



A crítica isomórfica de Haroldo de Campos

Max Lima da Silva*

“A novidade, novidade do material e do procedimento, é indispensável para toda obra poética”.

Vladimir Maiakóvski

Campos gerais

Dedicar-se a múltiplas tarefas de um mesmo âmbito não mais configura alguma novidade ou motivo de fascínio, seja lá qual for a ocupação do indivíduo que as exerce. Tomemos como campo geral a literatura; não é difícil citar nomes que tenham se dedicado simultaneamente à tarefa crítica, à produção literária e à tradução, para dar um exemplo. Baudelaire, para citar apenas um autor, destacou-se não apenas pelas suas traduções de Edgar Allan Poe, mas também pela extraordinária qualidade de sua produção literária, bem como por sua engenhosa crítica *parcial*. Nesse contexto, fazer um elogio da produção intelectual de Haroldo de Campos (1929-2003), poeta, tradutor e crítico literário brasileiro, representa puro e entediante exercício de repetição de uma tradição que é antiga e já não guarda mais nenhum frescor. A capacidade múltipla de criar, cotejar criticamente e mesmo produzir um texto literário relevante já não nos choca mais e, possivelmente, já não chocava em 1845,

* Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

quando Baudelaire, nosso querido exemplo, trazia a público seu primeiro ensaio crítico.

No entanto, há uma possível perspectiva para o vislumbrar da produção de Haroldo de Campos que deve causar aos menos conhecedores de sua obra uma espécie de curiosidade: no universo desse pensador, crítica, tradução e produção poética assumem um estatuto isomórfico; elas deixam de ser exercícios individuais para se firmarem como epifanias umas das outras, impregnando quaisquer escritos com um dinamismo metamórfico. Essa referida mutação, no entanto, não é desorganizada e aleatória; ela surge a partir de uma consistente perspectiva crítica, através da adoção de uma ideia do que é o objeto literário.

Para Haroldo, é cara a ideia do texto como procedimento, como manejo de palavra. “Poe, engenheiro de avessos”, “O texto como produção”, “Mário de Andrade: a imaginação estrutural” são apenas alguns títulos de ensaios de HC em que se pode perceber qual é a matéria de interesse analítico do autor. Não se trata propriamente de uma matéria, mas de uma relação de matérias. Em seu universo crítico, grosso modo, o que está em jogo é a relação entre a matéria e o procedimento que lhe deu a forma. As formas comunicam.

Uma síntese tão breve e generalizada pode fazer pousar sobre os ombros desse poeta-crítico o epíteto de “formalista”. De fato, toda a obra de HC presta algum tributo aos formalistas russos. Não se trata aqui de especulação: em inúmeros ensaios, em particular naqueles que serviram de manifesto para a poesia concreta, da qual Haroldo foi grande precursor, o crítico-poeta traz à tona a relevância e contribuição dos formalistas russos para o estudo do verso:

A poesia, como invenção de formas, sente as mesmas premissas que as outras artes afins [...]. Os críticos formalistas

russos, a partir de 1918, já visualizaram com agudeza o problema, substituindo o binômio forma(fôrma)-conteúdo, de acentuado pendor parnasiano, por material e procedimento, o que implicava situar analogicamente a poesia e as outras artes: enquanto o material na música eram os sons, na pintura as formas de visualidade, na poesia – afirmavam os formalistas – o material era dado pelas palavras (Campos; Campos; Pignatari: 2006, 77).

Em seguida, vai além, estabelecendo um vínculo entre as conquistas dos formalistas russos e a proposta da poesia concreta:

Dizemos que a poesia concreta visa como nenhuma outra à comunicação. Não nos referimos, porém, à comunicação-signo, mas à comunicação de formas. [...] A poesia concreta, tal como a compreendemos, é uma resultante de um estudo sistemático de formas, arrimado numa tradição histórica ativa (p. 82).

Se, por um lado, temos o admitido e reverenciado gosto pela forma, por outro, HC nos convida a compreendê-la de maneira diferente, não como objeto estático, mas como um jogo dinâmico. Não caímos em um hermetismo de formas porque elas estão a favor de uma criatividade ativa. Formalismo sem o perigo de formolismo, como HC bem disse certa vez parafraseando Andrei Voznesensky.

Esse aparente rodeio sobre a forma, que de certa maneira parece desvirtuar a forma deste texto, é, no entanto, de importância fundamental, já que ela é um elemento motor em todos os escritos de Haroldo. Em sua poesia, a forma é encarada, radicalizada e cons-

tantemente reforjada, isso não só em seus experimentos de poeta concreto, mas também na constelação linguística de *Galáxias*. Em suas traduções, Haroldo busca transpor não apenas uma mensagem linguística de uma língua fonte para uma língua destino, mas, sobretudo, resgatar para a língua destino a mensagem estética cristalizada nas entranhas das formas linguísticas, mesmo que, para isso, a forma tenha de passar por um processo de recriação.

O problema da crítica de HC, por sua vez, está centrado sobre a forma; não no sentido acabado do termo, mas enquanto um conjunto sistemático de signos dotados de coerência estrutural e de originalidade. Como já afirmamos acima, com palavras do próprio Haroldo, se o material na música são os sons, e na pintura as formas de visualidade, na poesia o material é dado pelas palavras, através da linguagem, e crítica, portanto, é exercício de metalinguagem.

Os problemas da literatura, sejam eles de ordem crítica, da ordem da tradução ou da ordem estético-criativa, portanto, manifestam-se através da linguagem e estão sempre ligados a uma percepção prático-teórica. Essa postura crítica é o que permite compreender a obra de HC como metamórfica, e rege sua criação poética, sua crítica literária e sua tradução.

Crítica de invenção

Como deve ser a crítica de poetas feita por um poeta? Em primeiro lugar, podemos dizer que a crítica de Haroldo Campos é pragmática: ela se coloca face a face da obra literária, perquirindo o que ela traz de inventivo e de inovador em termos de linguagens e de forma. Nesse tipo de crítica, que muito se assemelha àquela praticada por Ezra Pound, também crítico-poeta, é dispensado todo o arsenal de conceitos que não sirvam diretamente à realidade do

texto e que não permitam realizar uma discriminação qualitativa deste. Em seu ensaio denominado “A nova estética de Max Bense”, Haroldo nos informa uma anedota de Ezra Pound. Ele conta que, após ler um tratado de estética, o poeta americano teria exclamado: *Tutto bellissimo, ma non funziona*. Essa citação é iluminadora porque revela não apenas o apreço de Haroldo pela crítica praticada por Pound, mas, sobretudo, o seu interesse em uma crítica que *funcione*.

Outro importante aspecto da crítica de Haroldo herdada de Ezra Pound se refere à própria seleção do objeto crítico. No já referido ensaio, ele cita Pound mais uma vez: “A excelência crítica se mede não por sua argumentação, mas pela qualidade de sua escolha”. Ora, as escolhas de Haroldo de Campos – e aqui podemos falar não só do crítico, mas também do tradutor – sempre manifestaram um grande interesse pela engenhosidade, pela sofisticação estético-criativa. É a inventividade criativa, portanto, que assume papel central enquanto crivo crítico.

Dentre os mais populares trabalhos críticos de HC, estão aqueles que integram o volume *A arte no horizonte do provável*, cuja primeira edição é de 1969. Nesse livro, HC nos oferece, em uma apostila denominada *Por uma poética sincrônica*, uma série de pequenos ensaios que refletem sobre a necessidade de uma revisão da literatura que não prestasse favores a critérios de matrizes históricas, mas que suplantasse até mesmo as fronteiras espaciais e aproximasse grandes obras marcadas por engenhosidade criativa. Valendo-se da dicotomia saussuriana sincronia/diacronia, Haroldo busca analisar com qual critério as grandes obras literárias vêm sendo abordadas e como, por conta desse mesmo critério, livros e autores importantes acabam sepultados nas estantes do passado em detrimento de outros.

A função da poética diacrônica é reconhecer, dentro de um dado período histórico, as características e os traços do fenômeno literário e seus desdobramentos. É abordar num eixo sucessivo do tempo o processo de “evolução” literária. Nessa perspectiva, eventos de natureza sociológica e documentária suplantam elementos de ordem estético-criativa. Para Haroldo, essa é a abordagem predominante na análise de literatura. A abordagem diacrônica não abole totalmente o aspecto descritivo. No entanto, ela cria um panorama rotineiro, visto que contextualiza historicamente o autor A ou B e não permite abordá-lo fora dessa redoma. A engenhosidade quase mallarmaica do poeta baiano Pedro Kilkerry, para citar um exemplo, foi praticamente rejeitada pelos historiadores de literatura que não quiseram ver nele um nome representativo de um simbolismo brasileiro mais radical. Não por acaso, foram os poetas concretos que resgataram a obra desse nome da nossa literatura, valorizando toda sua engenhosidade técnica e criatividade.

É importante esclarecer que o que Haroldo defende não é uma inferiorização da história da literatura, que se constrói a partir dessa ótica diacrônica. Ela possui um importante papel de “levantamento e demarcação do terreno” e não resta dúvidas da sua importância. No entanto, é necessária uma abordagem poética que nos permita compreender certos autores fora de uma lógica estritamente temporal. Segundo Afrânio Coutinho:

Um Joyce, um Proust, um Kafka, um Pound, introduziram novas dimensões na literatura que escapariam aos critérios e ao instrumental pouco precisos da crítica oitocentista, e muito menos ao impressionismo, daí a pesquisa e novos

métodos de abordagem e novos cursos de análise (*apud* Campos: 2013a, 19).

É preciso uma poética que valorize os poetas inovadores e saiba reconhecer-lhes o mérito da experimentação. Torna-se necessária uma crítica que acompanhe as exigências interpretativas de poetas que apostam suas fichas em inventividade linguística, e como exemplo poderíamos citar não o panteão óbvio – Joyce, Pound, Mallarmé – mas até mesmo Homero, Gregório de Matos.

É então que entra em cena a poesia sincrônica. Se à poética diacrônica cabe traçar as linhas do mapa literário, à poética sincrônica é atribuída a função crítica de julgar. O adepto dessa poética não insere as obras num horizonte temporal; em suas mãos, Dickinson vira contemporânea de Keats, como dizia Jakobson; Sófocles, de Autran Dourado, nós dizemos. A poética sincrônica pesa “Teócrito e Yeats numa mesma balança”, para citar Pound.

Para desfazer um pouco essa neblina maniqueísta que acabamos por tecer acidentalmente, ainda que nosso humilde objetivo seja apenas aquele de apresentar alguns dos pontos e curvas mais relevantes da crítica de Haroldo de Campos, pensemos nestes conceitos, poética diacrônica e poética sincrônica, dentro de uma relação dialética. Em um primeiro cenário, poderíamos dizer que a atividade sincrônica se realiza sobre uma realidade diacrônica, atribuindo a esta relevância não só crítica, mas também estética. Em um outro cenário, poderíamos pensar o contrário: uma sucessão de feixes sincrônicos, desde que organizados dentro de uma certa ordem histórica, tornar-se-ia um panorama diacrônico.

Para Jakobson, de quem HC foi ávido leitor e interlocutor, diacronia e sincronia não estão equiparados a estatismo e dinamismo.

Haroldo lembra que “nenhuma história literária, por mais 'historizante' que seja, não deixa de estar referida, ainda que por simples homologação, a uma noção axiológica de sistema” (2010, 222). De fato, se pensarmos no ambicioso *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, o que se observa é uma exposição diacrônica permeada de comentários sincrônicos.

Explicada a diferença entre diacronia e sincronia, tão relevante na crítica de nosso poeta-crítico, busquemos traçar a utilidade que ela adquire nesse universo crítico que, em alguns parágrafos atrás, chamamos de pragmático.

Uma nova antologia da poesia brasileira

Escolhido o critério de análise, no caso de Haroldo o critério sincrônico, surge a necessidade de determinar um método. O que observamos no trajeto ensaístico de Haroldo é uma ambição de repensar os clássicos à luz de novas tendências. A aplicação desses critério e método na literatura nacional acaba por assumir feições que alguns chamariam de radicais, visto que uma série de obras respeitadas do cânone seriam destronadas em favor de outras que apresentam maior sofisticação estética. Ora, a mudança de critérios implica diretamente em uma alteração na seleção do *corpus*. Trata-se de uma consequência natural de uma mudança metodológica. Além disso, a crítica de Haroldo não trabalha em favor de uma sacralização do eu-crítico em função de teorias elaboradas e refinadas. Ela, antes, tenta explorar a obra de arte através de seu cerne estrutural, ou, para trazer Benjamin à mesa, podemos afirmar que essa postura crítica busca fazer um “julgamento da obra segundo seus critérios imanentes”; “através de sua forma a obra de arte é um centro vivo de refle-

xão” (Benjamin: 2011, 80). Ademais, não era Baudelaire – outro poeta-crítico – que defendia uma crítica “concebida de um ponto de vista exclusivo, mas que descortina o máximo de horizontes” (Baudelaire: 1988, 20)?

A adoção do critério sincrônico na literatura brasileira resultaria naquilo que Haroldo chamou de *Antologia da poesia brasileira de invenção*: uma coletânea de autores selecionados a partir de sua contribuição para a renovação de formas e por sua experimentação estética. Soa ambicioso, mas, na prática, assume uma feição eficiente. *Tutto bellissimo e fonctiona*. Por falar em Pound, devemos dizer que mencionamos o seu nome pelo menos cinco vezes nestas seis páginas. Nosso lance de palavras abole o acaso. Referimo-nos a Pound porque ele executou essa ideia tão cara a Haroldo de criar uma cartilha com o mais relevante da literatura a partir de um prisma sincrônico.

Em seu *ABC da literatura*, não por acaso traduzido pelos concretistas, Pound propõe um aprofundamento crítico da leitura e da formação do leitor através de uma seleção do que, a partir de certos critérios, há de mais sofisticado em termos de poesia. É, sobretudo, um livro pautado sob o crivo da criação e da invenção. A antologia vai de Homero a Laforgue, passando por Dante, Browning e Rimbaud. Uma advertência serve de *ouverture* ao volume:

O duro tratamento aqui conferido a um certo número de escritores meritórios não é sem propósito; provém da firme convicção de que o único meio de manter o melhor do que se escreve em circulação ou de “popularizar a melhor poesia” é separar drasticamente o melhor, de uma grande massa e obras, que têm sido consideradas válidas há muito tempo, que têm oprimido todo o ensino e que são responsáveis pela ideia

corrente, extremamente perniciosa, de que um bom livro deve ser necessariamente um livro chato (Pound: 2003, 21).

O que Haroldo propõe para a literatura brasileira é exatamente um ABC da literatura tupiniquim que se garanta o direito de abrir mão de certos poetas em função de outros mais interessantes. Nessa conjuntura, nomes como Casimiro de Abreu, que HC chama de “canhestro versejador”, Bernardo Guimarães, “romancista medíocre”, Bilac, “o maçante ouriveseiro de nome em Alexandrino perfeito que pontificou sobre a longa noite parnasiana”, seriam descartados dessa nova antologia da poesia brasileira. No entanto, entrariam em cena o barroco Gregório de Matos (ignorado por Antonio Candido em seu *Formação da literatura brasileira* e literalmente resgatado por Haroldo em seu *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos.*), os árcades Cláudio Manoel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, o romântico Sounsândrade, o simbolista Pedro Kilkerry e o simbolista e também pré-modernista Augusto dos Anjos, para citar alguns, todos eles harmonizados dentro de um projeto coerente, contemporâneos um dos outros em termos de originalidade.

Assim, Gregório de Matos seria valorizado a partir de sua labiríntica apropriação e tradução de versos gongorianos, pela sua imaginação sintagmática, pelo seu sofisticado senso de hibridismo, mas não só por isso: também sua sonogada erótica, que não se adequa àquilo que se espera de um poeta barroco dentro da lógica diacrônica, ganha, através de uma perspectiva sincrônica, iluminação reveladora. Augusto dos Anjos desabitaria o estatuto indefinido de poeta de transição do simbolismo para o modernismo e se firmaria enquanto simbolista-expressionista “com algo de brutalismo primitivo e um cientificismo que já é a incorporação inventiva do Kitsch”.

O maior ganho da adoção dessa perspectiva, no entanto, seria o “caso Sousândrade”, poeta singular rejeitado por inúmeros críticos, que se recusaram a reconhecer-lhe a genialidade justamente por ser diferente de tudo o que se poderia esperar de um poeta do século XIX. No ensaio “Texto e história”, Haroldo aponta a relevância de Sousândrade não só no Brasil, mas também frente à literatura de outros países. Seu mais importante trabalho, o *Guesa errante*, dividido em 13 cantos, traz uma série de inovações que antecipa até mesmo grandes poetas do século XIX e do século XX.

No episódio do poema intitulado “O inferno de Wall Street”, que se passa na Bolsa de Nova Iorque, Sousândrade concretiza a visão do inferno financeiro, utilizando rebuscadas técnicas de montagem, valendo-se de fragmentos de jornais (Mallarmé viria a se deixar influenciar pelas disposições visuais do jornal, por exemplo), citações em diversos idiomas (lembramos aqui de *The cantos*, de Pound, que começaria a ser escrito 45 anos depois da publicação do *Guesa*), condensando a conturbada cena poética numa estrutura-conteúdo episódica. Concluindo, Sousândrade é caso isolado e revolucionário no Romantismo brasileiro, o que, ao invés de excluí-lo do panteão lírico, deveria, por suposto, colocá-lo numa posição de maior destaque e reverência.

Não são só os poetas os privilegiados na antologia de HC:

Aplicando-se à prosa (mais especificamente ao *romance*) esse critério sincrônico-textual, teríamos o seguinte recorte essencial, na literatura brasileira até os fins do século passado: *Memórias de um sargento de milícias* (1854-1855), de Manuel Antônio de Almeida, primeira manifestação do “romance malandro” (Antonio Candido), popularesco e

dessacralizador (“carnavalizado”, Bakhtin) em nossa literatura; *Iracema* (1865), de Alencar, a função poética na prosa, bem sucedido experimento (“Este livro é, pois, um ensaio ou antes mostra”) de ruptura dos gêneros e estruturação rítmico-semântica da matéria narrada, a obra-prima de um autor prolífico, em larga medida já perempto; *O Ateneu* (1988), de Raul Pompeia, simbolismo transitando para o impressionismo, sinestesia e “teatro íntimo da memória” (antegostos “proustianos” no palato do crítico de hoje, a prosa icônica de um artista plástico, “fato *semiótico*” (D. Pignatari via Araripe Jr.). E, então, essa tríade metalinguística por excelência, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borbas* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), o Machado final, nosso Borges no Oitocentos (2013b, 20).

Torna-se claro, assim, que, apesar de uma certa rebeldia crítica e mesmo alguma dose de radicalidade, HC se empenha em operar diante do texto literário através de uma dissecação que ilumine a sua potencialidade artística, crítica e estética. Não se trata de puro capricho hermético-formalista, pelo contrário. Realizar uma leitura sincrônica não é rejeitar a malha diacrônica. É, antes, uma forma de encará-la, abrindo mão da tradição e fundando uma antitradução. Ler certas obras através de um confronto com a experiência de outras literaturas nada faz à obra além de descortinar-lhe os horizontes e exibir sua contribuição.

Traduttore? Traditore? Creatore.

Haroldo de Campos verteu uma quantidade expressiva de obras para o português. Traduziu a *Iliada* de Homero, cantos da

Divina Comédia, de Dante, poemas de Poe, Mallarmé, Maiakóvski e Khliébnikov, passagens da Bíblia, do segundo *Fausto*, de Goethe, e do *Finnegans Wake*, de James Joyce. Esse repertório de tradução evidencia o gosto de HC pelo difícil, por obras em que o problema intrínseco da linguagem e da técnica literária se manifesta. Quanto mais difícil e aparentemente intraduzível o texto se apresenta, maior a chance de haver nele um trabalho minucioso de linguagem.

As traduções de Haroldo de Campos são dotadas de uma originalidade única. Isso porque Haroldo estabelece uma espécie de teoria da tradução baseada numa compreensão crítica do poema. Como mencionamos no início deste ensaio, crítica, criação poética e tradução assumem um estatuto isomórfico na produção do autor justamente por se confundirem mutuamente. Traduzir uma obra, escrever um poema ou fazer uma crítica literária consiste, pois, em entender as manobras textuais, sejam elas de ordem sintática, fonológica, morfológica, seus processos de montagem; é desentranhar da carne do poema a sua espinha dorsal.

Haroldo de Campos, no que concerne à sua teoria da tradução, poderia ser chamado de antropófago prático-teórico. Ele soube combinar diferentes concepções tradutórias de modo a extrair delas o que havia de mais proveitoso para a formulação de sua própria teoria. Não se tratava, no entanto, de beber de qualquer fonte. HC disse, em entrevista ao Projeto Vilém Flusser no Brasil (1999), que a tradução possui para ele um sentido teórico que necessariamente precisa reverberar na *prática tradutória*. Vale ressaltar que Haroldo diz isso ao ser perguntado o que achava dos textos teóricos de tradução escritos por Vilém Flusser. O poeta brasileiro rejeita as teorias do filósofo tcheco porque este nunca foi propriamente um tradutor.

São três as influências diretas que HC recebe na formulação de sua teoria da tradução: Walter Benjamin, Roman Jakobson e Ezra Pound. Walter Benjamin, além de ter escrito um importante trabalho teórico acerca da tradução, *A tarefa do tradutor*, foi ele mesmo um tradutor exemplar de Proust e de Baudelaire. Esse famoso trabalho, aliás, serviu de prefácio à sua tradução de poemas de Baudelaire. Roman Jakobson, um dos mais importantes linguistas do século passado, amigo pessoal de grandes poetas, se dedicou profundamente a questões sonoras da poesia. Ezra Pound, embora não tenha sido propriamente um teórico da tradução, contribuiu para o campo com suas traduções, elas mesmas importantes objetos analíticos. Assim, podemos dizer que a teoria da tradução de Haroldo descende de tradutores ligados à prática poética e alinhados com a sua percepção criativa do poema.

Um dos livros de Haroldo que se debruça sobre a questão tradutória se intitula *A reOperação do texto*. Já pelo título podemos compreender o que entra em jogo na tradução haroldiana. Traduzir ganha *status* semelhante àquele da ação criadora que empreende o poema. Traduzir é, então, *transcriar*.

O que ficou conhecido como “teoria da transcrição” de Haroldo de Campos retoma e combina ideias de dois pensadores alemães: Albercht Fabri e Max Bense. Fabri é autor de um trabalho sobre o problema da linguagem artística denominado “Preliminares a uma teoria da literatura”. Nesse texto, o autor argumenta que, na obra de arte, não existe uma separação entre a representação e o representado. No que se refere à literatura, aponta que o que a caracteriza é a “sentença absoluta”, a qual “não tem outro conteúdo senão sua estrutura”, a “que não é outra coisa senão seu próprio instrumento” (Fabri: 1958 *apud* Campos: 2013a, 31). Desse modo, uma tradução da obra literária é impossível, já que desatrelaria o conteúdo

da estrutura, desmanchando a sentença absoluta. Já Max Bense nos apresenta o mesmo problema de uma forma diferente, com uma base semiótica teórico-informativa. Ele propõe uma diferenciação entre “informação documentária”, “informação semântica” e “informação estética”, como expõe Haroldo de Campos:

A “informação documentária” reproduz algo observável, é uma sentença empírica, uma sentença registro. Por exemplo (transporemos o exemplo de Bense para uma situação de nosso idioma): “A aranha tece a teia”. A “informação semântica” já transcende a “documentária”, por isso que vai além do horizonte do observado, acrescentando algo que em si mesmo não é observável, um elemento novo, como, por exemplo, o conceito de falso ou verdadeiro: “A aranha tece a teia é uma proposição verdadeira”, eis uma “informação semântica”. A “informação estética”, por sua vez, transcende a semântica, no que concerne à imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos”. Assim, quando João Cabral de Melo Neto escreve:

A aranha passa a vida
 tecendo cortinados
 com o fio que fia
 de seu cuspe privado
 de “Serial”, “Formas do nu”,
 em *Terceira feira*

estamos diante de uma “informação estética”.

(2013a, 32)

Se, para Haroldo, a tradução é um problema teórico e prático, vemos aqui a necessidade de explicar como essa transcrição opera na prática. Vamos tomar como breve exemplo apenas dois versos do fabuloso poema *The raven*, de Edgar Allan Poe. Cotejaremos quatro traduções, a de Machado de Assis, a de Oscar Mendes e Milton Amado, a de Fernando Pessoa e a de Haroldo de Campos. Eis os versos originais e, em seguida, as referidas traduções conforme citadas por Haroldo de Campos (2013b, 33-34):

Edgar Allan Poe:

And the Raven, never flitting, still is sitting, still
is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my cham-
ber door

Machado de Assis:

E o corvo aí fica; ei-lo sentado
No branco mármore lavrado
Da antiga Palas; ei-lo imutável e ferrenho

Oscar Mendes e Milton Amado:

E lá ficou! Hirto, sombrio ainda hoje o vejo,
horas a fio,
Sobre o alvo busto de Minerva, inerte sempre
em meus umbrais

Fernando Pessoa:

E o corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda
No alvo busto de Atena que há por sobre os meus
umbrais

Haroldo de Campos:

E o corvo, sem revoar, para e pousa, para e pousa
 No pálido busto de Palas, justo sobre os meus
 umbrais

Os versos originais de Poe foram compostos utilizando um esquema rítmico de 8 pés trocaicos, o que os impregna com um ritmo arfante, marcando o desespero angustiante do eu lírico, que vê pousar em seu alvo busto a figura negra apavorante do corvo. O ritmo traduz essa inquietude do corvo que dubiamente está pousado no busto de Palas, mas pode alçar voo a qualquer instante. Além disso, temos uma série de efeitos sonoros, apontados por Jakobson em seu estudo *Linguística e poética* (1970, p. 152). Resumimos abaixo alguns deles:

1. A fusão orgânica causada pela paronomásia em *The pallid bust of Pallas*: PALLid/PALLas;
2. Os valores fonológicos de *just* e *above*, no verso *On the pallid bust of Pallas just above my chamber door* estão fundidos em BUST;
3. As aliteraões formam uma cadeia de paronomásias, sistematicamente marcadas pela repetição do grupo fônico e, ao mesmo tempo, pela alteração de sua ordem: *STill... SITTING... STill... SITTING*;
4. O oposto fonológico de *Raven* (RVN) é *never*, transformando este numa imagem-espelho daquele.

A tradução de Machado de Assis apresenta um gosto excessivamente parnasiano. HC chega até mesmo a enfatizar a escolha de traduzir *pallid bust of Pallas* por “mármore lavrado”, numa atitude

que resgata o gosto dos parnasianos em comparar o ofício do poeta àquele do escultor, ainda que essa escolha recupere a aliteração do original ao opor os valores fonológicos “tRepado” a “lavRado”. Machado também deixa de lado o jogo rítmico que, como mostra Jakobson, é tão importante para a construção da sensação arfante de desespero do poema.

A tradução de Oscar Mendes e Milton Amado se caracteriza por uma hiperexplicação adjetiva que se opõe à seleção vocabular rigorosa do poema de Poe. O *never fitting*, por exemplo, é traduzido por “hírto, sombrio”, enquanto o *still is sitting* é traduzido por “E lá ficou!... ainda hoje o vejo, horas a fio... inerte”. Apesar de ser possível verificar alguma intenção aliterante na tradução de Oscar Mendes e Milton Amado (“mINERva”/ “INERte”), a trivial seleção vocabular afasta o poema traduzido daquele original.

A tradução de Fernando Pessoa é a que mais se aproxima do poema de Poe. O português recupera as aliterações através de rimas internas (-INDA). Outro ponto alto é a solidariedade sonora entre “cOrvo” e “nOite”, que resgata o efeito pulsante do poema em inglês. Apesar de Pessoa adaptar com sucesso o octâmetro de Poe em um verso de 15 sílabas, a configuração rítmico-semântica presente nos pés trocaicos do original é perdida. Ademais, traduzir “Pallas” por “Atena” desfaz a evocação da interjeição “alas”. Haroldo aponta que, no português, manter Palas enriqueceria o poema, já que a palavra anagramatiza “alas”, que contribui para a visualização das asas do corvo.

A tradução de Haroldo de Campos difere das demais não em juízo de valor, mas por sua tentativa de antever todas as escolhas de Poe. Ela surge de uma profunda meditação crítica do poema, de seus componentes formais e semânticos. Haroldo entende que o poema é

um todo orgânico constituído por partes. Em outras palavras, não se chega ao todo; parte-se dele. Assim, o que se observa é uma austera tentativa de *recriar* o todo, de modo a respeitar sua organicidade.

Vale lembrar que o próprio Edgar Allan Poe é responsável por uma leitura crítica de seu poema. Em “A filosofia da composição”, de 1848, Poe explica a unidade de efeito, expondo os problemas de composição do seu poema e comparando o rigor de sua construção à precisão de uma equação matemática. O poeta exhibe e confirma seu estatuto criador, mas rejeita a ideia de que o poema seja fruto de mera inspiração.

Haroldo de Campos retoma essa concepção matemática e engenhosa do poema ao traduzi-lo. A respiração do poema em inglês, por exemplo, é totalmente respeitada por Haroldo. Notemos os acentos nas sílabas ímpares: 3^a, 7^a, 9^a, 11^a, 13^a e 15^a, recriando o ritmo trocaico e o octâmetro do original, medido em pés, em um esquema medido em sílabas. Como Pessoa, Haroldo mantém o gesto anafórico do poema, repetindo a conjunção “e” no início da estrofe que estamos considerando. A sequência aliterante *still is sitting* é traduzida por “para e pausa”. Aqui, HC mantém o caráter verbal da sequência, diferente de Machado, por exemplo, que traduz o trecho por “ei-lo trepado”, que, dotado de um caráter adjetivo, não remonta ao dinamismo estático-ameaçador do original. A aliteração do P projeta-se na linha seguinte, em “pálido” e em “Palas”. Os ictos trocaicos de Poe são perfeitamente adaptados ao esquema silábico do português: *still is/ sitting* – “para”/pausa.

Como mostramos, Jakobson ressalta a fusão paronomástica de *pallid* e *pallas*. Outra fusão ressaltada por ele é a de *just* e *above* em *bust*. HC mantém a primeira fusão ao traduzir “PÁLido” e “PALas”, mas não é só isso. “jUSTO”, usado em função adverbial e através de

um giro coloquial, além de produzir um estranhamento no contexto literário, concentra em sua forma “bUSTO”, cujo fonema /b/ se harmoniza com o /b/ de “sobre”. Os fonemas /b/ e /u/ estão ainda em “UmBrais”, acarretando uma complexa solidariedade sonora.

A atenciosa leitura crítica de HC resultou em uma tradução em que o literal não rege as escolhas. HC busca, antes, resgatar todas as estratégias criativas que culminam na mensagem poética. É a complexa orquestração sonora do poema de Poe que rege a *transcrição* de Haroldo de Campos (nesse caso, poderíamos até mesmo chamar de *transposição*, no sentido musical do termo). Entender essa orquestração, no entanto, pressupõe uma abordagem crítico-formal do poema, daí a nossa tese inicial de que as tarefas de tradução, composição e de crítica literária em Haroldo de Campos se confundem num *status* isomórfico. A concepção de linguagem poética enquanto resultado equacional da combinação de procedimento e inventividade preside à gênese de toda a escritura de Campos.

Retomando as ideias de Bense, podemos perceber que HC obteve total êxito na sua transcrição, já que ela se ocupou em recriar a mensagem estética do texto de Edgar Allan Poe, e não apenas em adaptar em língua portuguesa a sua informação documentária. Esse procedimento não significa, no entanto, uma liberdade autoritária e deliberada do tradutor. Pelo contrário, a transcrição se dá, como vimos, através de um compromisso rigoroso com o texto fonte. Aliás, é curioso observar que, nessas traduções, HC é o mais literal ao traduzir *pallid bust of Pallas* por “pálido busto de Palas” (Pessoa: “alvo busto de Atena”; Machado: “branco mármore lavrado/ Da antiga Palas...”; Mendes e Amado: “alvo busto de Minerva”). O que está em jogo não é o estatuto recriador do tradutor, mas a condição criadora do poeta.

Transcriar é evidenciar o ato da criação primeira e, por isso, é também um ato de crítica.

Uma codetta simples

Afirmamos em algum lugar deste ensaio que os títulos dos trabalhos de Haroldo de Campos evidenciam todo o seu gosto teórico e condensam concepções que servirão de base para a especulação crítica. Para encerrar este trabalho, é interessante resgatar o título de uma coletânea de ensaios que o poeta-crítico nomeou *Metalinguagem e outras metas*. Essa designação é iluminadora porque evidencia que fazer crítica literária é colocar a linguagem a serviço da análise de um objeto que é, ele mesmo, um sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade.

Nesse horizonte, toda a obra de Haroldo de Campos é metalinguística. Sua crítica é metalinguística ao retomar os problemas da linguagem através da própria linguagem; sua tradução é metalinguística ao recriar os manejos da língua poética através de uma tradução que os evidencia; sua obra poética é metalinguagem porque, através da língua, lança luz sobre a própria língua, sobre sua construção e sobre sua concretude.

Metalinguagem, metamorfose, isomorfia.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Organização de Teixeira Coelho. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê, 2006.
- CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2013a.
- _____. *A reOperação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013b.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

Resumo

Não constitui novidade a figura de um autor que, hoje, execute simultaneamente as tarefas de poeta, de crítico e de tradutor. O Simbolismo difundiu a cultura do poeta crítico, e o exercício de empreitadas múltiplas por um mesmo intelectual se tornou comum desde então. Quando pensamos em Haroldo de Campos, no entanto, uma novidade se apresenta: no universo desse poeta, crítica, tradução e ato poético se confundem, metamorfoseiam-se. Isso se deve ao fato de o autor pensar a literatura como um problema de linguagem poética, esteja ele realizando uma tarefa de ordem crítica, da ordem da tradução ou da ordem criativa. É a coerência dessa postura intelectual que nos permite compreender a obra de Haroldo como metamórfica, isto é, notar como, em uma tradução, para dar um exemplo, ele busca cuidadosamente transpor os efeitos obtidos da língua fonte para a língua destino. Neste trabalho, investigaremos o fenômeno isomórfico na obra desse tradutor, crítico e poeta através da exploração de alguns de seus textos. Mostraremos como a compreensão da palavra como principal matéria de trabalho da literatura permeia os diversos campos de atuação desse autor.

Palavras-chave: crítica; tradução; poesia; Haroldo de Campos.

Abstract

The idea of an author acting simultaneously as poet, critic and translator is nothing new today. Symbolism has diffused the culture of the poet as a critic and the exercise of multiple operations by the very same intellectual has become common ever since. On the other hand, when we think of Haroldo de Campos, a novelty emerges: in the universe of this poet, criticism, translation and the poetic act intermingle, they metamorphose into one another. This is so because the author understands Literature as a matter of poetic language, whether his task is related to criticism, translation or imagination. It is the coherence of this intellectual attitude that allows us to understand the work of

Haroldo de Campos as being metamorphic, that is, to understand how in a translation, to give an example, he carefully tries to transpose the effects of the source language to the target language. In this paper we investigate the isomorphic phenomenon on the works of this translator, critic and poet through the reading of some of his texts. We will show how his comprehension of the word as the main material of Literature permeates his many fields of work.

Keywords: criticism; translation; poetry; Haroldo de Campos.