”. Neste contraponto entre som e silêncio, típico da tradição trovadoresca, o *bico*, presente na epígrafe, torna-se pena que traça com cuidado os versos na página/partitura. O poeta é simulacro da ave, aquele que copia o canto (DICK, 2002, p. 260).

## Mad Austinea: Cartoon

Em “Mad Austinea: Cartoon” encontramos, de forma materializada, a experiência de Haroldo de Campos em Austin, recorrente na seção à qual o poema pertence, “Austinea Desvairada”. Segundo Scramim (1991, p. 13), nesta parte do livro “[...] a circunstancialidade ganha espaço, ainda há a manutenção de alguns procedimentos da vanguarda, a metalinguagem também se faz presente, mas o que fica é a predominância do verso a referencial idade do poema”. Haroldo de Campos, nas “Notas”, descreve “Austinea Desvairada” como a seção que conformada com poemas/anotações de quando se encontrava na Universidade do Texas, em Austin, durante o semestre da primavera de 1981. Ele afirma que o conteúdo deste “caderno” reúne peças irônico-satíricas, líricas e, inclusive, reflexivo-metalinguísticas. “Austinea Desvairada”, além de tudo isso, está claramente dialogando com o *poemario* de Mario de Andrade, *Pauliceia Desvairada* (1922), obra pertencente ao modernismo.

Pois bem, o poema a ser comentado é o seguinte:

godivas em bicicleta  
 nu tão nu como uma escova  
 de dentes na gengiva  
 a cidade polinizada  
 morangos e creme de leite  
 mais ou menos como  
 fazer amor com o pato donald  
 for  
 instance

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 66).

Nos primeiros versos, Haroldo de Campos retoma a lenda de Lady Godiva, uma anglo-saxã do século II famosa por cavalgar nua num cavalo no meio do povoado de Coventry. A mulher, comovida pelo povo que sofria com os altos impostos que o seu marido, Leofrico, Duque da Mércia, impôs a eles, fez um acordo com ele: Lady Godiva cavalgaria nua em público em troca da retirada das taxas. O marido aceitou, com a condição de que todos os habitantes fechassem as portas e janelas de suas casas para que ninguém olhasse para ela. A única pessoa que se atreveu a olhá-la, Peeping Tom, ficou cego pela sua ousadia. Finalmente, Lady Godiva conseguiu o que desejava, pois o Duque manteve a sua palavra.

No poema, há uma série de *godivas* que se encontram na contemporaneidade, transportadas por bicicletas; assim como reza a lenda, elas também encontram-se nuas.

Percebemos uma satirização de Lady Godiva, pois as *godivas*, aqui, não estão dispostas a cumprir com o ato justiceiro ou de comiseração, senão que parecem estar retratando uma propaganda, exibindo sua nudez junto com uma “**escova de dentes na gengiva**”, verso em que as palavras mantêm um evidente diálogo mediante as aliteraões e assonâncias (o mesmo ocorre em “**cidade polinizada**”, por meio dos fonemas /d/, /a/ e /i/. A nudez é sexualizada pois a cidade encontra-se *polinizada*: se apela ao sentido do gosto, do prazer com os “morangos e creme de leite”. Finalmente, toda essa representação propagandística e apelativa é comparada, nos últimos três versos, ao ato de “fazer amor com o pato donald/ *for/ instance*”.

Há uma ridicularização, portanto, das *novas godivas*: elas não cumprem um papel transcendental na vida das pessoas, de modo que só existem atos supérfluos. Por isso é uma *Austineia louca*, pois retratada como um desenho humorístico, satirizado de forma extremadamente crítica. Esse *cartoon* ou “esboço” descrito no poema é uma situação/um postal animado de algo que envolve o cotidiano. Neste caso, a rapidez, a sexualização, o fetichismo e afrivolidade estão presentes neste desenho-veloz, mas contundente.

### 1984: Ano 1, era de Orwell

O poema “1984: Ano 1, era de Orwell” está incluído, segundo o nosso critério, na linha sincrônica e, portanto, pós-utópica do poeta. Há uma citação explícita à obra *1984* (1949), de George Orwell. O livro está ambientado em um futuro distópico, em um mundo onde a informação é amplamente manipulada e são praticadas a vigilância massiva e a repressão política e social. O termo “orwelliano” faz referência a sociedades que reproduzem atitudes totalitárias e repressivas, como as representadas no romance. A “Era de Orwell” encontra-se no seu primeiro ano – tal como se apresentará mais adiante, Haroldo publica o poema em 1º de janeiro de 1984 na *Folha de S. Paulo*, justamente o dia que representaria o começo desse novo mundo, assim descrito no poema:

enquanto os mortais  
aceleram urânio  
a borboleta  
por um dia imortal  
elabora seu vôo ciclâmen

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 44).

De forma breve, com apenas cinco versos, Haroldo de Campos descreve essa Era fazendo uma comparação entre homem/natureza, utilizando o conector temporal “enquanto”, que indica simultaneidade entre ambas as situações: o homem (os mortais), que acelera o urânio nos primeiros dois versos (matéria-prima utilizada como combustível nuclear para a criação de bombas); e a natureza, nos últimos três versos, representada na borboleta (imortal) que elabora seu *voo ciclâmen*, o que lhe permitirá assegurar a sua espécie. A palavra “ciclâmen” faz referência a um nome popular das primuláceas, uma planta perene. Como ela é perene (ou eterna?), a borboleta (e suas sucessoras durante todos os dias) fazem o dia *imortal*, pois o ciclo do voo, até polinizá-la, não tem um fim – no “fim” da vida da borboleta acha-se o “começo”: depois de deixar a sua descendência, ela morre. É começo do fim.

Esse *começo do fim* ilustraria muito bem o que temos falado sobre a poesia haroldiana: um poema inicia-se quando ele acaba (ou ao contrário?). Do mesmo modo, também poderia aludir ao começo e à criação do mundo através da linguagem de *Blanco*, pela pulsão do *eros*. Isso também se manifesta por meio do significante, pois há uma união mandálica entre o primeiro verso e a última palavra do último verso, por meio de aliteraões e assonâncias: “**enquanto os mortais**” e “**ciclâmen**”.

Outro aspecto a ser levado em consideração neste brevíssimo (mas dilacerante) poema é a utilização das palavras “acelera” (mortais/homem) e “elabora” (imortais/natureza-borboleta). O primeiro termo se refere à rapidez, a um futuro incerto e, finalmente, à destruição ou fim da humanidade. O segundo, pelo contrário, alude à criação aprimorada. Se pensarmos este lexema em relação ao livro, a elaboração pode atribuir-se à educação, e a invenção ao trabalho da borboleta no seu dia imortal – é o “trabalho de toda a história universal até agora”.

Segundo as notas no final do livro, Haroldo comenta que o poema surgiu a partir de uma “solicitação da *Folha de S. Paulo*” e foi publicado no primeiro clichê, na primeira página da edição de domingo, 1º de janeiro de 1984, com um arranjo visual de Wesley Duke Lee (CAMPOS, 2013 [1985], p. 118). É interessante destacar que Haroldo, neste poema, faz referência ao momento em que o mundo *se encontrava atualmente*: o ciclo da vida representado neste **presente** distópico é contínuo, pois enquanto o homem planeja a destruição, a natureza se reelabora. Pela utilização do conector “enquanto” e dos verbos no presente a situação se assemelha à repetição de um ciclo repetido por tempo indeterminado. Pensamos que esse presente que se repete indefinidamente pode aludir à Guerra Fria, ao enfrentamento vivido pelos Estados Unidos com a União Soviética desde o fim da Segunda Guerra Mundial (1945) e que se estendeu até 1991, futuro que ainda não havia sido vivido.

Nesse período de tempo se desenvolve um confronto do tipo político, com fundo econômico, militar, social, tecnológico e ideológico: o adjetivo “fria” especifica que este confronto não implicou uma guerra direta entre ambas as potências pois é inalcançável a vitória numa batalha do tipo nuclear. No período de tempo em questão, nesta era *orwelliana* caracterizada por Haroldo de Campos, existe uma *aceleração do urânio*, pois na corrida armamentista se deu lugar à construção de um grande arsenal de armas nucleares, reativada, especialmente, nos anos 1980. Por fim, podemos traduzir duas forças (ou pulsões) que agem neste poema: o *thanatos*, mediante o homem, e o *eros*, na natureza imortal.

### Hieróglifo para Mario Schenberg

O último poema do livro a ser comentado é “Hieróglifo para Mario Schenberg”, escrito em Tabasco, no México, e em São Paulo, no Brasil, publicado em 6 de setembro de 1984. Este poema, além de constituir-se como uma homenagem ao físico e crítico de arte brasileira, fecha o conjunto de poemas referentes aos cinco sentidos, deixando claro que existe um além: o “olhar transfinito” em que as coisas do universo não são visíveis por completo:

o olhar transfinito do mário  
 nos ensina  
 a ponderar melhor a indecifrada  
 equação cósmica

cinzazul  
 semicerrando verdes  
 esse olhar  
 nos incita a tomar o sereno  
 pulso das coisas  
 a auscultar  
 o ritmo micro-  
 macrológico da matéria  
 a aceitar  
 o *spavento della materia* (ungaretti)  
 onde kant viu a cintilante lei das estrelas  
 projetar-se no céu interno da ética

na estante de mário  
 física e poesia coexistem  
 como asas de um pássaro —  
 espaço curvo —  
 colhidas pela têmpera absoluta de volpi

seu marxismo zen  
 é dialético

e dialógico

e deixa ver que a sabedoria  
pode ser tocável como uma planta  
que cresce das raízes e deita folhas  
e viça  
e logo se resolve numa flor de lótus  
de onde  
— só visível quando damos conta —  
um bodisatva nos dirige seu olhar transfinito

(CAMPOS, 2013 [1985], p. 114-115).

São evidentes os sentidos da visão, do olfato e do tato: o olhar que “nos incita a tomar o sereno/ pulso das coisas”, “**a auscultar/ o ritmo micro-/ macrológico da matéria**” e que também nos permite reconhecer que “a sabedoria/ pode ser tocável como uma planta”. O sentido da audição também está presente, pois há uma marcada utilização de assonâncias e aliterações: as palavras se entrecruzam e estabelecem o ritmo através das coincidências entre os sons. O hieróglifo, aquilo que é indecifrável, está presente no poema, mas não pode ser visualizado. O eu poético utiliza o pronome inclusivo “nos” e afirma que, por meio dos estudos e descobrimentos de Schenberg, os mistérios do universo – daquele hieróglifo, o inefável – tornam-se um pouco menos complexos. Ele possui um “olhar transfinito” que ensina e permite “olhar” a alma das coisas, o seu “pulsar” desde o seu mais pequeno componente. Os seus ensinamentos permitem que o *nos* inclusivo aceite o *spavento della materia*, referência que Haroldo de Campos faz ao poeta Giuseppe Ungaretti em *Difficoltà della poesia* (1952): “[...] noi potremmo parlare di spavento della materia, della materia che soffoca la bellezza, della materia che rende a noi l'esprimere poesia, difficile più che in qualsiasi altra época” (GADDA, 1952, p. 804).<sup>182</sup> Essa matéria, expressa por Ungaretti e reproduzida no poema, no seu pulsar *micro* e *macrológico*, poderia tratar-se do sexto sentido que *A educação dos cinco sentidos* (1995) tenta definir: é o inalcançável, aquilo que foge da história da aprendizagem da humanidade, a linguagem – o hieróglifo para Schenberg.

Na terceira estrofe, o eu poético revela um dado biográfico do físico: além dos livros pertencentes a sua profissão, estão os livros de poesia que convivem no/conformam o “espaço curvo”, a quarta dimensão do estudioso. A poesia pode ser um dos alicerces que lhe permite ir além, por isso é representada como um pássaro que é imortalizado por outro artista, o pintor ítalo-brasileiro Alfredo Volpi (1896-1988), grande amigo do homenageado.

<sup>182</sup> Tradução livre: “[...] poderíamos falar de medo da matéria, da matéria que sufoca a beleza, da matéria que nos faz expressar poesia, mais difícil do que em qualquer outra época” (GADDA, 1952, p. 804).

No poema, Schenberg torna-se quase que um buda. A ideologia que o guia é um “marxismo zen” que lhe permite dialogar com o outro – ele permite uma abertura da história. A sabedoria, substantivo abstrato, é vista pelo físico como algo que pode ser concreto e torna-se natureza, pureza espiritual: “flor de lótus”. Nela, encontra-se visível – só para os seres que cumprem com certas condições e estão preparados, segundo o eu lírico – o “bodisatva” (ou Mario Schenberg?), um homem antes da iluminação, no período em que este trabalha para a sua própria libertação. No budismo, o *bodisatva* é qualquer pessoa movida por infinita compaixão, que quer, espontaneamente, alcançar o mesmo status de Buda. Por isso, Mario Schenberg é visto, aqui, como um quase-buda, um aspirante. A sua iluminação é o conhecimento, é a sabedoria que transmite a um “nós” a pacificidade de estabelecer um diálogo e um intercâmbio com o outro. Vale a pena mencionar que Schenberg sofreu na pele inúmeras perseguições e ameaças durante o período da Ditadura Militar, e só conseguiu a liberdade com a abertura política em 1979.

#### 5.4 Pós-utopia, memória, transcrição e Octavio Paz

A pós-utopia estabelece um diálogo muito próximo com Octavio Paz, especialmente com a pós-vanguarda que ele desenvolve em *Los hijos del limo* (1974):

Paz comenta a ambiguidade do moderno, aliás, em sentido bem diferente do de Haroldo, e se propõe a analisar o conflito que a compõe a partir de episódios, e não de uma história; assume, com isso, uma vinculação com a “crítica parcial”, identificada por Haroldo com a sua. Para Paz, essa parcialidade crítica estaria ligada com uma “exploração das (suas) origens” como poeta latino-americano e com “uma tentativa de autodefinição indireta”. Desconfio que o uso dessa citação força o paralelo entre aquilo que Haroldo chama de estratégia da poética sincrônica (baseada na “escolha”, num projeto de atuação definido de antemão, que permite exercer a seletividade de modo regrado) e aquilo que Paz define como uma “tentativa de autodefinição indireta”. A tentativa de autodefinição indireta supõe uma estratégia de constituição progressiva de um projeto, ou de um lugar; isto é, não se distingue, pelo menos no espaço exemplar dessa citação, por projetar no passado determinado valor crítico ou por seccionar seus momentos mais relevantes em função da “utilidade imediata” no presente (SISCAR, 2014b, p. 429).

Baseados na escolha, tanto Octavio Paz como Haroldo de Campos delimitam a sua atuação no presente.<sup>183</sup> A fase pós-utópica é uma operação memorialística por excelência: os textos são resgatados, são translucidados; portanto, ela traz a lume aquilo que havia sido esquecido (*Lete*), como garante o rio memorialístico da tradição grega *Mnemosyne*. Encontramos, a partir do nosso ponto de vista, uma confluência com a teoria bergsoniana, sobretudo considerando a seguinte colocação:

Em se tratando da lembrança, o corpo conserva hábitos motores capazes de desempenhar de novo o passado; pode retomar atitudes em que o passado irá se inserir; ou ainda, pela repetição de certos fenômenos cerebrais que prolongaram antigas percepções, irá fornecer à lembrança um ponto de ligação com o atual, um meio de reconquistar na realidade presente uma influência perdida (BERGSON, 1999 [1896], p. 263-264).

O passado ou a experiência do sujeito influenciam diretamente no presente: através do comportamento do ser humano no agora se traduzem as lembranças que formam parte da sua bagagem de conhecimentos. Esse enlace entre passado e presente se manifesta por meio da ação bergsoniana; como ele bem-pontua, o ser humano possui um corpo que se caracteriza pela ação. Paralelamente, a pós-utopia haroldiana utiliza a rememoração benjaminiana e o enlace entre presente e passado (dando ênfase no *agora*), tanto para a criação de poemas como na ação de transcriar, praticada por Campos e aperfeiçoada nas últimas décadas de sua vida:

A tarefa de traduzir sempre foi, para Haroldo de Campos, antes de tudo, uma forma de militância estética, mesmo após o distanciamento do belicismo vanguardista que ocorre no ano de 1984, quando anuncia em importante ensaio o advento dos tempos pós-utópicos. Noutras palavras, desde o início do movimento concreto, nos anos 1950, até o final de sua relativamente longa e artística vida, o poeta viveu para escrever e traduzir, sobretudo, poesia, ou prosas altamente poéticas, como o *Fausto*, de Goethe, e o *Finnegans Wake*, de Joyce. A finalidade era, no mínimo, dúplice: por um lado, apreender no próprio gesto de tradução o modo de escrever dos grandes poetas, consequentemente aprendendo e refinando seu próprio estilo inventivo; em função disso, multiplicaram-se ao longo dos anos, em seus próprios poemas, as citações explícitas e implícitas do *paideuma* original e de outros escritores-pensadores incorporados ao seletto gosto de Haroldo (NASCIMENTO, 2011, p. 27, grifo do original).

Portanto, mediante a tradução, Haroldo de Campos aperfeiçoa sua tarefa de escritor. O trabalho de transladar uma língua a outro idioma permite ao poeta paulista apreender o

<sup>183</sup> Encontramos aqui um paralelismo com a teoria bergsoniana: utilizar o passado, os precursores, em função do presente, do texto atual: “O interesse de um ser vivo é perceber numa situação presente o que se assemelha a uma situação anterior, em seguida aproximar dela o que a precedeu e sobretudo o que a sucedeu, a fim de tirar proveito de sua experiência passada” (BERGSON, 1999 [1896], p. 283).



modo/método de escrita dos seus grandes precursores e, assim, fortificar, deglutir e nutrir o próprio modo/método. O procedimento de escrita haroldiana, no caso de sua produção poética, inclui a tradição e abraça-a admitindo a sua influência e o seu dialogismo: não existe nele uma negação dos seus precursores, pois sempre retorna a eles, colocando-os em relação de horizontalidade, estabelecendo diálogos e relações:

Haroldo, ao contrário do que comumente acontece, transformava a “angústia da influência” (Harold Bloom) em *desejo de confluência* e interlocução, acreditando certamente que só se pode de fato re-inventar, e não criar *ex-nihilo*, como fazia crer o paradigma romântico. Seu paradigma moderno determinava a confrontação com os grandes inventores, para só então poder, por seu turno, inventar poesia de grande qualidade (NASCIMENTO, 2011, p. 28, grifos do original).

Inclusive, as traduções que Campos executou desde o começo da sua trajetória serviram como base para a autodifusão do seu trabalho – em primeiro lugar com *Noigandres* (1952) e, logo após, com o seu projeto poético particular:

[...] fazendo de Mallarmé, Pound, Joyce e E. E. Cummings, entre outros, precursores das produções concretistas. Daí a necessidade de traduzi-los, para aprender com eles e, simultaneamente, legitimar a própria produção criativa. A tradução era, portanto, em última instância, um dispositivo de autodifusão, com todos os inúmeros equívocos e outros tantos acertos que isso pode implicar. Essa leitura interessada do passado literário era o que eles, inspirados em Pound e em Jakobson, nomeavam como poética sincrônica; nela, a diacronia estava a serviço do momento presente, e os autores da tradição literária só interessavam na medida em que serviam para iluminar os elementos da estética defendida pelo grupo (NASCIMENTO, 2011, p. 29).

Aqui entra em jogo, mais uma vez, a literatura sincrônica, pois a combinação do presente com o passado no diálogo com os precursores é própria dessa perspectiva de estudo.<sup>184</sup> Haroldo dá fundamental importância ao trabalho que Paz executa com as palavras, por isso acreditamos que *Blanco* é uma reinterpretação, uma transculturação ou uma retomada de *Un coup de dés*:

[...] a história da poesia do século XX não é apenas a história da influência de Mallarmé, mas a história da leitura dessa obra à qual damos o nome de

<sup>184</sup> Há, aqui, um diálogo com a teoria bergsoniana; a “percepção” de Bergson, a nosso ver, atua de modo paralelo à literatura sincrônica haroldiana; é uma seleção, uma escolha pessoal: “A percepção [...] não é mais que uma seleção. Ela não cria nada; seu papel, ao contrário, é eliminar do conjunto das imagens todas aquelas sobre as quais eu não teria nenhuma influência, e depois, de cada uma das imagens retidas, tudo aquilo que não interessa as necessidades da imagem que chamo meu corpo” (BERGSON, 1990 [1896], p. 267-268).

Mallarmé [...] Não se trata apenas de uma história da presença de Mallarmé neste ou naquele poeta, neste ou naquele grupo, mas de uma história de suas interpretações, da força com que essas interpretações nos interpelam, nos requisitam, ao se transformarem em obras (SISCAR, 2014a, p. 86).

Um dos precursores que compartilham Haroldo de Campos e Octavio Paz, tal como mencionado no capítulo anterior, é o escritor Mallarmé, por meio de *Un coup de dés*, poema-revolução na história da poesia.

Em Haroldo de Campos, o ponto em que essa aproximação passa a ser visível, como experiência de reiteração quase maquínica, é a referência a Mallarmé como ponto de sutura do grande leque da tradição; ou, mais literalmente, no caso, como ponto de equilíbrio da alavanca com que o poeta pretende deslocar a leitura da tradição. Mallarmé (especificamente, seu poema mais radical, *Um lance de dados*) é, de acordo com a figura usada por Haroldo, um “ponto arquimédico”, ou seja, um ponto de apoio (SISCAR, 2014a, p. 85).

O lance de dados mallarmaico funcionará como um elemento de conjunção entre Campos e Paz, pois ambos compartilham características do precursor francês. Ligado a isso encontra-se a etapa pós-utópica haroldiana, período de tempo em que se reúne quase toda uma vida de experiências do escritor. Contudo, por que *pós-utopia*? É como se Haroldo olhasse a história da poesia para recriá-la: abrindo uma outra “chance” de poetar, dar lugar a uma “literatura aberta”, tal como a ideia da “história aberta” benjaminiana desenvolvida no capítulo primeiro da presente tese.

[...] o deslocamento do elemento enfatizado na leitura de Mallarmé permite avaliar as transformações da própria obra de Haroldo de Campos, na passagem que ocorre – para usar os termos habituais – entre a fase concretista e a fase pós-utópica. Muito mais do que a superação das velhas antinomias e a neutralização da utopia, o que vemos em Haroldo é a retomada e o deslocamento da *arqué* vanguardista: ou seja, a necessidade de refundação daquilo que vai mal; a percepção de que as coisas vão mal (tal como se apresentam do ponto de vista do desejo transformador) e de que, só dando conta disso, desse fundo (ainda que sem ter à vista um fundo), seria possível re-fundá-las (SISCAR, 2014a, p. 87).

Em *Crisantempo* (1998), Jacó Guinsburg (1921-2018) acredita que Campos encontra-se, nesta etapa, no desenvolver de SUA maturidade poética. Ele descreverá ao poeta paulista como um “odisseu das línguas e das linguagens” que “percorre um vasto mar de inspirações e transcrições” (CAMPOS, 2006 [1963]). Fundamentalmente, na fase pós-utópica, a tradução é fundamental para “transverter Babel no ícone de uma reconquistada

interlocução universal” (*op. cit.*). A ideia é a de que a tradução atua como desbabelizadora das línguas: ela permite criar, dentro do caos: um lugar de fusão, de encontro entre as diferentes culturas mediante o transporte dos lexemas de um idioma a outro – uma transculturação, diria Haroldo de Campos.

No livro *Que pós-utopia é essa?* (2018), o organizador Júlio Mendonça discorre, na apresentação do livro, sobre os conceitos de pós-utopia e de poética sincrônica que Campos utiliza para a construção do seu projeto poético na confluência com as outras literaturas do mundo:

Haroldo faz dessa ideia de *constelação* uma metáfora para essas estruturas provisórias nas quais elementos heterogêneos encontram diálogos potentes. Assim, para ele, *constelação* é imagem para essas formações poéticas complexas pós-verso (mas que não excluem o verso) e, também, um correlato para um novo olhar para a geopolítica literária no qual novas estruturas – fugazes e em equilíbrio precário – permitem leituras não-eurocêntricas, descentralizadas em relação ao cânone ocidental – plurais, enfim –, que apontam para uma vindoura e desejada *weltliteratur* (MENDONÇA, 2018, 15, grifos do original).

Octavio Paz discute em vários de seus escritos a as literaturas que formam parte da América Latina, e as caracteriza como as fundadoras; no início elas são parte (um apêndice) das literaturas europeias para logo adquirir identidade própria:

Considera, com toda pertinência, que a literatura brasileira, como a mexicana, no âmbito da hispano-americana, e também a norte-americana, é uma *literatura de fundação*. Nasce da expansão do universo cultural, linguístico e utópico da Europa e a ela se contrapõe para, na lida com a realidade concreta das Américas, engendrar uma tradição própria, distinta das suas matrizes europeias. Octavio sabia que a literatura brasileira, por ser escrita em português, diz respeito a um universo linguístico irreduzível ao espanhol. Daí a sua fisionomia própria. Mas Octavio afirma que existem “relaciones muy especiales entre la literatura de lengua española y las literaturas fronterizas” como a catalã, a portuguesa e a brasileira (LAFER, 2018, p. 18).

A sua relação com Haroldo de Campos, tal como mencionamos no capítulo anterior, começa através da vanguarda, quando este formava parte da *Noigandres*:

[...] chegou a incorporar em seu trabalho de criação certos procedimentos defendidos pelo grupo de *Noigandres* e *Invenção*, o que se evidencia em *Topoemas* – conjunto de seis poemas concretos escritos pelo poeta mexicano em 1968, a título de homenagem ao concretismo brasileiro (MACIEL, 2018, p. 22).

É importante destacar, aqui, que a influência dos concretos em Paz seria posterior a *Blanco*; ademais, mediante o intercâmbio epistolar com Haroldo de Campos, Paz conheceu mais intimamente o seu modo de transcriar, e parte deste conhecimento provém das técnicas concretistas:

[...] a partir da primeira metade dos anos 1930, dedicou-se tanto à tarefa de traduzir para o português vários poemas do poeta mexicano, quanto à reflexão crítica sobre as ideias estéticas que atravessam a vasta obra paziana. Esse intercâmbio criativo dos dois poetas se faz ver, de maneira explícita, em *Transblanco*, livro publicado por Campos em 1986 e relançado (em edição revisada e aumentada) em 1994 (MACIEL, 2018, p. 22).

Pode-se dizer que a vocação enciclopédica de Haroldo o insere, com Paz, na rica linhagem de escritores latino-americanos que souberam fazer de suas obras uma espécie de *ars combinatória* de signos culturais de tempos, tradições e espaços diversos (MACIEL, 2018, p. 25). Assim, existe neles uma procura constante pela tradição, um diálogo com seus antepassados e a construção de uma literatura através da ruptura ou do recorte:

Cada um à sua maneira, mas com afinidades eletivas, Paz e Campos sempre fizeram jus ao adjetivo “galáctico”, usado por Monegal. Não à toa, privilegiaram imagens cosmológicas como títulos de livros e como base de suas reflexões. Paz, afeito às analogias, não apenas converteu a expressão “signos em rotação” em uma chave de leitura de sua própria obra, como também criou poemas (como *Blanco*) nos quais a identidade dissonante entre a página e o espaço estelar se coloca como base de sua construção, reeditando a ideia secular do texto como duplo do universo. Metáfora essa que também norteia a vasta obra de Haroldo de Campos, criador do poema-crítico *Galáxias*, uma combinatória conversível de signos barrocos, assentando sobre a analogia do texto como viagem interestelar e vice-versa. Para não dizer de sua proposta de uma “história constelar” da literatura, que – resguardada as diferenças – mantém uma afinidade com a leitura feita por Paz dos signos em rotação da história da poesia moderna ocidental (MACIEL, 2018, p. 26).

O texto como *doble [duplo] do universo* nos permite lembrar a ideia que tanto explora Jorge Luis Borges de estabelecer o livro (a biblioteca) como paralelo do universo, aproximando, também, a figura do Aleph borgeano, de que tudo se encontra num pequeno objeto. Tanto Haroldo de Campos como Octavio Paz escrevem através da influência mallarmaica – dos espaços em branco, da partitura sideral – e permitem uma “abertura” na história da literatura no sentido benjaminiano.

O mais interessante é que tanto Paz quanto Campos trazem tudo isso para a esfera da literatura latino-americana, redimensionando-a a partir da mistura de todas essas referências poético-culturais. Eles dão, por isso mesmo, respostas críticas ao logocentrismo ocidental, ao mesmo tempo que eliminam hierarquias culturais. Por vias distintas, apontam maneiras inventivas de se conceber o diálogo da América Latina com o legado europeu e outras culturas, além de verem nosso continente como um ponto de confluência de espaços e temporalidades variadas. Paz, por tomar a América Latina como uma “ocidentalidade” paradoxal, que incorpora dinamicamente “o outro, os outros: o índio, as culturas pré-colombianas ou trazidas da África pelos negros, a excentricidade da herança hispano-árabe, o caráter particular de nossa história” (Paz, 1990, p. 41-42). E Campos, por tomá-la, sob a ótica da “redenvorção planetária”, como um caldeirão transcultural onde coexistem ingredientes de todas as espécies e procedências (MACIEL, 2018, p. 31).

Pós-utopia e pós-vanguarda (termo utilizado na América hispanofalante) referem-se a uma mesma época de crise social na história da América Latina. Campos e Paz propõem um novo tipo de escrita/poesia viável para os novos fenômenos sociais e culturais – uma escrita que dê importância à palavra em si mesma e estabeleça uma ruptura com a discursividade. O presente é o tempo fundamental<sup>185</sup> e um “agora” preenche de tempos, pois existe um diálogo profícuo com o passado e também há comunicação com o futuro, mas não como um lugar de realização e de esperança, senão como um tempo incerto – se existe uma “história aberta”, que dá lugar às diferentes visões, também haverá um futuro plural, indeterminado.

---

<sup>185</sup> O filósofo Bergson define o presente como o momento de ação, lembrando-nos a teoria benjaminiana acerca da redenção, que consiste numa “dignificação” dos vencidos ao olhar para o passado e recuperar a sua visão: “Mas a verdade é que nosso presente não deve se definir como o que é mais intenso: ele é o que age sobre nós e o que nos faz agir, ele é sensorial e é motor; – nosso presente é antes de tudo o estado de nosso corpo. Nosso passado, ao contrário, é o que não age mais, mas poderia agir, o que agirá ao inserir-se numa sensação presente da qual tomará emprestada a vitalidade. É verdade que, no momento em que a lembrança se atualiza passando assim a agir, ela deixa de ser lembrança, torna-se novamente percepção” (BERGSON, 1999 [1896], p. 280-281).

## 5.5 Uma divergência entre pós-utopia e pós-vanguarda

No ensaio “Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excuro sobre a teoria da tradução do poeta mexicano”, incluído na segunda edição de *Transblanco*, Haroldo assinala que

como percurso “inverso” em relação ao do poema, a tradução propõe, por uma dialética que lhe é inerente, uma negação da negação, ou seja, uma reversão. Que é também uma (transvaloração) (Nietzsche). Depois de instabilizar os signos do poema original e restituí-los ao movimento da linguagem (acompanho a imagem sugerida no ensaio de Paz), a tradução os recristaliza num novo produto “acabado”, até onde caiba o termo, pois o equilíbrio aqui é também instável, vale dizer histórico (e não o será também o de todo texto literário, matriz aberta de leituras em progresso?) (CAMPOS, 1994, p. 189-190).

Paralelo à pluralização dos “passados” na história da humanidade (ou a “abertura da história” de Walter Benjamin) está “[...] uma espécie de dialética histórica que resulta na proposição do conceito de ‘pós-utópico’ para designar aquilo que sucede à época das vanguardas, ou seja, a época da ‘pluralização das poéticas possíveis’ (SISCAR, 2014a, p. 83). Em pleno diálogo com essa assertiva, Wrobel (2018) sobrepõe que

o projeto totalizador da vanguarda, como define o poeta, é substituído pela “pluralização das poéticas possíveis”, e o *princípio-esperança*, que caracterizava o utopismo da poesia da vanguarda, cede lugar ao *princípio-realidade*, voltado para o “agora”, a *Jetztzeit* benjaminiana (Campos, 1997, p. 268-269). O poeta deve preferir esse conceito da “agoridade” à “Poética dela hora”, proclamada por Octavio Paz em *Hijos del limo* (Paz, 1974, p. 204), porque inclui, segundo Benjamin, a pergunta pela constelação que a própria época produz com determinadas épocas passadas (Benjamin, 2010, p. 105) (WROBEL, 2018, p. 102).

Assim, Paz argumentaria que

no, la historia no es una: es plural. Es la historia de la prodigiosa diversidad de sociedades y civilizaciones que han creado los hombres. Nuestro futuro, nuestra idea del futuro, se bambolea y vacila: la pluralidad de pasados vuelve plausible la pluralidad de futuros (PAZ, 1984 [1974], p. 103).<sup>186</sup>

<sup>186</sup> Tradução livre: “Não, a história não é uma: é plural. É a história da prodigiosa diversidade de sociedades e civilizações que os homens criaram. Nosso futuro, nossa ideia do futuro, balança e vacila: a pluralidade de passados torna plausível a pluralidade de futuros” (PAZ, 1984 [1974], p. 103).

Nesta colocação, a ideia de futuro para o poeta mexicano é evidentemente incerta; da mesma forma que existem diversos passados também há uma multiplicidade de futuros. Com Haroldo não haverá uma preocupação por este tempo, pois sua preocupação, tal como discutiremos ao longo da presente tese, é o momento presente, o tempo da ação, da modificação.

Assistimos, no final da década de 1970, a um esvaziamento das possibilidades vanguardistas ante uma modernização dominada pelos governos *de facto* na maioria dos países da América Latina; a única saída era a concepção de espaços alternativos para a produção e difusão da arte. A pós-vanguarda nasce um pouco antes da crise, em 1940, e o seu principal representante é, justamente, Octavio Paz, que desenvolve parte deste movimento nas últimas páginas de *Los hijos del limo* (1974). Ela é considerada uma anti-poesia porque rejeita muitas características da poesia clássica ou da poesia pura. A sua característica fundamental seria a extinção de todo o postulado através do racionalismo e uma decomposição da inteligibilidade.

Uma diferença fundamental entre essa anti-poesia (SCHOPF, 2004) das pós-vanguardas e a pós-utopia são os objetivos. A pós-vanguarda possui um viés pessimista: “Al contrario de algunas vanguardias – como el surrealismo o dadá – no pretende hacer de la obra un medio de transformar la vida personal o social. La antipoesía no cree entregar vías inéditas de conocimiento ni cree que puede cambiar la vida” (SCHOPF, 2004, p. 30).<sup>187</sup> A poesia que propõe Haroldo junto com as traduções na era pós-utópica, como vimos ao longo deste escrito, não oferece este olhar pessimista, pois há uma vontade *fáustica* do poeta por criar e difundir o seu trabalho através do árduo estudo e da aprendizagem de novos idiomas, permitindo um diálogo profícuo da literatura brasileira com as literaturas mundo fora.

---

<sup>187</sup> Tradução livre: “Ao contrário de algumas vanguardas – como o surrealismo ou o dadá – não pretende fazer da obra um meio de transformar a vida pessoal ou social. A anti-poesia não acredita entregar formas inéditas de conhecimento nem acredita que possa mudar a vida” (SCHOPF, 2004, p. 30).

## CONCLUSÃO

---

Segundo o Dicionário Caldas Aulete, há diversas acepções para o lexema *memória*. Dentre elas, há algumas que são interessantes para se destacar nesta pesquisa, pois permitem um diálogo com os críticos aqui mobilizados. São elas:

4. Monumento erguido para comemorar os feitos de alguma pessoa ilustre ou algum acontecimento notável; MEMORIAL;
  5. Papel ou bloco de papel onde se anota o que não deve ser esquecido; LEMBRETE; MEMENTO;
- Em memória de: 1 Em homenagem a pessoa(s) falecida(s). e, finalmente, Memória nacional 1 Conjunto de documentos, registros, obras etc. que constitui o acervo histórico e cultural de uma nação (CALDAS AULETE, p. 914, 2011).

Em primeiro lugar, tal como argumentamos no desenvolvimento da presente tese, para Haroldo de Campos a memória não pode ser simplesmente um monumento, pois ela existe para ser modificada em função do presente. A memória haroldiana aproxima-se mais, então, à quinta definição: é aquilo que não pode ser esquecido – o *paideuma* que ele constrói na sua carreira como escritor e, de forma paralela, trata-se de uma homenagem aos precursores. A memória nacional, por sua parte, no nosso ponto de vista, tem a ver com os documentos ou registros que ficaram na memória de um país através da visão dos vencedores. É essa memória que Walter Benjamin questiona e que propõe trabalhar provocando uma ruptura para a criação de novos olhares, prestando atenção à multiplicidade de passados que se encontram latentes ou ocultos, pois a redenção é fundamental no seu trabalho.

Para desenvolver esta tese utilizamos como ponto de partida a *mnemosyne*: Haroldo de Campos erguerá o seu projeto poético a partir do trabalho com a linguagem, o sexto sentido que constrói a poesia. Na procura desse sexto sentido, o poeta paulista precisa do poder da memória, que é a conjunção de Zeus com a musa da reminiscência mencionada por Benjamin, Clio. Trata-se de *mnemosyne*, a capacidade que o homem tem de trazer à tona acontecimentos do passado para construir uma experiência no presente.<sup>188</sup> Além disso, “recordar” deriva do latim *recordare* (*re-cordis*), “fazer voltar à memória”, e nesse processo o

---

<sup>188</sup> Na pesquisa, encontramos outra divindade que alude à memória, e acreditamos que seja interessante mencioná-la aqui: “Juno é a deusa romana assimilada a Hera. Na origem, e na tradição romana, ela personifica o ciclo lunar e figura na Tríade inicialmente honrada no Quirinal, depois no Capitólio, e que englobava Júpiter, Juno e Minerva. Mas, para além disso, a deusa tinha outros santuários; particularmente com o epíteto de Moneta, isto é, a “deusa que adverte”, ou “aquela que faz lembrar”, recebia culto na cidadela, a Arx (o cume nordeste do Capitólio). É a Juno Moneta que se atribui à salvação de Roma quando da invasão gaulesa, em 390 a.C.” (DICIONÁRIO PIERRE GRIMAL, 2005 [1951], p. 260).



coração tem um papel fundamental, pois: “re” (de novo); “cordis” (coração) – literalmente, as memórias passam novamente pelo coração.

Paralelamente, a expressão “saber de cor”, também guarda uma semelhança, pois significa “saber de coração”, quer dizer, saber de memória. Na Grécia Antiga, o ato de trazer lembranças está relacionado, portanto, com um sentimento. Na construção desta tese, constatamos que Henri Bergson não apontava o coração como parte do processo de recordação: em *Matéria e Memória* (1999 [1896]) dá-se uma importância fundamental aos órgãos dos sentidos e, fundamentalmente, ao cérebro. Aliás, a *ação* benjaminiana, como conferimos, também dialoga com a teoria de Bergson, pois o cérebro, nas palavras do filósofo francês, se fundamenta a partir da ação, que consiste na recuperação de certas memórias ou padrões do tempo passado para utilizar no presente – é o que Walter Benjamin nomearia “redenção”; isso acontece mediante um momento de lucidez no presente, o *Jetztzeit*.

Para Hannah Arendt, na poesia, a recordação (que estaria simbolizada por *mnemosyne*, a mãe de todas as musas) torna-se memória, e o poeta consegue essa transformação por meio do ritmo. Dessa forma, a poesia permanece para além do tempo, na memória da humanidade. Essa poesia é linguagem trabalhada, é uma condensação que requer uma agudização dos sentidos: Haroldo de Campos demonstra isso através do seu poema “A educação dos cinco sentidos”. Nele encontramos, também, alguns dos precursores que foram fundamentais para o trabalho poético deste escritor, tais como Marx, Dante Alighieri, Sousândrade, além de outras caras influências na história mundial da literatura e da filosofia, erguendo assim a sua poesia pós-utópica.

Desta forma, é necessário estabelecer um recorte na história da literatura para poder recuperar o essencial: por um lado *Mnemosyne*, e por outro, *Lete* – embora, não exista um esquecimento total, pois Haroldo propõe uma priorização de certos autores em detrimento de outros. Vemos, portanto, um jogo de contrários que se complementa. Lembrança e esquecimento são partes da memória e nos permitem pensar na lógica mandálica que estudamos no capítulo quarto, através de *Blanco*. Trata-se do paradoxo sim-não, o homem e a mulher, a palavra e o silêncio, o eros e o thanatos, as forças da criação e da destruição.

Esse jogo de opostos que posicionamos no título da presente pesquisa forma parte da fase pós-utópica haroldiana, na qual as transcrições são uma peça fundamental. A etapa anterior à pós-utopia inicia-se a partir da articulação como diferença; trata-se do nascer da literatura brasileira (e também da literatura latino-americana): “[...] uma sorte de partogênese sem ovo ontológico (vale dizer: a diferença como origem ou o ovo de Colombo)” (CAMPOS, 1992 [1980], p. 240). Em 1981, Haroldo de Campos afirma que a “antropofagia” de Oswald

de Andrade e sua cosmovisão filosófico-existencial, expressas na tese crítica da filosofia messiânica que une os anos 1920 e os 1950, devem ser reconhecidas como o momento central, no qual se reflete sobre “o nacional como relação dialógica e dialética com o universal” (GUIMARÃES, 2013, s/p).

O zênite do movimento antropofágico é alcançado por meio da poesia concreta: ela representa “o momento de sincronia absoluto da literatura brasileira” (CAMPOS, 1992 [1980], p. 246). A poesia concreta se ergue como o último movimento poético da vanguarda (exposta por primeira vez em 1956 em São Paulo no Museu de Arte Moderna) e, num gesto grupal e anônimo, empenhou-se em levar até as últimas consequências o projeto mallarmeano. Rompeu com a estrutura discursiva convertendo-se numa “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975 [1960], p. 156). Sua estrutura era também seu conteúdo e, ainda, a sua metáfora do mundo “produzido”, autônomo e autorreflexivo do poema. Os escritores latino-americanos operam fora do centro, no *excentro*, diria Haroldo de Campos, conformando-se por meio da deglutição europeia, “arruinando” o legado cultural.

Nesta linha de argumentação, o poeta paulista afirma que, a partir da periferia onde se encontravam, vários poetas latino-americanos – dentre eles Octavio Paz, Julio Cortázar, Leopoldo Lugones e Ramón López Velarde – dialogaram por meio do espaço-tempo para a edificação de um poema universal (CAMPOS, 1992 [1980], p. 245). Ao mesmo tempo que o poeta paulista publicava estas questões sobre antropofagia, ele se encontrava elaborando a tradução de *Blanco*, levantando, também, as características da sua nova fase – a poesia pós-utópica, que começava a se desenvolver nesses anos.

No ensaio haroldiano “O poema pós-utópico”, fundamental para essa segunda etapa de produção, Haroldo, depois de vasta experiência como escritor e tradutor, recompilaria as características da sua poesia pós-utópica e nomearia esses autores latino-americanos como os bárbaros alexandrinos, devoradores da cultura-outra. Eles são “grandes transculturadores”, tradutores diferenciais da tradição (CAMPOS, 1997c, p. 261). A partir daqui podemos pensar no livro único ao qual aspirava, antes de Borges, Mallarmé, e ao qual rendia tributos Paul Valéry, leitor de Mallarmé e grande influência para Borges (SUCRE, 2001, p. 27).<sup>189</sup> Em termos de Haroldo de Campos e Umberto Eco (*A obra de arte aberta*, de 1955, e *Obra Aberta*, de 1962, respectivamente), Octavio Paz também falará da “abertura” da poesia na

---

<sup>189</sup> O livro idealizado por Stéphane Mallarmé tem como objetivo ser único e absoluto, capaz de abranger a totalidade – ideia que foi herdada do romantismo alemão. Maurice Blanchot reconhece os “contatos mundanos” do poeta francês com as doutrinas ocultistas. Por conseguinte, esse livro tem, por trás dele, uma representação da Bíblia, no qual o *verbo* ou a *poesia* conceberiam, a um só tempo, o sagrado e a redenção.

“Advertencia” aos seus *Poemas (1935-1975)*, pois “los poemas son objetos verbales inacabados e inacabables. No existe lo que se llama ‘versión definitiva’: cada poema es el borrador de otro, que nunca escribiremos” (PONT, 1991, p. 461).<sup>190</sup> A criação, para Paz, por meio da palavra, é incessante. Na sua obra *Blanco* (1967) assistimos à criação do mundo, do homem e da natureza por meio da palavra.

Nesta soma dos tempos, segundo Paz, inicia-se a destruição da modernidade: é uma “arte da *conjugação*” (PAZ, 1996 [1967], p. 137). Essa arte é executada com excelência por Haroldo de Campos, que se torna um catalisador das diferentes literaturas no seu caminhar poético. No caso da sua relação com o poeta latino-americano, Gênese Andrade expõe, na palestra “O lugar da Ruptura dos gêneros nos diálogos de Haroldo de Campos com os hispano-americanos”,<sup>191</sup> que em 1967 o poeta brasileiro, depois de ler escritores hispano-americanos, toma a iniciativa de estabelecer uma comunicação com eles. Assim, a partir daquele ano, conhece e mantém um contato com Julio Cortázar, Octavio Paz, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera, Ángel Rama e Emir Rodríguez Monegal:

Hacia el año 1968, Haroldo de Campos (1929-2003) cumplía casi dos décadas de “*militancia cultural*” en las letras brasileñas, tarea que había emprendido en 1952 con la fundación del grupo Noigandres y la revista homónima, junto con Décio Pignatari y su hermano Augusto de Campos. Los cimientos de la poesía brasileña habían sido cuestionados desde un plan estético muy combativo, pleno de manifiestos, y con ideas entre las cuales la traducción era un pilar de este nuevo tipo de poesía. O sea, cuando entra en contacto con Paz en 1968, Haroldo tenía 39 años, y ya era reconocido desde su posición de crítico, poeta y traductor (LÁZARO IGOA, 2011b, p. 35).<sup>192</sup>

Ainda de acordo com Gênese Andrade, Campos escreveu um livro/texto não publicado que, acreditamos, somaria discussões interessantes neste estudo, intitulado “Meu itinerário latino-americano” (mimeo). No entanto, neste caso, apenas podemos mencioná-lo. Além disso, é importante mencionar a sua participação, por meio do ensaio “*Superación de los lenguajes exclusivos*”, no livro de César Fernández Moreno, *A América Latina na sua literatura* (1972), traduzido para o português e para o espanhol. Podemos afirmar que Octavio

<sup>190</sup> Tradução livre: “Os poemas são objetos verbais inacabados e inacabáveis. Não existe o que se chama ‘versão definitiva’: cada poema é um rascunho de outro, que nunca escreveremos” (PONT, 1991, p. 461).

<sup>191</sup> Informação recuperada do Simpósio “Transpor Fronteiras na literatura latino-americana”, ocorrido na Casa das Rosas em São Paulo no ano de 2017.

<sup>192</sup> Tradução livre: “Até 1968, Haroldo de Campos (1929-2003) completava quase duas décadas de ‘militância cultural’ nas letras brasileiras, tarefa que empreendeu em 1952 com a fundação do grupo *Noigandres* e a revista homônima, junto com Décio Pignatari e seu irmão Augusto de Campos. Os cimentos da poesia brasileira haviam sido questionados por um plano estético muito combativo, repleto de manifestos, e com ideias dentre as quais a tradução era um pilar desse novo tipo de poesia. Ou seja, quando entra em contato com Paz em 1968, Haroldo tinha 39 anos, e já era conhecido pela sua posição de crítico, poeta e tradutor” (LÁZARO IGOA, 2011b, p. 35).

Paz foi um dos escritores latino-americanos com o qual Haroldo manteve uma comunicação mais aproximada, daí a tradução de *Blanco*.

No nosso ponto de vista, a *transcrição* que propõe Haroldo de Campos na sua poesia pós-utópica mantém um importante diálogo com o passado, ela é composta de dois tempos, tal como argumentamos no desenvolvimento desta pesquisa, dados a partir da conjunção dialógica do presente com o passado. A memória que Haroldo de Campos apela para a construção do seu projeto poético tem uma semelhança com a memória apresentada por Henri Bergson, pois a memória pura, para este último, permanece inalterável com o passar do tempo; ela só se torna vital (atual) a partir do uso dos sentidos, ou seja, com uma finalidade. De tal modo, as memórias que a humanidade possui, na realidade, são uma virtualidade atemporal para serem utilizadas no tempo presente. Desta forma, o pensamento do filósofo francês exposto em *Matéria e Memória*, também guarda uma relação com a pós-utopia haroldiana, pois a atividade central desta etapa era a tradução.

Analogamente, da mesma forma que Walter Benjamin anuncia uma “história aberta” nas suas *teses*, essa memória pura que anuncia Bergson permanece inalterável através do tempo e do espaço, mas é suscetível de tornar-se uma memória utilizável no agora. Não obstante, a rememoração do escritor alemão guarda uma dessemelhança com a memória bergsoniana, porque a última trata-se de uma síntese de diversos acontecimentos que estabelecem um *continuum*, o total, a história do sujeito. Bergson acredita que há uma conservação total (pura) do passado. Por seu lado, Benjamin concebe a história como ela relampeja, de modo que o seu ideal era construir uma visão de passado composta de revoluções, a partir de outros pontos de vista – fundamentalmente, do ângulo daqueles que caíram, os vencidos. A pós-utopia, em plena relação, consiste em retomar a abertura da história que propõe Benjamin e elaborar as ruínas, aquilo que ficou.

No seu poetar, Haroldo de Campos escolhe a criação de uma literatura sincrônica, portanto aberta e dialógica, suscetível a momentos epifânicos e revoluções. E para que a renovação da esperança permaneça na história da literatura, é necessário que exista a tradução, porque ela permite a desbabelização do mundo. Essa literatura sincrônica que Campos propõe possibilita uma liberdade na constituição da memória: através do seu *paideuma*, Haroldo indica quais serão os autores mais significativos que constroem um diálogo profícuo com a literatura brasileira e, por esse motivo, ele os redescobre por meio da sua poesia ou os homenageia através da tradução, como é o caso de *Transblanco*.

Assim como Haroldo de Campos, Octavio Paz também reilumina os poetas que considera essenciais na história da literatura: a teoria da tradução do escritor mexicano guarda

algumas similitudes com os conceitos que Campos desenvolve ao longo da sua vida, tal como comprovamos no capítulo quarto da presente tese. Octavio Paz é um dos poetas que também trabalha com a literatura sincrônica – ele traduz poesias em diversos idiomas, dentre eles o francês, o inglês e o português, como o fim de autodescobrir-se ou adicionar a voz do outro num mecanismo análogo à antropofagia descrita por Haroldo. Aliás, o poeta mexicano estabelece um diálogo intertextual com outros autores ao colocar versos de línguas diferentes em suas obras. Destarte, a poesia, para Paz, é a procura e a descoberta da outridade, e isso lhe possibilita descobrir-se como autor.

As obras analisadas neste trabalho – *Transblanco* (1986) e *A educação dos cinco sentidos* (1985) – formam parte da etapa pós-utópica haroldiana, em que ficou evidente o trabalho com a memória: na primeira obra, através da operação memorialística, que garante essa “memória recortada da tradição” por meio da tradução; na segunda, através da colocação de poetas do *paideuma* haroldiano e que dialogam com a palavra de Haroldo – ele faz homenagens (“Hieróglifo para Mario Schenberg”), mostra processos de tradução através de uma composição (em poemas como “a operação tradutora 1. transblanco” e “a operação tradutora 2. o que é de César”), realiza a operação sincrônica pós-utópica (poemas como “Como ela é”, “Mencius: Teorema do branco”, “Le don du poème”, “Birdsong: Alba”, “1984: Ano 1, era de Orwell”, dentre outros), dialoga com outros autores através de poemas-manifestos (“A educação dos cinco sentidos” e “Ode (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács”) ou recupera autores fundamentais no seu projeto poético, os poemas-memória (“Opúsculo goetheano”, “Opúsculo goetheano 2”, “Tenzzone”, “Provença: Motz E. L. Son”, dentre outros).

Finalmente, a pós-utopia e a pós-vanguarda fazem alusão a uma mesma época de crise social na história geral da América Latina. Haroldo de Campos e Octavio Paz apresentam uma nova escrita/poesia compatível com os novos fenômenos socioculturais; nessa escrita, a *palavra* é chave fundamental, e também é significativa a ruptura com a discursividade linear. O tempo presente será o tempo fundador desta nova poesia, é um *agora* dialógico, se comunica com o passado e, segundo Paz, também se comunica com o futuro, mas não como um tempo pensado na concretização de projetos e promissório, senão como um tempo incerto, pois se há uma *história aberta* benjaminiana e uma literatura aberta haroldiana-paziana, que permitem uma pluralidade de passados, também haverá um futuro plural, indefinido.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter; Horkeimer, Max; Adorno, Theodor; Habermas, Jurgem (org.). **Textos escolhidos**. Tradução de José Lino Grunewald *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 194-208.
- ADORNO, Theodor. **Minima Moralia**. Tradução de Joaquín Mielke. Madri: Taurus, 2001 [1951].
- ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 1970.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Boitempo editorial: São Paulo, 2004.
- AGUILAR, Gonzalo. Orígenes de Haroldo de Campos. **CIBERLETRAS – Revista de crítica literaria y de cultura**, Universidad de Buenos Aires, v. 1, n. 2, jan. 2000. Disponível em: <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/documents/ISSUE2.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2019.
- AGUILAR, Gonzalo Moisés. **Poesia concreta brasileira. As vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: EDUSP, 2005.
- AMARAL, Beatriz Helena Ramos. Haroldo de Campos e a tradução como prática isomórfica: as transcrições. **Eutomia**, Recife, v. 11, n. 1, p. 261-268, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/252/214>. Acesso em: 26 abr. 2021.
- ANDRADE, Gênese. Afinidades eletivas. Haroldo de Campos traduz os hispano-americanos. **Caracol**, São Paulo, n. 1, 2010, p. 36-63. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/download/57637/60693/73429>. Acesso em: 23 abr. 2021.
- ARENDT, H. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. 13. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia do Bolso, 2008 [1968].
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Notícia Atual da Literatura Brasileira: o instinto de nacionalidade. In: LEITE, Aluizio; CECILIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa; LACERDA, Rodrigo (org.). **Machado de Assis – Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994 [1873]. (Coleção Machado de Assis). Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf>. Acesso em: 23 de junho de 2017.
- BARBOSA, André Antônio; PRYSTHON, Angela. Uma política do passado: a história em Benjamin, a memória em Bergson. **Fronteiras – estudos midiáticos**, São Leopoldo, v. 15, n. 1, 2013, p. 3-12. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/viewFile/fem.2013.151.01/1379>. Acesso em: 13 abr. 2020.

BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade. *In*: BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 13-37.

BARBOSA, Luis Guilherme. Haroldo de Campos/Tomie Ohtake: tempo e tradução. **Revista Garrafa**, Universidade Federal de Rio de Janeiro, v. 9, n. 28, 2011, p. 1-12. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/9493/7426>. Acesso em: 29 fev. 2020.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. 1. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1929]. p. 36-49.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Fernando Camacho. *In*: BRANCO, Castello Lucia. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale: UFMG, 2008. p. 25-49. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Tarefa%20do%20Tradutor,%20A%20-%20de%20Walter%20Benjamim.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2021.

BENJAMIN, Walter. **Brecht**: ensayos y conversaciones. Arca: Montevideu, 1978 [1966].

BENJAMIN, Walter. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. *In*: **O Anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 115-167.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017 [1966].

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 1. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1933]. p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 1. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 7-19.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 1. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1936]. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editorial da UFMG, 2006(1982).

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de História**. Organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020 [1940].

BERGSON, Henri. A vida psicológica e a conservação do passado (fragmento). *In*: PINTO, Débora Morato. **Consciência e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2013. p. 67-69.

BERGSON, Henri. **Consciência e memória** (fragmento). In: PINTO, Débora Morato. **Consciência e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2013. p. 70-71.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1896].

BERWANGER DA SILVA, Maria Luiza. Transcriar, transubstanciar: a homenagem dos “cinco sentidos” de Haroldo de Campos a Giuseppe Ungaretti. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio Grande do Sul, n. 9, 2006. p. 269-282. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/download/142/145>. Acesso em: 25 abr. 2021.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. Rio de Janeiro: Imago, 2002 [1973].

BORGES, Jorge Luis. Funes el memorioso. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas 1**. Buenos Aires: Sudamericana, 2011 [1944].

BORGES, Jorge Luis. Historia de la eternidad. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas 1**. Buenos Aires: Sudamericana, 2011 [1936], p. 633-715.

BORGES, Jorge Luis. Italia. In: **Textos recobrados 3 (1956-1986)**. Buenos Aires: Emecé, 2003 [1961].

BORGES, Jorge Luis. O Aleph. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas Volume I**. Vários tradutores. Revisão de traduções de Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.

BRANCO, Lucia Castello. Discretas infidelidades – Sobre as relações entre memória e tradução. **Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**, Belo Horizonte, n. 16, UFMG, 1986. p. 81-94. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cltl/article/download/10088/9001> Acesso em: 03 fev. 2020.

CALVINO, Ítalo. **Porque ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



## AUGUSTO DE CAMPOS

---

CAMPOS, Augusto de. O testamento de Ezra Pound: uma antiópera. **um prefácio a john cage**. (publicado originalmente na Folha de S. Paulo, Folhetim, n. 340, 24 jul. 1983). In: CAMPOS, Augusto. **Música de Invenção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 27-32. Disponível em: <http://cagechancechange.blogspot.com/2011/01/35-o-testamento-de-ezra-pound-uma.html>. Acesso em: 19 set. 2018.

CAMPOS, Augusto de. **Traduzir & trovar (poetas dos séculos XII a XVII)**. São Paulo: Papyrus, 1968.

## AUGUSTO DE CAMPOS, DÉCIO PIGNATARI & HAROLDO DE CAMPOS

---

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Contexto de uma vanguarda. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 151-155.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Plano Piloto para Poesia Concreta. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975 [1960]. p. 156-158.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Brasiliense, 1987.

## AUGUSTO DE CAMPOS, HAROLDO DE CAMPOS & DÉCIO PIGNATARI

---

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. Perspectiva: 2013.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio *et al.* **poesia concreta**: um manifesto (publicado originalmente na revista ad – arquitetura e decoração, São Paulo, n. 20, nov./dez. de 1956). Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/poesiaconc.htm>. Acesso em: 25 abr. 2021.

## AUGUSTO DE CAMPOS & HAROLDO DE CAMPOS

---

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **ReVisão de Sousândrade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 [1960].

## HAROLDO DE CAMPOS

---

CAMPOS, Haroldo de. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. A palavra vermelha de Hoelderlin. *In*: CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 93-108.

CAMPOS, Haroldo de. Poética Sincrônica. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969 [1967]. p. 205-212.

CAMPOS, Haroldo de. Barrocololúdio: transa chim? *In*: CAMPOS, Haroldo de. **O Segundo Arco-Íris Branco**. São Paulo: Iluminuras, 2010 [1988a]. 215-226.

CAMPOS, Haroldo de. **Bere'shith – A cena da origem**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. **Crisantempo**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992 [1980], p. 231-255.

CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como Criação e como Crítica. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006 [1963]. p. 31-48. (Série Debates, dirigida por J. Guinsburg). Disponível em: <http://letra.fflch.usp.br/sites/letra.fflch.usp.br/files/inline-files/Metalinguagem%20e%20outras%20metas%20by%20Haroldo%20de%20Campos.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2021.

CAMPOS, Haroldo de. **Depoimentos de oficina**. São Paulo: Unimarco, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMPOS, Haroldo de. Entrevista a Haroldo de Campos (Adriana Contreras e Hugo Bonaldi, 1984). *In*: DE BEHAR, Lisa Block. **Haroldo de Campos, don de poesia: ensayos críticos sobre su obra**. Montevideu: Librería Linardi y Risso, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. **Galaxias**. Montevideu: La flauta mágica, 2010 [1981]. p. 203-220.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem – Ensaios de Teoria e Crítica Literária**. São Paulo: Vozes, 1967.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. Minha relação com a poesia chinesa. **RC – Revista de Cultura**, Edição do Instituto Cultural de Macau, , n. 25, II série, edição em português, [s.l.], [s/d]. Disponível em: <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30025/>. Acesso em: 21 jan. 2019.

CAMPOS, Haroldo de. Minha relação com a tradição é musical. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992 [1967], p. 257-267.

CAMPOS, Haroldo. **O Arco-Íris Branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997a.

CAMPOS, Haroldo de. O Arco-Íris Branco de Goethe. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **O Arco-Íris Branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997b.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **O Arco-Íris Branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997c, p. 243-269.

CAMPOS, Haroldo de. **Pedra e Luz na Poesia de Dante**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. Portugués y español: dialogismo necesario. Tradução de Juan Malpartida. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madri, n. 570, 1997d, p. 7-14. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/research/cuadernos-hispanoamericanos--39/036f2caa-82b2-11df-acc7-002185ce6064.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2021.

CAMPOS, Haroldo de. Post-scriptum. transluciferação mefistofáustica. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 179-209.

CAMPOS, Haroldo de. Texto e história. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 13-22.

CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação mefistofáutica. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 179-209.

CAMPOS, Haroldo de. Três versões do impossível: Wang Wei. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **O Arco-Íris Branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 171-182.

CAMPOS, Haroldo de. Tributo a César Vallejo. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **O Segundo Arco-Íris Branco**. São Paulo: Iluminuras, 2010 [1988b].

CAMPOS, Haroldo de. Um olhar sobre a América hispânica. Entrevista com o crítico e poeta Haroldo de Campos. Entrevista a Rodolfo Mata. **Jornal de Poesia** [on-line], Fortaleza, ago. 1994. Disponível em: <https://goo.gl/DBb9EQ>. Acesso em: 11 abr. 2020.

## **HAROLDO DE CAMPOS & OCTAVIO PAZ**

---

CAMPOS, Haroldo; PAZ, Octavio. **Transblanco**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986 [1967].

CAMPOS, Haroldo; PAZ, Octavio. **Transblanco**. São Paulo: Siciliano, 1986.

CAMPOS, Haroldo; PAZ, Octavio. **Transblanco**. São Paulo: Siciliano, 1994 [1967].

## HAROLDO DE CAMPOS: TRANSCRIÇÃO

[obra editada por Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega]

---

CAMPOS, Haroldo de. À Esquina da Esquina. *In*: TAPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici. **Haroldo de Campos**: transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015a. p. 105-107.

CAMPOS, Haroldo de. A Tradução como Instituição Cultural. *In*: TAPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici. **Haroldo de Campos**: transcrição. Perspectiva: São Paulo, 2015b. p. 207-213.

CAMPOS, Haroldo de. Das Estruturas Dissipatórias à Constelação: a transcrição do “Lance de Dados” de Mallarmé. *In*: TAPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici. **Haroldo de Campos**: transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015c. p. 131-140.

CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como Criação e como Crítica. *In*: TAPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici. **Haroldo de Campos**: transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015d [1963]. p. 1-18.

CAMPOS, Haroldo de. Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. *In*: TAPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici. **Haroldo de Campos**: transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015e [1985]. p. 77-104.

CAMPOS, Haroldo de. O Eco Antropofágico. Reflexões sobre a transcrição e a metáfora sanguíneo-canibalesca. *In*: TAPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici. **Haroldo de Campos**: transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015f. p. 215-232.

CAMPOS, Haroldo de. Para além do Princípio da Saudade. A teoria benjaminiana da tradução. *In*: TAPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici. **Haroldo de Campos**: transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015g. p. 47-59.

CAMPOS, Haroldo de. Paul Valéry e a poética da tradução. as formulações radicais do célebre poeta francês a respeito do ato de traduzir. *In*: TAPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici. **Haroldo de Campos**: transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015h. p. 61-75.

CAMPOS, Haroldo de. Tradição, Transcrição, Transculturação: o ponto de vista do excêntrico. *In*: TAPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici. **Haroldo de Campos**: transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015i. p. 197-205.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução, ideologia e história. *In*: TAPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici. **Haroldo de Campos**: transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015j. p. 37-45.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfigidor. *In*: TAPIA, Marcelo e NÓBREGA, MEDICI THELMA. **Haroldo de Campos**: transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015k. p. 109-130.

CISNEROS, Odile. Traducción y poéticas radicales: el caso de Octavio Paz y el grupo Noigandrés. In: JOVANOVIĆ, Ana Kuzmanović *et al.* **Estudios Hispánicos en el Siglo XXI**. Belgrado: Universidad de Belgrado, 2014. p. 213-227.

CLAUDIO, Daniel. A questão da ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. **Eutomia**, Recife, v. 11, n. 1, 2013, p. 251-260. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/251>. Acesso em: 26 abr. 2021.

COSTA, Ana Carolina Lopes. **A plagiotropia como procedimento de estudo relacional da criação, crítica e método de tradução de Haroldo de Campos**. 2016. 213 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2016. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/136384/costa\\_acl\\_dr\\_sjrp.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/136384/costa_acl_dr_sjrp.pdf?sequence=3&isAllowed=y). Acesso em: 21 dez. 2018.

COSTA, Walter Carlos. Tradução e co-autoria: o caso Transblanco. Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina: **Fragmentos**, Santa Catarina, v. 3, n. 1, 1990, p. 133-138. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/5286>. Acesso em: 27 abr. 2021.

CRIPA, Ivan de Assis. Os conceitos de analogia e ironia e a crítica de Octavio Paz. **Anais do Seta**, número 1, 2007. Disponível em: <https://issuu.com/hneditorapublieditorial/docs/9788560521593>. Acesso por última vez em 15 de fevereiro de 2019.

CURTIUS, Ernst-Robert. **Marcel Proust y Paul Valéry**. Tradução de Pedro Lecuona. Buenos Aires: Losada, 1941.

DA SILVA, Maria Luiza Berwanger. Transcriar, transsubstanciar: a homenagem dos “cinco sentidos” de Haroldo de Campos a Giuseppe Ungaretti. **Abralic**, Niterói, v. 8, n. 9, 2006, p. 269-282.

DASILVA, Xosé Manuel. Octavio Paz transcrito por Haroldo de Campos: de *Blanco* a *Transblanco*. **Trans**, Galícia, n. 10, 2006, p. 23-40. Disponível em: <https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/1067>. Acesso em: 25 abr. 2021.

DE BEHAR, Lisa Block (org.). **Haroldo de Campos, don de poesia**: ensayos críticos sobre su obra. Montevideo: Fondo editorial UCSS, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editorial UFMG, 2006 [1985].

DERRIDA, Jacques. **Différance, Margins of Philosophy**. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 1982.

DICK, André Henrique. **Un coup de dés**: o testamento do espaço mallarmeano. 2002. 281 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/8639/000584653.pdf> Acesso em: 21 out. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998 [1992].

DUMITRESCU, Domnita. Traducción y heteroglosia en la obra de Octavio Paz. **Hispania**, Los Angeles, v. 78, n. 2, 1995, p. 240-251. Disponível em: <https://biblioteca.org.ar/libros/156719.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2021.

DURÁN, Manuel. La segunda época en la poesía de Octavio Paz. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS, 4. **Anais [...]**, Alicante, 1982, p. 425-433. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/la-segunda-epoca-en-la-poesia-de-octavio-paz/>. Acesso em: 04 fev. 2020.

DUTRA, Luciano. Tradução, teorização, traição. Ensaio sobre estudos de tradução, de Gaudi Kristmannsson. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 22, 2020, p. 367-414. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/download/181133/168077/464946>. Acesso em: 23 abr. 2021.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: ELIOT, Thomas Stearns (org.). **Ensaaios**. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-47.

FAUSTINO, Mario. **Poesia completa, poesia traduzida**. Texas: Max Limonad, 1985.

FERRON, Fabio Maleronka; COHN, Sergio. Paulo Henriques Britto: Poeta e Tradutor (Entrevista). **RUBI** – Repositório Rui Barbosa de Informações Culturais, Casa Rui Barbosa, São Paulo, 30 abr. 2010, p. 1-7. Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/7195/80/Paulo%20Henriques%20Britto%20-%20entrevista%2030.04.2010.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2018.

FISHER, Andrés. Haroldo de Campos y Homero: de la escritura que genera escritura a la transcreación y la épica. **Guaraguao**, Barcelona, ano 15, n. 37, 2011. p. 117-129. Disponível em: <https://www.revistaguaraguao.es/producto/haroldo-de-campos-y-homero-de-la-escritura-que-genera-escritura-a-la-transcreacion-y-la-epica/>. Acesso em: 25 abr. 2021.

FONTES, Joaquim Brasil. **Eros, tecelão de mitos**: a poesia de Safo de Lesbos. São Paulo: Iluminuras, 2003.

FURLAN, Mauri. Linguagem e tradução em Walter Benjamin. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 11. **Anais [...]**, João Pessoa, 1997 [1996]. p. 551-556.

GADDA, Carlo Emilio. **Ungaretti – Difficoltà della poesia**. Milano: Torino (Edizioni Radio Italiana), 1952.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2014 [1985].

GALEANO, Eduardo. **Las venas abiertas de América Latina**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004 [1971].

GARCÍA BONILLA, Roberto. Condenas, ficciones y rescates de la memoria. Entrevista com Beatriz Sarlo. **Iberoamericana**, Buenos Aires, v 1, n. 24, 2006. p. 178-189. Disponível em: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/915>. Acesso em: 25 abr. 2021.

GERONIMO, Vanessa. A Teoria da Transcrição de Haroldo de Campos: O Tradutor como Recriador. **Qorpus**, n. 13, 2014. Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-013/a-teoria-da-transcricao-de-haroldo-de-campos-o-tradutor-como-recriador-vanessa-geronimo/>. Acesso em: 18 dez. 2018.

GESSNER, Ricardo. Transcrição, transconceituação e poesia. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 36, n. 2, 2016, s.p. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2175-79682016000200142](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-79682016000200142). Acesso em: 11 fev. 2020.

GRASSI, Ernesto. Die Theorie des Schönen in der Antike. In: ALEWYN, Richard; SÄLZE, Karl. **Das Grobe Welttheater**: Die Epoche der höfischen Feste. Hamburgo: Rowohlt, 1959.

GRECCO, Priscila Miraz de Freitas. *Blanco e Transblanco*: o encontro entre Octavio Paz e Haroldo de Campos. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ANPHLAC, 9. **Anais [...]**, Goiânia, Universidade Federal de Goiás, 2010, p. 1-14.

GRECCO, Priscila Miraz de Freitas. Blanco e transblanco: o encontro entre Octavio Paz e Haroldo de Campos. Universidade Federal de Goiás, 2010, p. 1-14. Disponível em: [https://www.pucsp.br/cehal/downloads/textos\\_congresso\\_goiania\\_2010/06\\_08\\_2010\\_Grecco%20PMF.pdf](https://www.pucsp.br/cehal/downloads/textos_congresso_goiania_2010/06_08_2010_Grecco%20PMF.pdf) Acesso por última vez em 13 de março de 2019.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Fausto. Tradução de Antonio Feliciano de Castilho. Prefácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Gráfica Ed. Bras., 1949.

GUERINI, Andréia; COSTA, Walter Carlos; HOMEM DE MELLO, Simone (org.). **Haroldo de Campos, Tradutor e Traduzido**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

GUIMARÃES, Geovanna Marcela da Silva. A transcrição de Haroldo de Campos e a Identidade Nacional. **ZUNÁI – Revista de poesia & debates**, ano IX, n. XXVI, mar. 2013. Disponível em: [http://www.revistazunai.com/ensaios/geovanna\\_guimaraes\\_haroldodecampos.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/geovanna_guimaraes_haroldodecampos.htm). Acesso em: 22 jun. 2017.

GUIMARÃES SILVA, Rodrigo. A branca sintaxe na poética de Haroldo de Campos. **O eixo e a roda**, Montes Claros, v. 13, 2006, p. 119-129. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/3221](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3221). Acesso em: 25 abr. 2021.

GUIMARÃES SILVA, Rodrigo. **Altino Caixeta e Haroldo de Campos: poéticas da desconstrução**. 2006. 225 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em:



[https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ALDR-6SJHG7/1/tesedefinitiva\\_17\\_09\\_2006\\_e\\_mail.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ALDR-6SJHG7/1/tesedefinitiva_17_09_2006_e_mail.pdf). Acesso em: 02 mar. 2020.

GULLÓN, Ricardo. The Universalism of Octavio Paz. **Books Abroad**, Oklahoma, v. 46, n. 4, 1972, p. 585-595. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40126504>. Acesso em: 25 abr. 2021.

HILGERT, Mariana Cristine. Sobre a arte de criar rascunhos: a tradução segundo Jorge Luis Borges. **Scientia Traductionis**, n. 13, 2013. p. 132-149.

HIROSHIMA, MON AMOUR. Direção: Alain Resnais. Roteiro: Marguerite Duras. Distribuidor: Pathé. Gênero: Drama. Idioma: Francês. Preto e branco, 90 minutos (1 DVD). Ano: 1959.

HOMEM DE MELLO, Simone. Apresentação. **Transluminura – Revista Estética de Literatura**, São Paulo, n. 1, 2013. p. 7-8. Disponível em: <http://www.casadasrosas.org.br/crhc/arquivos/transluminura1.pdf> Acesso em: 22 dez. 2018.

HOMEM DE MELLO, Simone. Similitude Alheia. A Poesia Alemã como fio condutor da Teoria Poética Tradutória de Haroldo de Campos. In: GUERINI, Andréia; COSTA, Walter Carlos; HOMEM DE MELLO, Simone (org.). **Haroldo de Campos, tradutor e traduzido**. São Paulo: Perspectiva, 2019. p. 177-196.

JACKSON, David. A Transcrição e o Transcriador: Haroldo de Campos, Coreógrafo de Poesia. In: GUERINI, Andréia; COSTA, Walter Carlos; HOMEM DE MELLO, Simone (org.). **Haroldo de Campos, Tradutor e Traduzido**. São Paulo: Perspectiva, 2019. p. 3-19.

JACKSON, David. Augusto de Campos e o Trompe-l'oeil da poesia concreta. In: SÜSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Julio Castañón (org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7letras, 2004.

JACKSON, David. A educação do sexto sentido: poesia e filosofia em Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Haroldo. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Iluminuras, 2013 [1985]. p. 9-12.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2003 [1975]. p. 118-162.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAKOBSON, R. On linguistic aspects of translation. In: VENUTI, Lawrence (ed.). **The translation studies reader**. Londres/Nova York: Routledge 2000 [1959]. p. 113-118.

JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciencia atual da modernidade In: OLINTO, Heidrun Krieger (org.). **Histórias de Literatura: As novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996 (1965). p. 47-81.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. São Paulo: Boitempo, 2009.



LACAN, Jacques. (1936). Para-além do princípio de realidade In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LAFER, Celso & CAMPOS, Haroldo. Conversa sobre Octavio Paz. **Revista USP**, São Paulo, n.101, 1990-1991, p. 91-104. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/52147/56196>. Acesso em: 24 abr. 2021.

LAFER, Celso. Haroldo e Octavio Paz: convergências e afinidades. In: MENDONÇA, Julio (org.). **Que pós utopia é esta?** São Paulo: Casa das Rosas, 2018. p. 17-21.

LA REGINA, Silvia. “Se ben ricordo”: memoria e intertesto nella Commedia di Dante. **Revista de Italianística**, Universidade de São Paulo, n. XVIII, 2009. p. 139-161. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/56922>. Acesso em: 19 abr. 2021.

LÁZARO IGOA, Rosario. Resenha de CAMPOS, Haroldo. In: CAMPOS, Haroldo. **Galaxias/Galáxias**. Tradução de Reynaldo Jimenez. Montevideu: La Flauta Mágica, 2010.

LÁZARO IGOA, Rosario. De la traducción: notas sobre el aparato paratextual de Transblanco. **In-traducciones**, Santa Catarina, v. 3, n. 4, 2011a, p. 13-25. Disponível em: <http://stat.necat.incubadora.ufsc.br/index.php/intraducoes/issue/view/399>. Acesso em: 25 abr. 2021.

LÁZARO IGOA, Rosario. **Transblanco de Octavio Paz/Haroldo de Campos: Análisis paratextual del acuerdo autor/tradutor**. 2011b. 155 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2011b. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/95510>. Acesso em: 20 fev. 2020.

LEMAÎTRE, Monique. Reseña. **Revista Iberoamericana**, Petersburg, University of Pittsburgh, . 66, 1968, p. 380-382. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2315>. Acesso em: 25 abr. 2021.

LETÉLIER, Agustín. La identidad latinoamericana en la visión de dos premios nobel de literatura, Pablo Neruda y Octavio Paz. **Monográficos Sinoele**, Pequim, n. 14, 2016, p. 571-580. Disponível em: <http://www.sinoele.org/index.php/proyectos-de-investigacion/107-edicion-actas-ahh/pekin-2010>. Acesso em: 25 abr. 2021.

LINK, Luther. **O Diabo**: máscara sem rosto. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LOCANE, Jorge Joaquín. Transluciferaciones. Esbozo de una genealogia para una literatura mundial irreverente. **Revista de Literatura Hispánica**, Cranston, n. 87, 2018, p. 134-143. Disponível em: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss87/12/>. Acesso em: 25 abr. 2021.

LOMBARDI, Andrea. Transumanar, transcriar. In: CAMPOS, Haroldo de. **Pedra e Luz na Poesia de Dante**. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 9-17.

LOMBARDI, Andrea. Haroldo de Campos e a interpretação luciferina. **Cadernos de Tradução**, [S.l.], p. 182-197, out. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2014v3nespp182>. Acesso em: 22 dez. 2018.

LÖWY, Michel. **Walter Benjamin**: Aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005 [2001].

LUCENA, Sarah Catão. Funes, o arquivista da memória – Reflexões sobre memória e esquecimento na contemporaneidade. **Baleia na Rede**, Marília, v. 1, n. 8, 2011, p. 90-97. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/1762>. Acesso em: 25 abr. 2021.

MACHADO, Cassiano Elek. O arco-íris branco de Haroldo (Entrevista). **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 23 ago. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq230802.htm>. Acesso em: 16 set. 2018.

MACHADO, Lino. S, SSS / R, RRR / SE, RE: nascer e morrer em duas figuras triangulares (To be born and to die in two triangular figures). **Estação Capixaba**, Literatura, Teoria e Crítica, 12 jan. 2015. Disponível em: <http://www.estacaocapixaba.com.br/2015/12/s-sss-r-rrr-se-re-nascer-e-morrer-em.html>. Acesso em: 15 jan. 2019.

MACIEL, Maria Esther. América Latina reinventada: Octavio Paz e Haroldo de Campos. **Revista Iberoamericana**, v. LXIV, n. 182-183, 1998, p. 219-228.

MACIEL, Maria Esther. **As vertigens da lucidez**: poesia e crítica em Octavio Paz. São Paulo: Editora Experimento, 1995.

MACIEL, Maria Esther. Convergências/Divergências: Haroldo de Campos e Octavio Paz. In: MENDONÇA, Julio (org.). **Que pós utopia é esta?** São Paulo: Casa das Rosas, 2018. p. 22-32.

MACIEL, Maria Esther. Desafios da tradução criativa: invenção, “transfingimento” e cruzamentos culturais. **ZUNÁI – Revista de poesia & debates**, v. 21, 2010. Disponível em: [http://www.revistazunai.com/ensaios/maria\\_esther\\_maciel\\_traducao\\_criativa.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/maria_esther_maciel_traducao_criativa.htm). Acesso em: 22 abr. 2021.

MARTHA, Diana Junkes Bueno. Constelações pós-utópicas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea** [on-line], Brasília, n. 51, 2017. p. 155-181. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S2316-40182017000200155&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2316-40182017000200155&lng=en&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em: 15 abr. 2021.

MARTHA, Diana Junkes Bueno. Poesia-ideograma: a lua móvel de Li Bai reimaginada por Haroldo de Campos. **Cadernos de Literatura em Tradução**, São Paulo, n. 14, 2013, p. 153-171. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/97012>. Acesso em: 23 abr. 2021.

MARTHA, Diana Junkes Bueno. Constelações pós-utópicas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. In: MENDONÇA, Julio (org.). **Que pós utopia é esta?** São Paulo: Casa das Rosas, 2018. p. 50-75.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

MATA, Rodolfo (ed.). Haroldo de Campos y Octavio Paz: del diálogo creativo a la mediación institucional. **Latinoamérica – Anuario de estudios latinoamericanos**, México, n. 32, 2001, p. 131-154.

MATAMORO, Blas. Metáfora y traducción. **Cuadernos Hispanoamericanos**, v. 505-507, p. 425-35, jul./set 1992.

MATEDI, João Paulo. Haroldo de Campos e a tradução: para além da angústia da influencia. **REEL – Revista eletrônica de estudos literários**, Vitória, s. 2, a. 6, n. 6, 2010.

MÊNCIO. Disponível em: <http://chines-classico.blogspot.com/2007/07/mncio-02.html>. Acesso em: 18 out. 2018.

MENDONÇA, Julio. Introdução. In: MENDONÇA, Julio (org.). **Que pós utopia é esta?** São Paulo: Casa das Rosas, 2018. p. 13-15.

MESCHONNIC, Henri. Propositions pour une poétique de la traduction. **Langages**, Paris, n. 28, 1972. p. 49-54. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_1972\\_num\\_7\\_28\\_2097](https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1972_num_7_28_2097). Acesso em: 21 abr. 2020.

MILÁN, Eduardo. **Resistir**: insistencias sobre el presente poético. 1. ed. México: CONACULTA, 1994.

MINNERMANN, Klaus Meyer. Octavio Paz-Haroldo de Campos Transblanco: punto de intersección de dos escrituras poéticas de la Modernidad. **Poligrafías**, México, n. 3, 1998-2000, p. 102-116.

MONEGAL, Emir Rodriguez. Borges: uma poética da leitura. São Paulo: Perspectiva: 1980.

MUKAROVSKY, Jan. **Sullo Strutturalismo, La Funzione, La Norma e Il Valore Estético come Fatti Social**. Torino: Einaudi, 1974.

NASCIMENTO, Evandro. Traduzindo Haroldo. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 19, 2011. p. 25-42. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/269/273>. Acesso em: 28 fev. 2020.

NERUDA, Pablo. **Obras completas**. Buenos Aires: Losada, 1966.

NÓBREGA, Thelma Médice; GIANI, Giana M. G. Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 11, n. 1, 2012 [1988], p. 53-65. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8639057/6653>. Acesso em: 24 abr. 2021.

NÓBREGA, Thelma Medici. Transcrição e hiperfidelidade. **Cadernos de Literatura**, n. 7, 2006, p. 249-255.

OLINTO, Antonio. Heidegger e a linguagem. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <https://www.academia.org.br/artigos/heidegger-e-linguagem>. Acesso em: 11 nov. 2020.

ORTEGA, Julio. Uma Hipótese de Leitura. Tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Haroldo de; PAZ, Octavio. **Transblanco**. São Paulo: Siciliano, 1994.

## OCTAVIO PAZ

---

PAZ, Octavio. A consagração do instante. In: PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva: 1996.

PAZ, Octavio. Invenção, subdesenvolvimento, modernidade. In: PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva: 1996 [1967], p. 133-137.

PAZ, Octavio. **Tradução**: literatura e literalidade. Tradução de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2009 (1970).

PAZ, Octavio. **Blanco**. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1967.

PAZ, Octavio. **Blanco**. Rtp. **En 1972 junto con Archivo Blanco**. México: Editorial Enrico Mario Santi, 1995.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

PAZ, Octavio. **El signo y el garabato**. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1973.

PAZ, Octavio. **Los hijos del limo**. México: Iberoamericana, 1974. Disponível em: <https://libroschorcha.files.wordpress.com/2017/12/los-hijos-del-limo-octavio-paz.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2017.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. Piedra de Sol. In: PAZ, Octavio. **Libertad bajo palabra**. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

PAZ, Octavio. **Poemas (1935-1975)**. Barcelona: Seix-Barral, 1979.

PAZ, Octavio. **Poesía en movimiento**. México: Siglo XXI, 1966.

PAZ, Octavio. Tiempos cruzados. In: PAZ, Octavio. **Vuelta**. México: Letras Libres, n. 190, set. 1992, p. 11-13.

PERRONE, Charles A. *Laudas, Lances, Lendas e Lembranças: Haroldo de Campos na Austineia Desvairada*. Conferência proferida na Casa das Rosas, em 24 de Julho de 2013.

PAZ, Octavio. **Seven Faces: Brazilian Poetry Since Modernism**. Durham: Duke University Press, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas. Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Disponível em:

PIETROFORTE, Antonio Vicente; CORREA, Thiago Moreira; BRAVO, Rodrigo. **Ernesto na torre de babel**. São Paulo: Annablume Literária, 2016.

PIGLIA, Ricardo. Entrevista a José Castello. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, São Paulo, 24 jun. 1994.

PIGNATARI, Décio. Mallarmé – a conquista do impreciso na linguagem poética: uma tradução de “L'après-midi d'un faune”. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 107-114. Disponível em: [https://monoskop.org/images/1/11/De\\_Campos\\_Pignatari\\_de\\_Campos\\_Mallarme\\_3a\\_ed.pdf](https://monoskop.org/images/1/11/De_Campos_Pignatari_de_Campos_Mallarme_3a_ed.pdf). Acesso em: 25 abr. 2021.

PINTO, Débora Morato. **Consciência e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

PONT, Jaume. Visión y forma del espacialismo en Octavio Paz: Topoemas. **Akten des internationalen Berliner Kolloquiums**, Berlim, 1991, p. 461-472.

POUND, Ezra. **Antologia poética**. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1985.

PRADO, Vinícius de Oliveira. **Octavio Paz e a compreensão do instante**. 2019. 333 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-26112019-112357/publico/2019\\_ViniciusDeOliveiraPrado\\_VOrig.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-26112019-112357/publico/2019_ViniciusDeOliveiraPrado_VOrig.pdf). Acesso em: 27 fev. 2020.

PULVIRENTI, Emma Sepúlveda. Donde termina el poema empieza la poesía: la página en blanco como lenguaje. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS, 10. **Anais [...]**, Madri, v. 4, 1992, p. 1313-1322.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009 (2000).

RIVERA, Jorgelina. **Duas poéticas da leitura: tradição e invenção de precursores nos projetos literários de Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos**. 2015. 167 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2015. 167 f. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/127718/000844057.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 jan. 2020.

ROBAYNA, Andrés Sánchez. Prefácio à primeira edição espanhola. In: CAMPOS, Haroldo de. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Iluminuras, 2013 [1985]. p. 13-17.

ROBB, Kevin. Psyche and logos in the fragments of Heraclitus: the origins of the concept soul. **The Monist**, v. 59, n. 3, 1986, p. 315-351.

RODRIGUES, Henrique Estrada. A utopia do mínimo que resta: o lance dos lances do velho Haroldo. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, Rio de Janeiro, n. 21, 2017. p. 71-90. Disponível em: [http://revistaviso.com.br/pdf/Viso\\_21\\_HenriqueEstrada.pdf](http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_21_HenriqueEstrada.pdf). Acesso em: 20 abr. 2021.

ROHR, Cilene Trindade. A poética sincrônica de Haroldo de Campos. **Leitura**, Maceió, n. 45, 2010, p. 15-22. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/243>. Acesso em: 25 abr. 2021.

RUPP, Rafaela. **Linguagem e criação em Walter Benjamin e Haroldo de Campos**, [resumo de Relatório de Pesquisa], Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: [http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio\\_resumo2016/resumos\\_pdf/ccs/HIS/Rafaela%20Rupp.pdf](http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2016/resumos_pdf/ccs/HIS/Rafaela%20Rupp.pdf). Acesso em: 16 mar. 2019.

SÁNCHEZ ZAMORANO, José Antonio. Historia y poesía en Octavio Paz. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, Madri, n. 28, 1999, p. 1205-1221. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/download/ALHI9999221205A/22460/>. Acesso em: 24 abr. 2021.

SANDOVAL, Rodolfo Mata. **Octavio Paz e Haroldo de Campos: contradições da modernidade na América Latina**. 1993. 192 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001179718>. Acesso em: 26 abr. 2021.

SANTAELLA, Lucia. Transcriar, Transluzir, Transluciferar: a Teoria da Tradução de Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenorio da (org.). **Céu acima. Para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 221-232.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano (org.). **Uma literatura nos trópicos: Ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000 [1978]. p. 9-26.

SANTOS PINTO, Jorge Tarcísio. O conceito de experiência em Benjamin e em Bergson: reflexões introdutórias. **ALFE**, Acre, v. 3, 2015. Disponível em: <http://filosofiaeducacion.org/actas/index.php/act/article/view/71>. Acesso em: 13 abr. 2020.

SANTOS SILVA, Maria Ivonete. A poética de convergência de Octavio Paz. **Letras & Letras**, Uberlândia, n. 22, jan./jun. 2006, p. 205-223. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/viewFile/25225/14040>. Acesso em: 24 abr. 2021.

SANTOS, Karoline Biscardi. O ideograma e a poesia concreta brasileira: um estudo de dois poemas de Haroldo de Campos. **ReVeLe**, UFMG, n. 2, jan. 2011. Disponível em:

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/revele/article/viewFile/3648/3621>. Acesso em: 20 jan. 2019.

SARLO, Beatriz. **Siete ensayos sobre Walter Benjamin**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007a [2000].

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**: Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b [2005].

SAVIANI, Dermeval; DUARTE, Newton. **Pedagogia histórico-crítica e luta de classes na educação escolar**. Campinas: Autores Associados, 2012.

SCHOPF, Federico. **La antipoesia**: ¿comienzo o final de una época? Universidade de São Paulo: São Paulo, 2004.

SCRAMIM, Susana. **Para Além do “Cisco do Sol no Olho”**. 1991. 247 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 1991. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/75737/84292.pdf;sequence=1>. Acesso em: 18 jan. 2019.

SCHÜLER, Donaldo. Um lance de nadas na épica de Haroldo. **Donaldo Schüler Copyright**, 1998. Disponível em: <http://www.schulers.com/donaldo/haroldo.htm>. Acesso em: 06 mar. 2021.

SELDEN, Raman. **La teoría literaria contemporánea**. Barcelona: Ariel, 1989.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o *anarquivamento* – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. **Poiésis**, Niterói, n. 24, 2014, p. 35-58. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/p24/pdf/p24-dossie-3-marcio-seligmann-silva.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2020.

SILVA, Alexandre Rocha. **Elementos para uma comunicação pós-midiática**. São Paulo: Unisinos, 2003.

SILVA, Luciana de Mesquita. Olhares em trânsito pela tradição: Os irmãos Campos tradutores. **Revista Gatilho**, Juiz de Fora, v. 2, 2005, s/p. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/gatilho/article/view/26827>. Acesso em: 09 fev. 2020.

SISCAR, Marcos. A alavanca da crise: a poesia “pós-utópica” de Haroldo de Campos. **Remate de Males**, Campinas, v. 34, n.1, 2014a. p. 81-94. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635833>. Acesso em: 25 abr. 2021.

SISCAR, Marcos. O Tombeau das vanguardas: a “pluralização das poéticas possíveis” como paradigma crítico contemporâneo. **Alea**: Estudos Neolatinos, v. 16, n. 2, 2014b. p. 421-443. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33032208011>. Acesso em: 04 mar. 2020.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. **O Guesa**. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2009 [1862].



STERZI, Eduardo. Museus de tudo (notas iniciais para um ensaio de história da poesia brasileira contemporânea). In: MENDONÇA, Julio (org.). **Que pós utopia é esta?** São Paulo: Casa das Rosas, 2018. p. 89-101.

STOLF, Raquel. Quase todos os sentidos da coisa: ruídos do branco. In: STOLF, Raquel. **Espaços em branco**: entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. Disponível em: [http://www.casthalia.com.br/periscope/ano4/raquel\\_stolf/ruídosdobranco.htm](http://www.casthalia.com.br/periscope/ano4/raquel_stolf/ruídosdobranco.htm). Acesso em: 18 abr. 2021.

SUCRE, Guillermo. **La máscara, la transparencia**. Ensayos sobre literatura hispanoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

TAPIA, Marcelo. Apresentação. In: TAPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (ed.). **Haroldo de Campos**: transcrição. Perspectiva: São Paulo, 2015. p. IX-XVI.

TAPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (ed.). **Haroldo de Campos**: transcrição. Perspectiva: São Paulo, 2015.

TAVARES, Marcela. O conceito de aura em Benjamin e Didi-Huberman. **Exagiumm – Revista de Filosofia**, Ouro Preto, n. 8, 2010.

TESTENOIRE, Pierre-Yves. Poétique saussurienne, poétique jakobsonienne: Quels rapports? In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON THE HISTORY OF THE LANGUAGE SCIENCES, 13. **Artigos selecionados [...]**, Portugal, ago. 2014.

TIRLONI, Larissa Paula. **A obra poética de Octavio Paz**: transculturação e transcrição na tradução de Blanco, por Haroldo de Campos. 2013. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós- Graduação em Letras, Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Frederico Westphalen, Rio Grande do Sul, 2013. Disponível em: <http://www.fw.uri.br/NewArquivos/pos/dissertacao/12.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2020.

TONETO, Diana Junkes Martha. Haroldo de Campos e a Utopia da Escritura Original. **Fronteiraz**, São Paulo, PUC, n. 9, 2012, p. 175-187. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/13035>. Acesso em: 19 abr. 2021.

TONETO, Diana Junkes Martha. O relógio do rosário anuncia a máquina do mundo: Haroldo de Campos relê Drummond. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 2, 2011, p. 13-21. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/9488>. Acesso em: 25 abr. 2021.

TORRES, Armando González. El joven Octavio Paz. In: TORRES, Armando González. **Las guerras culturales de Octavio Paz**. México: Colibrí, 2002. Disponível em: [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/gonzalez\\_torres\\_armando/joven\\_octavio\\_paz.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/gonzalez_torres_armando/joven_octavio_paz.htm). Acesso em: 25 abr. 2021.

VALÉRY, Paul. **Variations sur les Bucoliques**. Paris: Gallimard, 1956.



VALLEJO, Cesar. **The complete posthumous poetry**. Califórnia: University of California Press, 1980.

VARGAS, Rubén. **La torre abolida y otros poemas**. La Paz: Plural Ediciones, 2003.

VERANI, Hugo. **Octavio Paz: el poema como caminata**. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. Tradução de Haiganuch Sarian. São Paulo: Difel, 1973.

VILELA, Lúcia Helena de Azevedo. Tesouros alquímicos: transtextualidade em J. G. Rosa e W. B. Yeats. **Em tese**, Belo Horizonte, v. 1, 1997. p. 11-20. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/2135>. Acesso em: 23 abr. 2021.

WILKINSON, Philip. **O livro ilustrado da mitologia**. Tradução de Beth Vieira. 2. ed. São Paulo: Publifolha. 2002.

WILLIAMS, Carlos William. Uma espécie de canção. Nota e tradução de José Lino Grünwald. **Correio da Manhã**. 24 nov. 1968. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/william-carlos-williams-poemas/>. Acesso em: 16 set. 2018.

WILLIAMS, Carlos William. Uma espécie de canção. Tradução de José Paulo Paes. In: PAES, José Paulo. **Poemas** [seleção, tradução e estudo crítico de José Paulo Paes]. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WROBEL, Jasmin. Construyendo puentes: Haroldo de Campos como mediador cultural entre Brasil e Hispanoamerica. **Sophia Austral**, Magallanes, n. 15, 2015, p. 27-44.

WROBEL, Jasmin. Perspectivas pioneiras à tradição-cartografia e historiografia (*Welt*) literárias nas *Galáxias* de Haroldo de Campos. In: MENDONÇA, Julio (org.). **Que pós utopia é esta?** São Paulo: Casa das Rosas, 2018. p. 102-126.

YURKIEVICH, Saúl. **Fundadores de la nueva poesía latinoamericana**. Barcelona: Ariel, 1984.

## DICIONÁRIOS

---

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la Lengua Española**. Disponível em: <https://dle.rae.es/>. Acesso em: 18 mar. 2021.

CALDAS AULETE. **Novíssimo Aulete. Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

PIERRE GRIMAL. **Dicionário da Mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005 [1951].