

## HAROLDO DE CAMPOS E A “SYMPOÉTICA LATINO-AMERICANA”

---

MARIA A. FONTES\*

### RESUMO

A tradução para Haroldo de Campos é vista como prática de leitura reflexiva da tradição que permite recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-los como “diferença”, mas também é um modo de aproximar as culturas. Ao longo da sua carreira, Campos estabeleceu um estreito diálogo com os poetas e escritores latino-americanos, e, dessa sympoética, resultou um grande acervo de “transcrições”. O artigo propõe uma reflexão acerca dos diálogos que o poeta e crítico brasileiro manteve com os hispano-americanos, à medida que os lê no limite geográfico da nação, não só a partir do problema da língua – confirm entre territórios “(in)comunicáveis” – e da tradução como transcrição, mas através da recepção e re-apropriação em relação ao uso ideológico, linguístico, político e cultural, numa sympoética latino-americana.

**PALAVRAS-CHAVE:** Haroldo de Campos. Tradução literária. Recepção. Poesia brasileira e latino-americana.

---

### TRADUÇÃO E LEITURA CRÍTICA

No breve texto “A tradução como Instituição Cultural”, escrito inicialmente para o *Literary History Project*, da Universidade de Toronto, em 1997, Haroldo de Campos faz um resumo de suas reflexões teóricas sobre a tradução da obra de arte verbal, cujo marco inicial foi a transposição criativa de uma seleção de *Cantos* de Ezra Pound. Por mais de três décadas o crítico-poeta exerceu a atividade de tradutor motivada por vários interesses, teorizações e ideias, entre as quais, destaco: a) a

---

\* Professora de Literatura Portuguesa e Brasileira, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, da Università Degli Studi di Padova, Padova, Itália, maria.fontes@unipd.it, <https://orcid.org/0000-0001-9023-2515>

impossibilidade de ensinar literatura sem que se coloque o problema da tradução como “forma privilegiada de leitura crítica”; b) a necessidade de se considerar a tradução literária (poética) como “transcrição” e como “transculturização”, uma vez que não se traduz somente o texto, mas uma série cultural chamada de *extratexto*, que se transtextualiza no “imbricar-se subitâneo de tempos e espaços literários diversos” (CAMPOS, 2015a, p. 208-209); c) a tradução criativa pressupõe o problema da revisão do passado literário em termo de recepção estética do presente da criação; d) sendo a tradução uma atividade crítica, é importante escolher o texto a traduzir, “já que o móvel primeiro dessa operação crítico-tradutória [deve] ser a constituição de uma ‘tradição viva’” (CAMPOS, 2015a, p. 208), e isso implica tanto a construção daquilo que Campos vai chamar de *Paideuma*, quanto uma atitude desconstrutora ou antropofágica-devorativa dos valores dos países dominantes a partir da ótica de um país periférico. Daí a escolha do texto a traduzir ser importante para o recorte estilístico que vai compor a constelação estético-literária do autor de *Galáxias*, pondo no mesmo “tabuleiro combinatório”, e em pé de igualdade, autores europeus, latino-americanos e brasileiros, libertando-os, portanto, das condições de subordinação e das ideias de subdesenvolvimento de países periféricos. Tratando em particular das relações culturais e literárias entre Brasil e América Latina, o que chama a atenção no projeto tradutório de Campos é justamente o fato de as suas escolhas, motivadas pelo jogo não aleatório de afinidades e dissonâncias, privilegiarem autores que, ao assimilarem a “diferença”, construíram uma imagem descentralizada e plural da América Latina. Campos, através da prática tradutória (e não só) recompõe essa rede de relações signícas e culturais que tenta enformar a literatura latino-americana na sua dupla esfera de continuidade e ruptura, apagando, de certo modo, as fronteiras entre global e local, entre nacional e universal, ao inserir esses poetas e escritores no circuito mundial das trocas criativas.

Haroldo de Campos inicia, nos anos 1960, uma relação estreita com mais de vinte escritores e ensaístas hispano-americanos. Traduziu, nesse período, treze poetas e divulgou as letras da América numa perspectiva supranacional, baseado em afinidades de temas, faturas e

texturas que, curiosamente, revelam a ideia de que a crise das ideologias e da perspectiva utópica decretava também o fim da possibilidade de existência das vanguardas nessas latitudes, dando espaço às apropriações críticas e às releituras reflexivas da tradição poética do continente, sob o viés de um “barroquismo”. Nesta perspectiva, proponho uma reflexão acerca dos diálogos que Haroldo de Campos estabelece com alguns poetas e escritores latino-americanos, à medida que os lê no limite geográfico da nação, não só a partir do problema da língua – confim entre territórios incomunicáveis – e da tradução como transcrição, mas através da recepção e re-apropriação em relação ao uso ideológico, linguístico, político e cultural, numa sympoética latino-americana. Em outras palavras, poder-se-ia dizer que o crítico-poeta brasileiro transnacionaliza a literatura, lendo-a pelas bordas geográficas latino-americanas para depois reinscrevê-la na constelação mundial, criando uma “história constelar” excêntrica e híbrida. Como o artigo não tem o objetivo de esgotar o assunto, elegi apenas alguns escritores e poetas, entre eles Julio Cortázar e Octavio Paz, que atravessaram particularmente a produção teórico-poética haroldiana. Já o título faz referência ao ensaio “Sympoética latino-americana” (2010), que Campos publicou, inicialmente, no *Continente Sul/Sur. Revista do Instituto Estadual do Livro*<sup>1</sup> (1996), no qual afirma ter escolhido propositalmente a expressão *sympoética* com *y* para manter e preservar a etimologia grega do prefixo “*sym*”=com, que, assim como a palavra *simpatia*, significa “comparticipar da mesma emoção e da mesma paixão”.

## TEXTURAS LATINO-AMERICANAS

Em 1971, Campos publica, no suplemento do *Estado de São Paulo*, o artigo “Barroco em trânsito”, republicado em 1976, em *Operação do texto*, e não fortuitamente intitulado “Uma arquitetura do barroco”

<sup>1</sup> O ensaio “Sympoética latino-americana” foi republicado em CAMPOS, H., *O segundo arco-íris branco* (2010), edição à qual faço referência neste artigo.

(2013). Se o primeiro título aludia ao deslocamento ou travessia de um barroquismo pelas Américas, suspendendo os confins nacionalistas e regionais, no segundo remete à metodologia e ao percurso formativo do barroco, como arquitetura, dicção e textura, cujo movimento não obedece a uma sucessão linear de eventos, mas se define como “tropismo de formas que se entre-espelham” (CAMPOS, 2013, p. 149). Note-se que Néstor Perlongher também definiu as manifestações barrocas no continente enquanto “texturas latino-americanas”. A metáfora indica o modo como essas “texturas” se relacionam e atuam na linguagem a partir de “um entrelaçamento de alusões e contrações rizomáticas, que transformam a língua em textura, lençol bordado que repousa na materialidade do seu peso”<sup>2</sup> (PERLONGHER, 2008, p. 95). Perlongher vai chamar essa torção de “neobarroso” da qual provém a exuberante poesia que mistura tradições e línguas. O termo surge da textura “barrosa” do Rio da Prata e se inscreve nas margens baixas e lamacentas do estuário que às vezes parece *kitsch* e bairrista, porém mais realista e pungente.

Na perspectiva de Campos, o barroco latino-americano seria menos um estilo de época do que uma “forma” de operação do texto que evoca uma “intratextualidade” exasperada como metodologia, a partir da qual “o enigma interroga o enigma”, numa clara alusão à intraduzibilidade do texto e da alteridade, sobretudo quando as fronteiras espaciais e temporais de nossas culturas implicam desigualdades. Ao tangenciar essas margens lamacentas, a intenção de Campos, assim como a de Perlongher, é mapear o fluxo poético que atravessa alguns países latino-americanos e entrelaçá-lo, através das transcrições, em texturas literárias feitas do mesmo “barro”. Campos, entretanto, já tinha demarcado o território e ido mais além, havia demonstrado que esse fluxo não é datado e tampouco específico das Américas. O ensaio “Uma arquitetura do barroco” é um bom exemplo, nele o poeta brasileiro afirma que o “percurso do barroco é uma pégola debuxada ao longo da história” (2013, p. 149) e propõe transcriber textos

---

<sup>2</sup> “Un entretejido de alusiones y contracciones rizomáticas, que transforman la lengua en textura, sábana bordada que reposa en la materialidad de su peso” (minha tradução).

de tipologias bem diversas: três fragmentos de *Alexandra*, de Lícofron, poeta do século III a. C.; um poema de Li Shang-Yin,<sup>3</sup> poeta da Dinastia T'ang tardia, comparado-o a Mallarmé por sua linguagem alusiva, oblíqua e obscura; o poema “Polifemo y Galetea”, de Don Luis de Góngora y Argote (1561-1627), em alusão à constelação do Cão “vestido de estrelas”; o soneto em “ix”, de Mallarmé, cujo último verso o “séptuor de cintilações” refere-se à constelação da Ursa Maior; dois trechos do *Novo Éden* (1893), poemeto labiríntico de Sousândrade; e o poema “Prova de Jade”, de Lezama Lima, publicado na antologia *Órbita de Lezama Lima* (1966), e que, segundo Campos, teria sido extraído do *Paraíso*, uma das referências da prosa barroca latino-americana. A operação tradutória é significativa, em particular, porque Campos evidencia o quão a sua tarefa de “transcriador” está relacionada tanto às suas escolhas de leitura, a partir de uma “apropriação seletiva”, quanto ao seu trabalho pedagógico, metodológico e intelectual capaz de abranger e revelar sincronicamente poéticas e culturas de épocas tão diversas, em busca de “rupturas” e, sobretudo, de um paralelo entre os vários barrocos do Ocidente e a plasticidade, inclusive, do ideograma. Embora as fronteiras linguísticas e culturais funcionem como elementos de separação, a proposta do poeta brasileiro mostra que elas podem ser maleáveis e indicar contiguidade e aproximações, estabelecendo, para além dos espaços concomitantes, diferenças que preservam os conteúdos móveis, culturais e históricos de uma nação. Além disso, o estudo evidencia que a invenção do passado não se faz de modo desinteressado, pois a tarefa do artista, tal e qual a do historiador, implica desenvolver estratégias para a construção de uma história alternativa. Assim, ao explorar essas aproximações culturais e linguísticas, a partir da escritura poética enquanto textura, Campos

<sup>3</sup> O poema é retomado por Haroldo de Campos nos estudos sobre a poesia chinesa. Publicado originalmente em 1996, em uma edição artesanal de pequena tiragem, *Escrito sobre Jade*, foi republicado, com a organização de Trajano Vieira, em 2010, pela Ateliê Editorial. O livro apresenta uma coletânea da poesia clássica chinesa “reimaginada” por Haroldo de Campos a partir dos ideogramas originais, com notas sobre os poemas traduzidos. Foram acrescentados à nova edição um longo ensaio e nove novas traduções.

organiza autores e textos em constelações, ou constelatório, cujas bordas do desenho inconcluso já denunciam a forma de uma construção estrelar capilarizada e disruptiva, con-figurando, de resto, um projeto poético e político latino-americano autônomo, para além das “leis” do cânone. Não é sem razão que já em 1965 o poeta brasileiro compõe para *Galáxias* o formante, ou canto galático, “ma non dove”, quando escolhe a imagem da escrita poética como textura que, ao informar sobre a urdidura do espaço urbano por onde o eu-lírico transita, recupera a ideia baudelairiana das correspondências. A referência à “selva de símbolos” expõe a forma poliédrica e babélica da cidade “babelbarroca” que mescla línguas e culturas:

o texto entretecendo entretramando entrecorrendo pontos pespontos  
dispostos texturas o estelário estepário de palavras costurando ávidas  
suturando texturando urdilando ardilário vários laços de letras lábeis  
tela têxtil telame aranzol aranzol de arames manhas de ramos ranhos  
de aranhas letras sestras lépidas letreiros selva de símbolos também  
selvaggia e aí estou aí fui aí sou eu ou outro eumesmo ninguénheu ou  
outro. (CAMPOS, 2015b, 21/2/65)

Posterior ao “Barroco em trânsito”, o autor de *Galáxias* publica, no México, o importante ensaio “El proceso de destrucción de los géneros” (1972) (“Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”<sup>4</sup>), no livro *America Latina en su literatura*, organizado por César Fernández Moreno, no qual trata da dissolução vertiginosa do estatuto dos gêneros na poética moderna. No texto, Campos vai dizer que tais transformações se devem a tão citada e relevante operação metalinguística processada ao longo da história da literatura, desde a ruptura efetuada pela estética romântica

<sup>4</sup> O artigo foi incluído, posteriormente, na coletânea *A reoperação do texto*, em 2013. Trata-se da reedição do livro *A operação do texto*, de 1976, que reúne textos de escritores e ensaístas brasileiros (Haroldo de Campos, Antonio Candido, Antonio Houaiss e José Guilherme Merquior), chilenos, argentinos, paraguaios, uruguaios, mexicanos, equatorianos, cubanos peruanos, venezuelanos e colombianos na tentativa de representar as nações incluídas no conceito geográfico latino-americano.

relativa aos códigos da retórica clássica, passando pela intervenção revisora dos chamados românticos até o modernismo. O estudo serve-lhe de alibi para reunir vários escritores brasileiros e latino-americanos em torno de obras que desconstruíram esse instrumento operacional, descritivo, dotado inclusive de relatividade histórica. Assim, ao ser despojado de seus atributos normativos, o gênero não mais tinha como objetivo impor limites às manifestações da produção textual em suas inovações e variantes combinatórias (CAMPOS, 2013, p. 163). Campos, deste modo, põe em xeque o relacionamento supostamente de mão única entre literatura europeia e latino-americana a partir do “questionamento inventivo da linguagem e da forma romanesca” de autores brasileiros e hispano-americanos, entre eles, Julio Cortázar, Lezama Lima, Jorge Luis Borges, Severo Sarduy, Guimarães Rosa, Sousândrade, Clarice Lispector, que desmentem a “concepção antidialética” de que os países subdesenvolvidos estão destinados a produzirem uma literatura subdesenvolvida. É essa novidade que Campos reconhece, por exemplo, no poema “reversível” “Zipper Sonnet” e em *Rayuela*, de Julio Cortázar, o escritor argentino que se “lança à aventura do romance como invenção da própria estrutura do fabular”.

O diálogo entre os dois poetas inicia quando Campos publica no *Correio da Manhã*, em 30 de julho de 1967, o importante ensaio intitulado “Jogo da amarelinha”, republicado em 1991 junto à edição crítica de *Rayuela* (“Liminar: Para chegar a Julio Cortázar”) e em *O segundo arco-íris branco* (2010, “Liminar: para se chegar a Julio Cortázar”), no qual o poeta brasileiro confessa ter o trabalho lhe servido de cartão de visita para um longa amizade baseada num apaixonado e enigmático exercício de liberdade poética que os uniu em diálogo até 1984, quando Cortázar morre em Paris. Em 1972, Campos traduz igualmente alguns poemas do poeta e escritor argentino, entre eles “Tombeau de Mallarmé”, “Éventail pour Stéfane” e “Zipper Sonnet”. Para o autor de *Galáxias*, essas obras questionam a própria possibilidade de transplantar, para o campo da imaginação literária, o conceito de “subdesenvolvimento” e, por isso mesmo, deviam ser traduzidas, numa espécie de “contravenção” e

“contraversão” (CAMPOS, 2010, p. 128). É o que explica no breve artigo “Álibi para uma contraversão”<sup>5</sup>, publicado na revista *Através*, n. 2, 1978, sobre suas opções de tradução do poema “Zipper Sonnet”, afirmando que, não obstante os procedimentos transgressores, conservou a métrica, a sonoridade e a reversibilidade do texto poético que é lido “De baixo acima ou já de cima abaixo”, numa espécie de “zip-leitura ao revés”. O jogo de reversibilidade subjacente ao título e à estrutura do poema também serve de metáfora para os gestos de insubordinação, contraversão e contrafação barroca implícitos no ato de *tradire/tradurre* e revelados nas duas últimas estrofes do poema transcrito, em particular no verso “refator (sic.) contumaz desta poesia”:

*vanamente eludiendo su reflejo*  
iludido a eludir o seu reflexo  
*antagonista de la simetría*  
contraventor da própria simetria  
*para llegar hasta el dorado gajo*  
ao ramo de outro erguendo o alterno braço

*visionario amarrándose a un espejo*  
visionário a que o espelho empresta um nexó  
*obstinado hacedor de la poesía*  
refator contumaz desta poesia  
*de abajo arriba o bien de arriba abajo*  
de baixo acima ou já de cima abaixo

(CAMPOS, 2010, p. 129-130)

A reversibilidade do poema sugere ainda uma sorte de “sintonia em atrito” (SANTOS; PEREIRA, 2001) entre texto original e traduzido, entre autor e tradutor, que, no plano das abordagens metodológicas, expõe a tensão entre suas confluências e divergências determinantes da plasticidade da própria voz crítica sobre o processo de transcrição. A

<sup>5</sup> O artigo foi republicado em *O segundo arco-íris branco* (CAMPOS, 2010, p. 128-130).

tradução de Campos expõe, assim, uma análise metalinguística do próprio ato de traduzir, e o tradutor torna-se um “contraventor da própria simetria” ou “refator contumaz”, por romper, numa tentativa de contrafação, com “a convenção legalista do soneto” e expor o método. Conhecido na poética barroca como *contrafactum*, o artifício significa imitar transformando um texto, mas sem alterar-lhe completamente a matriz inicial, apenas sobrepondo-lhe ou substituindo-lhe as partes por outras.

Entretanto, como nem sempre a poesia nasce do tácito diálogo com a linguagem, em certas situações é preciso dialogar com outro poeta. Assim, em resposta ao problema posto por Campos, Cortázar reverte o jogo de *tradire/tradurre* e transforma o poeta brasileiro em um personagem de seu novo poema *Un tal Lucas* (1979). No episódio “Lucas, sus sonetos”, Campos comparece para narrar a história da transcrição do poema reversível de Cortázar. E, neste caso, autor e tradutor tornam-se figuras centrais de um jogo metalinguístico e intertextual de uma história autobiográfica dos fazedores de versos: “E ali estão, nesse livro, conjugados, em espanhol e português, nossas línguas irmãs, o soneto original e seu duplo (cúmplice e transgressor) dialogando no espaço lúdico da página cortazariana, signo fraterno – amigavelmente irônico – de um compartilhado prazer escritural...” (CAMPOS, 2010, p. 125).

#### TRADUTOR/TRADUZIDO EM SINCRONIA

O artigo *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* propicia a Haroldo de Campos grande visibilidade internacional e permite-lhe estreitar ainda mais as relações mantidas com os poetas e escritores hispano-americanos desde a década de 1960 quando conhece Severo Sarduy, Emir Rodríguez Monegal e Nicanor Parra num encontro do Pen Club, em 1966, em Nova York. Neste ano, Campos confirma seu grande interesse pela literatura latino-americana e profere uma conferência questionando o “Papel del escritor en América Latina”, texto que será publicado, em novembro daquele ano, na revista *Mundo Nuevo* (n. 5). A amizade com Monegal transforma-se em uma relação de espírito

antiescolástico e de colaboração com tantas “afinidades eletivas”, através da criação de cursos, conferências, traduções e publicações. De fato, em 1984, o poeta-ensaísta brasileiro participa, na Espanha, do curso *Ariel versus Calibán (antropofagia e canibalismo nas letras latino-americanas)*, coordenado por Emir Rodríguez. Semanas depois, encontra o amigo uruguaio na comemoração dos setenta anos de Octavio Paz, promovida pelo Instituto Nacional de Belas Artes no México, e, em 1985, torna a revê-lo em Montevidéu ao compartilharem um módulo do curso dedicado ao desconstrucionismo, iniciado pelo próprio Jacques Derrida. Mas no dia 14 de novembro do mesmo ano, o parceiro intelectual, que retornara ao seu Uruguai numa sorte de reconciliação, morre, deixando um grande legado resultado de seu profundo interesse em estabelecer pontes culturais e literárias entre Brasil e a América hispânica. De fato, um dos últimos textos escritos por Monegal é o preciso Prólogo à tradução de Campos ao português do poema “Blanco” (1966), de Octavio Paz, publicada em 1986. Neste, Monegal assinala a excepcional afinidade entre Campos e o crítico-poeta mexicano. Uma *Sym-patia* que provinha das leituras paralelas da modernidade, em particular dos textos de Mallarmé, mas também de Ezra Pound e de Vicente Huidobro, considerado por Campos um verdadeiro “inventor” ao incorporar criativamente ao espanhol a joyciana revolução das palavras.

Todavia, para Monegal, as tais afinidades eram muito raras, visto que os dois mundos, hispânico e lusófono, pouco se tocavam. Segundo ele, a marca deixada pela colonização não fora de todo apagada pela independência, “nós, americanos espanhóis e americanos brasileiros, continuamos de costas uns para os outros, contemplando enfeitados as velhas ou novas metrópoles” (MONEGAL, 1986, p. 12). Por isso, dizia ser incomum o caso de conjunção estelar que une poetas e escritores como, por exemplo, Sor Juana – que dialoga polemicamente com um texto do padre Vieira, de modo a produzir sua *Carta atenagórica* e mostrar que a teologia também era território feminino –; ou o utopismo americanista de Rodó, que se alinha ao modernismo de *Canaã*, de Graça Aranha; ou a afinidade secreta entre a poesia de *João Miramar*, de Oswald de

Andrade, e os *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* e *Calcomanías*, do poeta argentino Oliverio Girondo. Sem contar com a maciça difusão na Argentina dos primeiros romances sociais de Jorge Amado. Não obstante todos os esforços destinados à aproximação de ambas as culturas e à demonstração de seu paralelismo, “o desconhecimento e a incompreensão continua[vam]” (1986, p. 14), completa Monegal, citando o curioso fato de que na carta de 14 de março de 1968, Octavio Paz confessa ter lido os seus companheiros da poesia concreta brasileira através das traduções para o inglês e para o francês, tal era a “inacessibilidade de livros brasileiros no mercado hispânico” (1986, p. 14). Na carta, o autor de *Signos em rotação* comenta o assunto ao agradecer a Haroldo de Campos o envio da Antologia *Noigandres*:

Lamentável ignorância de minha parte, sobretudo se se pensa que foram os senhores os iniciadores do movimento e, com Max Bense, aqueles que formularam suas perspectivas com maior rigor teórico. Por tudo isso, pode imaginar como lhe agradeço a remessa da Antologia *noigandres* e da *Teoria da poesia concreta*. Não poderia enviar-me também outras publicações, como esse “Pilot plan for concrete poetry” de que falam as notas do livro de Williams? Ou diga-me a que livraria devo dirigir-me para que me remetam esses livros. Agradeço antecipadamente. Num dos textos que incluo em *Corriente alterna* ao tratar da situação da poesia na América Latina, digo de passagem: “A única vanguarda autêntica está no Brasil: a poesia concreta”. Gostaria de desenvolver e ampliar esta afirmação. O material que o senhor me promete e o que lhe peço me darão oportunidade de fazê-lo. (PAZ, 1986, p. 97)

Campos passa a alimentar bibliograficamente seus correspondentes latino-americanos, enviando-lhes o que se produzia no Brasil daquela hora, em particular remetendo-lhes os principais textos dos concretistas que começavam a ser traduzidos por escritores, poetas e críticos literários hispano-americanos a partir dos anos 1960. Para o poeta brasileiro, que já traduzia os latino-americanos, a via era de mão dupla: traduzir e ser

traduzido. Assim, vários poemas concretos são transcritos para o espanhol e publicados em diversas revistas, entre elas *El Corno Emplumado* e *Vuelta*, no México; e, na Argentina, *Cormorán y Delfín*, revista que publica, em 1965, o dossiê “Brasil” dedicado à poesia brasileira, incluindo a *Geração de 45*, o Concretismo e o poema “Servidão de passagem”, de Haroldo de Campos.

Entre os tradutores estão os argentinos Arturo Carrera<sup>6</sup>, Néstor Perlongher<sup>7</sup> e Amalia Sato<sup>8</sup>; os uruguaios Eduardo Milán<sup>9</sup>, Roberto Echavarren e Lisa Block de Behar; os peruanos Reynaldo Jiménez<sup>10</sup> e Antonio Cisneros<sup>11</sup>; os mexicanos Héctor Olea, Manuel Ulacia, Rodolfo Mata e Carmen Salas, que traduzem igualmente os poemas “pós-utópicos” e os mais variados artigos de Haroldo de Campos, muitos publicados em

---

<sup>6</sup> Participou da equipe de tradutores dos textos que compõem a antologia preparada por Gonzalo Aguilar *El ángel izquierdo de la poesía: poética y política - Haroldo de Campos*. Antología bilingüe. Trad. Arturo Carrera, Roberto Echavarren, Daniel García Helder Reynaldo Jiménez, Andrés Sánchez Robayana. Textos homenaje de: Augusto de Campos, Umberto Eco, Jorge Schwartz. Colección Yerba Mala Cartonera 24. Buenos Aires: Eloisa Cartonera, 2006.

<sup>7</sup> Os artigos traduzidos por Néstor Perlongher para a revista *Vuelta* são os seguintes: ‘La operación traductora’ (dos poemas: ‘Transblanco’ y ‘Lo que es de César’, trad. Néstor Perlongher, n. 90, mayo 1984; ‘Poesía y modernidad’. De la muerte del arte a la constelación: el poema postutópico’, Trad. Néstor Perlongher, n. 99, febrero de 1985; ‘Palabras para una ausencia’, trad. Néstor Perlongher, n. 118, septiembre de 1986;

<sup>8</sup> Amalia Sato traduziu vários ensaios de Haroldo de Campos, em particular aqueles inseridos no volume *Metalinguagem e outras metas*, reunidos em *Brasil transamericano*, Argentina, 2004.

<sup>9</sup> Eduardo Milán traduziu para a revista *Vuelta*, pela primeira vez, o ensaio “De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña”, n. 68, julio de 1982; O tradutor uruguaio, em parceria com Manuel Ulacia, também foi responsável pela organização da primeira antologia *Transideraciones* (Transiderações), trad. Eduardo Milán e Manuel Ulacia, México: Ediciones El Tucán de Virginia, Fundación E. Gutman, 1987.

<sup>10</sup> Reynaldo Jiménez traduziu *Galaxias*, prólogo de Roberto Echavarren. Montevideo: La Flauta Mágica, 2010. A obra traz ainda entrevistas, estudos críticos e a tradução para o espanhol de Jorge Schwartz de um fragmento do texto “Transluciferação mefistofáustica”, que aparece como epílogo de *Deus e o Diabo no Fausto*, de Goethe, 1981.

<sup>11</sup> Antonio Cisneros traduziu os textos poéticos dos concretistas para a coletânea *Noigandres I: Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos*. Trad. de Antonio Cisneros, Prólogo y selección de Hilda Scarabótolo de Codima, 1983.

coletâneas. Somam-se a essa lista as consistentes traduções de André Sánchez Robayana<sup>12</sup>, publicadas por diferentes editoras na Europa. Note-se que, até 2010, data da publicação integral de *Galáxias*, parte do poema tinha sido publicada em revistas na Espanha e na América Latina, por exemplo, a espanhola *Espiral* (1978). A primeira publicação de *Galáxias* de que se tem notícias em âmbito hispano-americano, ainda que em língua portuguesa, foi realizada por Eduardo Milán, o formante “passatempos e matatempos” aparece em dezembro de 1976, no número 9 da revista uruguaia *Maldoror*. Mas é Néstor Perlongher, com a sua vocação lúdica para o experimento da linguagem, que, junto a Héctor Olea, traduz para o espanhol dez formantes de *Galáxias*, publicados, em 1996, em *Medusario. Muestra de poesia latinoamericana*, organizada por Roberto Echavarren, Jacobo Sefamí y José Kozer. Antes, porém, havia editado em 1991 a antologia *Caribe transplatino: poesía neobarroca cubana e rio-platense* – uma edição bilingue publicada pela Iluminuras – que, junto à Edição *Transplatinos*, organizada por Echavarren, tornou-se o núcleo de *Medusario*. A antologia oferece um panorama compreensivo da poesia a partir do modernismo hispano-americano do século XX e do modernismo brasileiro dos anos 1920, representado pelo grupo Noigandres, os “concretistas” de São Paulo que romperam com a integridade do significante numa explosão de fonemas (ECHAVARREN, 1996, p. 9). Tal qual Haroldo de Campos, em seus estudos sobre a literatura latino-americana, Echavarren procura recuperar, no volume em questão, uma poética de traços neobarrocos que não se reduza a um único método de experimentação e tampouco aos referentes políticos de tomada de poder ou de combate às agressões imperialistas. Para ele, a nova poesia é “impura” – ora coloquial, ora opaca, ora metapoética – e trabalha a sintaxe e o substrato fônico, mas também as noções de localismo, passando do humor ao gozo, i.e., de um nível de

---

<sup>12</sup> André Sánchez Robayna traduziu para o espanhol os seguintes livros e poemas de Haroldo de Campos: *Crisantempo*. Barcelona: Acantilado, 2006; *La educación de los cinco sentidos (A educação dos cinco sentidos)*. Trad., prólogo y notas complementarias de Andrés Sanchez Robayna. Barcelona: Àmbit Serveis Editoriales, 1990; *Finismundo: el último viaje*. Málaga: Montes, 1992; *Yugen: Cuaderno Japonés*. Trad. André Sánchez Robayna. Tenerife: Sintaxis, 1993.

referência a outro, sem limitar-se a uma estratégia específica ou a certos vocabulários, deslizando de um estilo a outro sem fazer-se prisioneira de um só procedimento.

#### SYMPOÉTICA É CANTO PARALELO

Enquanto Paz escrevia os “Topoemas” em homenagem à poesia concreta, passando do papel de mestre ao de discípulo, Haroldo de Campos apurava o seu trabalho de transcriador da poesia latino-americana, mergulhando cada vez mais em *Blanco* até celebrar seu importante e gradual trabalho de diamantização do *Blanco* em *Branco*. A minúcia da tradução é saudada por Paz nos comentários, em carta de 7 de maio de 1981, sobre a materialidade fônica da poesia. Através dessa relação epistolar, os poetas tecem um diálogo sobre a modernidade, que culminará na urdidura coletiva de um poema que, contemporaneamente, “é outro, e é o mesmo” (MONEGAL, 1986, p. 16). Na advertência que acompanha a tradução (a transcrição de Campos), Paz observa que o poema deveria ser lido como uma sucessão de signos sobre uma única página que se desdobra à medida que avança a leitura, tal qual uma viagem “a que nos convida um rolo de pinturas e emblemas tântricos”. “O espaço flui, engendra um texto, dissipa-o” (PAZ, 1986, p. 27), já a tipografia e a encadernação se propõem “a sublinhar não tanto a presença do texto como a do espaço que o sustém: aquele que faz possíveis a escritura e a leitura, aquele em que terminam toda escritura e toda leitura” (PAZ, 1986, p. 27). O problema da tradução do poema “concreto” (ou de seus derivados) consistia em reproduzir o seu desenho sintático, uma sorte de arabesco entre o nada (do branco do papel) e a possibilidade articulada da frase, suspensa no vazio como um ramo ou um elemento móvel, semelhante às propostas das ditas esculturas *Os bichos*, de Lygia Clarck, ou dos *Parangolés*, de Hélio Oiticica, que dançam no vazio do espaço e se movem por rupturas e tensões, desdobráveis e entregues ao leitor para manipulação.

De fato, o livro de Paz, desde a sua primeira edição tinha a característica desse elemento móvel, uma espécie de escultura

manipulável que, de resto, era para o desespero do tradutor um “livro-objeto”, apresentado como um *dépliant* cujo texto se deixava despregar na vertical, como uma única e longa página “sanfonada”. Como traduzir um livro-objeto? Na impossibilidade de preservar as peculiaridades numa edição mais cursiva, Campos opta, para a transcrição portuguesa, pelo padrão das sucessivas impressões do poema em *Ladera Este*, de Joaquín Mortiz, México, 1969, e conserva os “desvios” semânticos ou sintáticos no texto em português respondendo a precisas opções transformadoras de natureza “paramórfica” (CAMPOS, 1986, p. 89). Para afrontar o argumento da “outridade” da informação estética, Campos havia criado o conceito de isomorfismo, que consiste em enfatizar, através das analogias, as correspondências das formas no exercício de passagem entre o texto original e o traduzido. Para o autor, o original e a tradução são autônomos enquanto informação estética, mas estão ligados entre si por uma relação de isofomorfia, i.e., “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 2015a, p. 85).

Repensando, posteriormente, o conceito, Campos cria, no lugar do isomorfismo, o termo paramórfico, cujo prefixo “para” remete à ideia do “canto paralelo”, destacando a relação de paralelismo entre textos (original/ tradução), uma vez que o texto traduzido não substituiu o texto original, resolvendo, ainda que parcialmente, o problema da “intraduzibilidade” da poesia, através da proposição Jakobsoniana da “transposição criativa” que, de resto, se articula ao conceito de “transcrição”. Por isso, as publicações de suas transcrições são quase sempre bilíngues e acompanhadas de notas. Campos, por não se considerar um tradutor profissional, não se limita ao “acomodado” ofício de “mediador” da tradução, destituído de um projeto estético radical, ele debruça-se sobre o ato tradutório enquanto objeto de reflexão, estudo e diálogo entre as culturas e as línguas.

De fato, o poema “Blanco” atrai Haroldo de Campos pelo seu caráter de ruptura fundada na “neotradução mallarmeana da sintaxe estrutural”, em particular por sua construção visual que é metáfora e crítica da metáfora, matriz combinatória que se faz e refaz, muito próxima às propostas

concretistas da criação de uma linguagem metapoética e metalinguística que informa sobre o código, indo além da linguagem objeto tão necessária às vanguardas. Paz, nesse sentido, realiza, no âmbito latino-americano, uma poética da metalinguagem e das rupturas, considerada a linguagem da crítica, a linguagem sobre a linguagem, a linguagem que fala de outra linguagem, tanto que em “Poesia e modernidade: Da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico”, Campos vai declarar que o crítico-poeta mexicano vê na introdução da noção de crítica dentro da criação poética e na canonização da estética da mudança “as características e o paradoxo da modernidade”<sup>13</sup> (CAMPOS, 1997, p. 249).

Ao comentar ainda sobre a operação tradutória, em “Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, excursão sobre a teoria da tradução do poeta mexicano”<sup>14</sup> (1986), Campos sublinha que a tradução de uma obra de arte verbal tem como objetivo surpreender o intracódigo ou as formas significantes. Essas formas operam no interior do poema de partida e o redesenha no poema de chegada, quando se desvela o percurso da função poética no poema, que é, neste caso, autorreferencial e voltada para a materialidade da linguagem, e, de posse da metalinguagem<sup>15</sup>, reconfigura-se, finalmente, a trajetória no poema transcrito. Assim, ao ser traduzido, o texto encontra uma outra forma de “Ser”, uma nova *Gestalt* que não o altera em sua essência, mas o recria numa amorosa duplicidade: *Blanco/Branco*. O texto traduzido é, nesse sentido, sempre um texto reescrito, porque revela uma das possíveis leituras do texto original, i.e., a realização de suas potencialidades que a tradução concretiza.

Haroldo de Campos e Octavio Paz pensam na pluralidade da literatura latino-americana a partir da leitura e da tradução de outras

<sup>13</sup> O texto foi traduzido para o espanhol em *Vuelta*, n. 99, fevereiro de 1985, com o título “Poesía y modernidad. De la muerte del arte a la constelación: el poema postutópico”.

<sup>14</sup> O texto foi apresentado no 1º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada e, posteriormente, publicado, em 1994, com a segunda edição de *Transblanco*.

<sup>15</sup> Veja-se também o famoso estudo de Haroldo de Campos, *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária* (2006).

culturas, buscando respostas críticas à diversidade linguística, ao logocentrismo europeu e à concepção evolutivo-linear da história literária, apontando formas diversas para o diálogo entre países latino-americanos e, inclusive, com a Europa. O crítico-poeta brasileiro argumenta que, numa tradução poética como *Blanco/Branco Trasblanco* que se passa entre línguas tão próximas e aparentemente solidárias, como o espanhol e o português, é comum que os “avatares obsessivos do mesmo” se deixem “assaltar pelos azares pervasivos da diferença”, por isso é no “interpontuar micrológico dessas *di-vergências*” que pulsa “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).

“Rupturas” é igualmente o título do volume 7 da *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (2009), dirigida por Noé Jitrik. O livro trata daqueles momentos que suscitam uma imagem dialética capaz de recuperar a agoridade em que um determinado presente se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado, enquanto modo de lidar com o paradoxo da modernidade. Modernidade esta que, conforme Campos ao retomar as considerações de Paul de Man, não pode se afirmar sem ser engolida e reintegrada num processo histórico regressivo (CAMPOS, 1997, p. 251). A esta ideia soma-se a questão da tradução compreendida em sua dupla face de repetição e ruptura, i.e., em sua potencialidade de assegurar a continuidade de uma tradição, na mesma proporção em que rompe com ela e a transforma (MACIEL, 1998, p. 222). Campos, neste sentido, vai afirmar que somente a leitura sincrônica da poesia, enquanto dispositivo crítico indispensável da operação tradutória, pode assegurar o lugar essencial da tradução poética em tempos pós-utópicos. A tradução, vista como prática de leitura reflexiva da tradição, permite recombina a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-los como diferença.

## À GUISA DE CONCLUSÃO

Entre o (des)construtivismo e o barroquismo, Campos busca nesses escritores dois pontos fundamentais que atravessam sua própria produção teórico-poética: de um lado, a revisão do legado de Mallarmé na América espanhola, daí a importância dos estudos sobre o processo da destruição dos gêneros e de suas prerrogativas classificatórias, através de uma operação sincrônica que facilita a leitura significativa dos espaços literários brasileiros e latino-americanos; de outro, o Barroco/Neobarroco que, devido à excentricidade e exagero, aponta para o enfraquecimento do centro e constitui um campo privilegiado para o desenvolvimento de uma imaginação centrífuga, subversiva e blasfêmia, além de permitir que o próprio centro se reproduza como se ele mesmo fosse margem. Esta perspectiva vai determinar o seu diálogo com Jorge Luis Borges, Lezama Lima, Severo Sarduy, Julio Cortázar, Nicanor Parra, Cabreira Infante, Néstor Perlongher, e a redação dos ensaios sobre Sor Juana Inés de Las Cruz, Alejo Carpentier e Juanele Ortiz, revelando, assim, uma tendência que vê na plasticidade do signo e em seu caráter de “inscripción” o destino da escritura latino-americana.

Quanto ao legado de Mallarmé na América espanhola, Campos passou a estudar e traduzir a poesia de Oliverio Girondo, César Vallejo, Vicente Huidobro e a dialogar, em particular, como se pôde ver, com a poética de Octavio Paz, Julio Cortázar e Borges; e, nos anos 1990, com a obra do poeta chileno Gonzalo Rojas e a de Olga Orozco. O seu interesse é evidenciar menos o aspecto conceitual do que a rarefação dos limites entre prosa e poesia (e incluindo aqui a ideia de “formação”) como resultado de uma herança transmitida, que revela a consciência de fronteiras falsas das categorias retóricas. Isso significava inserir na pauta das discussões teóricas sobre a poética latino-americana o princípio do hibridismo da língua, das culturas e das artes que já em si contém o “fusionismo” do barroco que caracteriza não só o momento embrionário da América, mas o neobarroco que pulula por essas latitudes. Significava, igualmente, perscrutar a emergência dessa literatura no cenário mundial e, para isso, Haroldo tentou estabelecer uma sympoética latino-americana.

## HAROLDO DE CAMPOS AND “LATIN AMERICAN SYMPOETICS”

### ABSTRACT

Translation to Haroldo de Campos is seen as a practice of reflective reading of the tradition that allows recombining the plurality of possible pasts and making it present, as a “difference”, but it is also a way of bringing cultures closer together. Campos established a close dialogue with Latin American poets and writers throughout his career, with this “sympoetic” and “translational” operation resulting in a large collection of “transcreations”. This article proposes a reflection on the dialogues that the Brazilian poet and critic maintained with Hispanic Americans, as he reads them within the geographical limits of the nation, going not only through the language issue – the border between “(in)communicable” territories – and from translation as transcription, but also through reception and re-appropriation in relation to ideological, linguistic, political and cultural use in a Latin American sympoetics.

**KEYWORDS:** Haroldo de Campos. Literary translation. Reception. Brazilian and Latin-American poetry.

---

## HAROLDO DE CAMPOS Y LA “SYMPOÉTICA LATINOAMERICANA”

### RESUMEN

Para Haroldo de Campos, la traducción es una práctica de lectura reflexiva de la tradición que permite recombinar la pluralidad de pasados posibles y hacerlo presente como “diferencia”, pero es también una forma de acercamiento entre culturas. A lo largo de su carrera, Campos estableció un estrecho diálogo con poetas y escritores latinoamericanos, y de esta “operación traductora” y sympoética resultó una amplia colección de “transcreaciones”. El artículo propone una reflexión sobre los diálogos que el poeta y crítico brasileño mantuvo con los hispano-americanos, leyéndolos en el límite geográfico de la nación, no sólo a partir del problema del lenguaje - confín entre territorios “(in)comunicables” - y de la traducción como transcreación, sino a través de la recepción y reapropiación en relación al uso ideológico, lingüístico, político y cultural, en una sympoética latinoamericana.

**PALABRAS CLAVE:** Haroldo de Campos. Traducción literaria. Recepción. Poesía brasileña y latinoamericana.

---

## REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutória. In: \_\_\_\_\_. *Transcrições*. Marcelo Tápia & Thelma Médice Nóbrega (org.). São Paulo: Perspectiva: 2015a, p. 77-104.
- CAMPOS, Haroldo de. Tradução como Instituição Cultural. In: \_\_\_\_\_. *Transcrições*. Marcelo Tápia & Thelma Médice Nóbrega (org.). São Paulo: Perspectiva, 2015a, p. 207-210.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. 3ª. ed., 1ª. reimpr. São Paulo: Editora 34, 2015b.
- CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: \_\_\_\_\_. *A reoperação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 161-198.
- CAMPOS, Haroldo. Uma arquitetura do barroco. In: \_\_\_\_\_. *A reoperação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 149-160.
- CAMPOS, Haroldo de. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- CAMPOS, Haroldo de. Júlio Cortázar. In: \_\_\_\_\_. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010, p. 119-134.
- CAMPOS, Haroldo de. Sympoética latino-americana. In: \_\_\_\_\_. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010, p. 113-118.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: Da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. In: \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 243-270.
- CAMPOS, Haroldo de. Reflexões sobre a transcrição de *Blanco* de Octavio Paz, com um excuro sobre a teoria de tradução do poeta mexicano. In: PAZ, Octavio & CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. 2ª ed. aum. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 181-192.
- CAMPOS, Haroldo de. Notas de Haroldo de Campos à tradução. In: PAZ, Octavio & CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco* (em torno a *Blanco* de Octavio Paz). Trad. Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 89-91.
- CAMPOS, Haroldo. *Deus e o Diabo no Fausto, de Goethe*: Marginalia fáustica. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ECHAVARREN, Roberto *et al.* *Medusario. Muestra de poesia latinoamericana*, Selección y notas de Roberto Echavarren, Jacobo Sefamí y José Kozser; Prólogos de Roberto Echavarren y Néstor Perlongher; Epílogo de Tamara Kamenszain. Buenos Aires: Mansalva, 1996, p. 9-13.

JITRIK, Noé & MANZONI, Celina. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. VII: rupturas. Buenos Aires: Emecé Editores, 2009.

MACIEL, Maria Esther. América Latina reinventada: Octavio Paz e Haroldo de Campos. *Revista Iberoamericana*, v. LXIV, n. 182-183, Enero-Junio 1998, p. 129-228.

MONEGAL, Émir Rodríguez. Branco/Branco: Transblanco. In: PAZ, Octavio & CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco* (em torno a *Blanco* de Octavio Paz). Trad. Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 11-17.

MORENO, César Fernández (coord. e introd.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI editores e UNESCO, 1972.

PAZ, Octavio. Advertência. In: PAZ, Octavio & CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco* (em torno a *Blanco* de Octavio Paz). Trad. Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 27-28.

PAZ, Octavio. Carta [para Haroldo de Campos], Nova Délhi, 14 de mar. 1968. In: PAZ, Octavio & CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco* (em torno a *Blanco* de Octavio Paz). Trad. Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 96-101.

PERLONGHER, Néstor. Caribe transplatino. In: \_\_\_\_\_. *Prosa plebeya – Ensayos 1980-1992*. Recopilación y prólogo de Osvaldo Baigorria y Christian Ferrer. Buenos Aires: Colihue, 2008, p. 93-102.

POUND, Ezra. *I Cantos*. Mary Rachewiltz (a cura di). Milano: A. Mondadori, 1985.

SANTOS, Luis Alberto Brandão & PEREIRA, Maria Antonieta (org.) *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG, Nelam, 2000.

---

Submetido em 20 de fevereiro de 2023

Aceito em 27 de março de 2023

Publicado em 28 de maio de 2023

---