

Dossiê

Imitar e emular para então superar: Haroldo de Campos e a poesia hispano-americana

Wagner Monteiro 

RESUMO

Bethânia Mariani
Editora-chefe dos
Estudos de Linguagem

Beethoven Alvarez
Lucía Tennina
Editores convidados

Disponibilidade de dados e material:

Todo o conjunto de
dados que dá suporte aos
resultados deste estudo foi
publicado no próprio artigo.

Este artigo tem como objetivo pensar a poesia e tradução de Haroldo de Campos a partir de um projeto transnacional e americanista empreendido pelo autor. Deste modo, em um primeiro momento, apresentaremos a crença inicial na World Literature, para em seguida demonstrar como o autor problematizou essa ideia inicial, enveredando-se por um projeto de diálogo com a literatura de outros países da América Latina. Assim, discutiremos o papel da literatura hispano-americana na obra de Haroldo e como o Barroco e o Neobarroco tiveram um papel fundamental em uma virada poético-crítica nas últimas décadas do século XX que o autor experimentou, a partir de aproximações com autores como Luis de Góngora, José Lezama Lima e Severo Sarduy, que ajudam Haroldo, a partir da ideia de transculturação, conceber sua própria transcrição. Finalmente, discutiremos como a ideia de imitatio é produtiva para entender o projeto de tradução de Haroldo de Campos, servindo como base para que o autor não apenas recupere diversos autores hispânicos, como repense e recrie sua própria poesia.

Palavras-chave: Haroldo de Campos; *imitatio*; tradução;
América Latina

Recebido em: 01/06/2025
Aceito em: 02/08/2025

¹Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
E-mail: wagner.hispanista@gmail.com

Como citar:

MONTEIRO, Wagner. Imitar e emular para então superar: Haroldo de Campos e a poesia hispano-americana. *Gragoatá*, Niterói, v. 30, n. 68, e68055, set.-dez. 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v30i68.68055.pt>

Introdução

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

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

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

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

Também Octavio Paz (2011, p. 15), em obras como *Los signos en rotación* e *El arco y la lira*, questiona não apenas o lugar da poesia na (Pós-)Modernidade, como a própria concepção de história atrelada ao poético: “¿es quimera pensar en una sociedad que reconcilie al poema y al acto, que sea palabra viva y palabra vivida, creación de la comunidad y comunidad creadora?” Em outras palavras, como conceber a poesia em sua relação com a história sem uma hierarquia da influência, cujo lugar do poético está sempre abaixo, como aquilo que sofre, não o que influencia.

Essa concepção vai na contramão da teleologia dialética de Hegel, e pensa, ao mesmo tempo, na literatura como uma “forma em devir” (Campos, 2010, p. 58). Haroldo propõe uma relação entre a “estrutura intratextual” e os “fatores extratextuais”. Sua transcrição atua como prática paramórfica, mas não ignora – até porque seria impossível – a função, “perguntando pelos “fatores extratextuais”, pela historicidade do texto (tentativa de “reconstrução de um mundo passado” e de “recuperação de uma experiência histórica”) [...]” (Campos, 2013, p. 39).

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

Octavio Paz (2011, p. 17) destaca o conflito entre a poesia e a sociedade, pois não há sociedade sem poesia, mas a sociedade não pode realizar-se nunca como poesia, nunca é poética. A contradição é evidente, pois, do mesmo modo, uma sociedade sem poesia careceria de linguagem. “todos dirían la misma cosa o ninguno hablaría, sociedad transhumana en la que todos serían uno o cada uno sería un todo autosuficiente. Una poesía sin sociedad sería un poema sin autor, sin lector y, en rigor, sin palabras” (2011, p. 17). Portanto, o histórico e o social – o sócio-histórico – são componentes importantes para a teoria de poetas vanguardistas como Haroldo de Campos e Octavio Paz, mas a maneira de concebê-los se dá através daquilo que Haroldo denomina “constelações transtemporais”.

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

Sobre a *imitatio* como parte do processo criativo

José Antonio Maravall, no clássico *Antiguos y modernos* (2008), vê no século XVI uma evolução do conceito mimético entre os escritores: em um primeiro momento buscava-se *imitar* os antigos. Em um segundo momento, a *emulação* se transformou no objetivo ideal, para finalmente buscar-se a *superação* dos antigos. É importante, no entanto, refletir sobre esses próprios conceitos retóricos na concepção da literatura naquele momento e como isso tem reverberado na literatura.

Luiz Costa Lima afirma, em *Vida e mimesis* (1995), que a recepção da *Poética* de Aristóteles no século XVI produziu uma série de equívocos. Entre as principais está a ideia de *mimesis* como *imitatio*. Qualquer que seja a leitura do conceito de *mimesis* a partir dos gregos, não haverá, para Costa Lima, a possibilidade de que se leia como imitação. O autor, então, destaca os efeitos exercidos pela *mimesis* nos afetos em Platão e em Aristóteles, para demonstrar a complexidade que o próprio conceito apresenta já nos gregos: “[...] para Platão, ele é direto, portanto provocador de um contágio que imporia o expurgo da fonte – só as ações dignas seriam aceitáveis e mesmo Homero teria de ser purificado”, já para Aristóteles “[...] o efeito é mediado pela catarse, com a liberdade maior consequente” (Lima, 1995, p. 68).

No entanto, a passagem da *mimesis* para a *imitatio* se dá no Renascimento. Repatriar-se supunha imitar e renascer significava aumentar o contato com a época “áurea” da literatura. Porém, “Se *imitatio* nunca significou cópia servil, em troca sempre implicou o aspecto de destacar-se, de constituir para o nome do autor uma genealogia “nobre”, separadora do homem de letras da gente vil e vulgar” (Lima, 1995, p. 79). Assim, em um primeiro momento buscava-se *imitar* os antigos. Em um segundo momento, a *emulação* se transformou no objetivo ideal, para finalmente buscar-se a *superação* desses autores áureos.

Com a passagem para o século XVII e o advento da literatura barroca, soma-se a *imitatio* a ideia de *admiratio*. A estética baseada na *admiratio* ressaltaria a qualidade de intensidade da percepção, na contramão da frieza do racionalismo renascentista. A ideia de *admiratio* se alinha à ideia de deleite, conceito bastante desenvolvido por Horácio. Como afirma Lima (1995), a poesia barroca tem o propósito de produzir o prazer estético:

O controle, no caso, se exerce pela codificação exaustiva dos recursos poéticos. O que não impede de, outra vez, distingui-lo da feição renascentista do controle. Suas estratégias são diametralmente opostas. Ao passo que o poetólogo renascentista lança mão do bom senso para encarecer o verossímil e “prepara” o controle a ser exercido pela mentalidade científica, o barroco, na exaltação da *admiratio*, favorece a novidade da frase e o serpentário sintático para que mais surpreendente resulte o acordo com a razão doutrinária. (Lima, 1995, p. 125).

Imitação, emulação, superação e admiração: esses conceitos que forjam o ideal de literatura nos séculos XVI e XVII não nos parecem se limitarem àquele momento histórico. Na próxima seção, pretendemos verificar como esses conceitos são abstraídos na obra de Haroldo de Campos, que não apenas os estudou, como os incorporou a sua concepção de poesia e de tradução.

Um encontro hispano-americano

A relação de Haroldo com a poesia hispânica rendeu diversos frutos, sejam teóricos, sejam poéticos. Em *O segundo arco-íris branco* (2010), o autor reflete sobre sua relação com a literatura hispano-americana e espanhola em uma longa seção denominada “Domínio hispano-americano e espanhol”. De forma muito discreta, no meio da obra está o capítulo “Sympoética latino-americana”, um texto de poucas páginas, mas que sintetiza o pensamento de Haroldo sobre a poética da América Latina. Haroldo prefere a escrita com “y” em “sympoética” para preservar a etimologia grega (*sym* = com), para destacar a comparticipação de uma mesma emoção. Haroldo afirma que segue o contexto político de incremento do Mercosul e pretende com a “sympoética” pensar a “Nossa América”.

Os capítulos que a compõe se dedicam a Sor Juana, Lezama Lima, Juan Gelman, Perlongher, Julio Cortázar, César Vallejo e Emir Rodríguez Monegal. A obra faz parte de um projeto de Haroldo de Campos de descentralização dos países do norte na influência sobre a literatura latino-americana. O autor traduziu diferentes autores tanto da Espanha como da América Hispânica, como Góngora, Sor Juana e Julio Cortázar, que mantêm como ponto em comum a modernidade impressa na linguagem de suas poesias. Haroldo vê nesses autores uma possibilidade de pensar a própria literatura brasileira, como demonstraremos nesta seção. Esse pensamento de Haroldo é moderno porque não vê no Barroco brasileiro a condição de infância que a historiografia literária lhe concede (ou a não-condição da *Formação*). Dito de outro modo, o Barroco para ele é a “não-origem” porque é a “não-infância”: “Articular-se como diferença em relação a essa panóplia de *universaliza*, eis o nosso “nascer” como literatura: uma sorte de partenogênese sem ovo ontológico [...]” (Campos, 2015, p. 25).

Ao demonstrar seu processo de tradução de Sor Juana, Haroldo destaca quatro sonetos da poeta mexicana, que foram transcritos por ocasião do filme de Júlio Bressane dedicado ao Padre Antonio Vieira. Haroldo afirma que o trabalho de Bressane se trata de uma “reimaginação cinematográfica do barroco”, ou nas palavras do poeta concreto, de um “diorama transbarroco” (Campos, 2010, p. 45). Mas, para este artigo, o mais interessante nessa aproximação entre Haroldo de Sor Juana é a relação proposta com a tradição brasileira, pois os ecos de Antonio Vieira em Sor Juana e *vice-versa* chamam a atenção:

“Poeta dourada e estudiosa de teologia, Sor Juana, a Fênix Mexicana, mediou-se com o então mundialmente famoso pregador luso-brasileiro através de uma crítica ao “Sermão do Mandato”, publicada em 1690 sob o título de “Carta Atenagórica” [...]. Haroldo destaca como Sor Juana acaba entrando num “torneio retórico-engenhoso” com o já celebrado Padre Antonio Vieira.

Para além da disputa retórica empreendida por Sor Juana, em um diálogo proposto com Antonio Vieira, Haroldo sublinha a intertextualidade de sua obra com poetas como Gregório de Matos. Haroldo não pretende com isso propor apenas um trabalho de literatura comparada, mas ressignificar a própria compreensão da literatura do poeta baiano. Ao retomar os célebres versos de “Mientras por competir con tu cabello” e sua recriação por Sor Juana e Gregório, o poeta concreto reflete sobre a literatura desses três países seja pela ideia de *imitatio*, passo fundamental para a posterior “emulação” e “superação”, e repensa a própria literatura seiscentista brasileira. Ao propor uma relação entre Góngora, Vieira, Sor Juana e Gregório, Haroldo demonstra como questões fundamentais para o *éthos* seiscentista se repetem e se reconfiguram em cada um dos países, em uma rede cujos ecos se materializam de diferentes formas. Se Octavio Paz destaca o cultismo sintático e as inversões latinizantes na temática estelar de Sor Juana, Haroldo demonstra como Vieira também desenvolve essa matéria com seu estilo característico nos sermões:

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

Entretanto, embora Haroldo afirme que seu processo de transcrição da poesia de Sor Juana teve como pretexto o lançamento do filme de Júlio Bressane, o que queremos destacar aqui é que o poeta concreto traduz a obra de Sor Juana como parte de um processo de emulação da obra de uma autora barroca para alcançar a superação na obra *neobarroca* que Haroldo projetava no século XX. Haroldo escolhe quatro sonetos canônicos de Sor Juana e promete ao leitor transcriá-los. Abaixo analisamos seu processo criativo de tradução, tendo em vista a ideia de imitação que empreendemos neste artigo (Quadro 1):

Quadro 1. Tradução de poesia barroca

Sor Juana Detente, sombra de mi bien esquivo imagen del hechizo que más quiero, bella ilusión por quien alegre muero, dulce ficción por quien penosa vivo. Si al imán de tus gracias atractivo sirve mi pecho de obediente acero, ¿para qué me enamoras lisonjero, si has de burlarme luego fugitivo? Mas blasonar no puedes satisfecho de que triunfa de mí tu tiranía; que aunque dejas burlado el lazo estrecho que tu forma fantástica ceñía, poco importa burlar brazos y pecho si te labra prisión mi fantasía.	Haroldo de Campos Detém-te, sombra de meu bem esquivo, imagem do feitiço que mais quero, bela ilusão, morte que alegre espero, doce ficção, penas pelas quais vivo. Se ao ímã de tuas graças, atrativo, meu peito segue qual servil minério, por que me dás lisonja e refrigério, se vais logo enganar-me fugitivo? Mas blasonar não podes, satisfeito, do triunfo de me impores tirania: se deixas, com engano, o laço estreito que tua forma fantástica cingia, pouco importa enganar braços e peito se te encarcela minha fantasia.
--	---

Fonte: (Campos, 2010, p. 51).

Haroldo assina sua versão do poema como uma “transcrição”, conceito criado pelo poeta para justificar sua prática criativa no processo de tradução literária. No entanto, ao cotejarmos o soneto em português com o poema de Sor Juana, verificamos rapidamente como há uma busca pela equivalência desde os primeiros versos, até a última estrofe. As pequenas modificações propostas parecem justificar-se pela adequação ao verso decassílabo. Entretanto, não pretendemos afirmar que Haroldo produziu uma tradução que se pretendia fiel à letra do de Sor Juana. O que nos parece claro é como o poeta concreto usa o poema da autora mexicana como um artifício de emulação, para modificar sua própria poesia. Assim, não apenas Gregório faz parte de um projeto de emulação, como também o próprio Haroldo, que justifica do seguinte modo a escolha por transcriar o poema:

“Detente, sombra de mi bien esquivo”. Trata-se de uma bela e amaríssima contribuição ao “tema do fantasma erótico”, recorrente na literatura ocidental, como observa Paz, aludindo a uma tese de Giorgio Agamben. [...] Paz sublinha a imagem do ímã, cuja eficácia está exatamente em prestar-se à mediação entre o *fantasmal* e o *real* [...] E já que estamos nessa zona erógeno-fantasmal, como não lembrar o soneto de Gregório de Matos [...]. (Campos, 2010, p. 49).

Embora haja nas palavras acima uma clara busca pela agudeza barroca, Haroldo não sublinha aspectos estritamente formais do poema. No entanto, em outra transcrição proposta, o poeta destaca justamente a habilidade de Sor Juana em produzir aquilo que ele denomina “cultismo sintático”. Leiamos, primeiramente, a tradução de Haroldo a partir do poema de Sor Juana (Quadro 2):

Quadro 2. Tradução de poesia barroca e o cultismo sintático

Lámina sirva el Cielo al retrato, Lísida, de tu angélica forma: cálamos forme el Sol de sus luces; sílabas las Estrellas compongan.	Lâmina - que o Céu sirva ao retrato, Lísida, do anjo que és na forma: cálamos de luzes forme o Sol; sílabas, as Estrelas componham.
--	--

Fonte: (Campos, 2010, p. 48).

Haroldo afirma, então, o seguinte: “[...] destaca-se um rutilante “retrato”, em versos de nove sílabas, cada um deles começado por uma proparoxítone (Lysi vira Lísida)”. O poeta ainda afirma que o poema é um exemplo de materialidade do “cultismo sintático – o hipérbato –, com as suas flexuosas inversões latinizantes, serve à maravilha ao habilíssimo artesanato da poeta-pintora” (Campos, 2010, p. 48).

Mas a busca pela América Latina não se restringe a Sor Juana. A aproximação de Haroldo com outros autores, como Julio Cortázar – assim como Joyce e Mallarmé, demonstra aquilo que o poeta concreto denomina “projeto literário que envolvia a retomada da linha de revolução da linguagem” (Campos, 2010, p. 119) e que envolvia também a transcrição de textos desses autores. Ao propor uma aproximação com Julio Cortázar, Haroldo destaca, desde o início, que embora o Brasil e a Argentina estejam tão próximos geograficamente, a relação literária poderia ser mais intensa e produtiva. Do mesmo modo, “Meu encontro com Julio Cortázar não se deveu a um acaso de percurso, nem a uma dispersa curiosidade intelectual. Foi a consequência natural, objetiva, da ótica reguladora de meu modo de pensar a literatura ibero-americana e sua inserção no mundo” (Campos, 2010, p. 119).

Haroldo não apenas se apresenta como o primeiro intelectual a receber a obra de Cortázar no Brasil, como se coloca como um grande intérprete de sua obra. Para o poeta brasileiro, o aspecto mais interessante da obra do autor argentino é a radicalização da estrutura do romance que reinventa a própria maneira de fabular. Cortázar era consciente de como seu projeto vanguardista exigia um leitor muito mais competente e de como o caminho para deslocar a literatura latino-americana de sua posição periférica estava na problematização da forma: “un escritor revolucionario tiene todo el derecho de dirigirse a un lector mucho más complejo, mucho más exigente en materia espiritual de lo que imaginan los escritores y los críticos improvisados por las circunstancias [...]” (Cortázar, 1963 *apud* Campos, 2010, p. 126).

Haroldo discute o projeto de Cortázar usando o ensaio como meio, mas também vê na tradução uma forma não apenas de refletir sobre o projeto do escritor argentino, como de repensar a sua própria poesia. A partir daquilo que o poeta brasileiro denomina “contravenção”, Haroldo relaciona seu trabalho de recriação com a própria composição de Cortázar, cujo resultado combinado aponta para produtos excêntricos:

Autorizando generosamente a publicação do original de seu soneto combinatório interpolado com esta minha “contraversão”, Julio Cortázar permite a passagem da “corrente alterna”. Exautoriza-se neste lance o texto de qualquer sujeição “logocêntrica”, em prol de um refazer infinito: anonimato unânime. ZIP SONNET. (Campos, 2010, p. 128).

A partir do comentário acima, Haroldo apresenta sua “contraversão com várias licenças” (Quadro 3):

Quadro 3. Tradução de Julio Cortázar

ZIP SONNET	ZIP SONNET
de arriba abajo o bien de abajo arriba	de cima abaixo ou já de baixo acima
este camino lleva hacia sí mismo	este caminho é o mesmo em seu tropismo
simulacro de cima ante el abismo	simulacro de simo frente o abismo
árbol que se levanta o se derriba	árvore que ora alteia ora declina
quien en la alterna imagen lo conciba	quem na dupla figura assim o imprima
será el poeta de este paroxismo	será o poeta deste paroxismo
en un amanecer de cataclismo	num desanoitecer de cataclismo
náufrago que a la arena al fin arriba	náufrago que na areia ao fim reclina
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 ouro erguendo o alterno braço
visionario amarrándose a un espejo	visionário a que o espelho empresta um nexo
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

Fonte: (Campos, 2010, p. 129).

Embora esse soneto de Cortázar apresente mais modificações no processo de “contraversão” de Haroldo, que no trabalho com o soneto de Sor Juana, as modificações não são profundas em todo o poema. Por exemplo, o verso “este camino lleva hacia sí mismo”, traduzido como “este camino é o mesmo em seu tropismo” parece ter sido modificado para manter a rima com o verso seguinte. A exceção se dá especialmente em versos dos dois últimos tercetos: “vanamente eludiendo su reflejo”, traduzido como “iludido a eludir o seu reflexo”. O parece caminhar, deste modo, de uma imitação, à emulação, para a superação nos versos finais, onde o poeta parece se sentir mais à vontade para colocar-se como contraventor.

Esses exemplos corroboram a potencialidade de uma história literária constelar, para além das fronteiras nacionais, que demonstram como se configura a repetição de temas em diferentes espaços, e ajudam a conceber o próprio pensamento brasileiro, pois quando Sor Juana demonstra sua afeição “na dissidência pelo estilo estelar” de Antonio Vieira: “[...] dice muy bien el Fénix Lusitano (pero ¿cuándo no dice bien, aun cuando no dice bien?) [...]”. Portanto, Haroldo busca na poesia de Sor Juana também explicações para compreender o Brasil e isso se justifica, ao mesmo tempo, na necessidade de traduzi-la. Seguindo a mesma linha, Evando Nascimento justifica esse tipo de projeto como o do poeta concreto:

Pensar o Brasil, o conceito de América Latina, mas sobretudo o valor nacional das Américas como um todo, é o que nos dá a refletir o intérprete-avaliador do cartesianismo e do eurocentrismo, em textos admiráveis como a citada *Gramatologia*, *L'autre cap* e *Cosmopolites du monde, encore un effort!* Não se trata de recair num outro tipo de nacionalismo, que valorizasse a suposta periferia (Brasil, “América Latina”, Américas) em oposição às nações hegemônicas (Europa, América do Norte, uma parte da Ásia), mas de repropor a geopolítica filosófica, abrindo o diálogo entre Norte e Sul, Leste e Oeste, para além das fronteiras territoriais. (Nascimento, 2015, p. 196).

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

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

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

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

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

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

Embora Haroldo e Gelman sejam poetas modernos, com trabalhos extensivos sobre a linguagem em seus poemas, o poeta brasileiro busca na de seu “conterrâneo latino-americano” uma espécie de “nacionalidade transnacional”, mesmo que essa ideia pareça paradoxal. A transcrição do poema “Sudamericano” de Gelman, como “Suamericano” (o leitor do poema comece a leitura com o estranhamento da palavra, não dicionarizada em português) demonstra a tentativa de Haroldo de tropicalizar com a cor brasileira o poema de Gelman, mantendo a linguagem moderna e, ao mesmo tempo, barroquizante.

Fica claro como tanto Haroldo como Gelman rechaçam o desejo de modernidade a partir da internacionalização. Angel Rama, no clássico *Transculturación narrativa en América Latina* retoma o crítico literário Pedro Henríquez Ureña e afirma que a moderna literatura latino-americana

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

Com efeito, a literatura latino-americana do século XX se vê colocada em uma complicada dialética entre nacional e moderno, na busca pela autonomia e tentando se distanciar da ideia de “galho secundário” da literatura produzida na Europa. Mas há diversos complicadores, como o consumo da própria literatura latino-americana no Norte global: isto é, para alcançar leitores em diferentes continentes, qual face deveria ser potencializada? Se pensarmos nos Estados Unidos, por exemplo, não podemos desconsiderar o ideal de fluidez e domesticação que o mercado editorial sempre manteve. Lawrence Venuti (2021) demonstra em *A invisibilidade do tradutor* como os tradutores norte-americanos, deliberadamente, optam por traduções extremamente fluentes, que não perturbem a fluência da linguagem inglesa. Ao explorar o conceito de “leitura sintomática”, Venuti revela como as traduções obedecem a um padrão histórico, cujas leis evidenciam uma violência etnocêntrica, que ao fim e ao cabo pretende apagar características dos países do Terceiro Mundo que poderiam abalar o *status quo* dos países do Norte global. Esse abalo deve ser feito especialmente porque a relação entre Norte e Sul sempre foi unilateral, ou nas palavras de Evando Nascimento (2015, p. 195): “[...] o diálogo Norte e sul nunca ocorreu de verdade, permanecendo como um monólogo do Norte consigo próprio, cujas falas deveriam reverberar cedo ou tarde, de um modo ou de outro, do lado debaixo do Equador”. Logo, há uma escolha pelo que traduzir e, ao mesmo tempo, como traduzir. Que Brasil é selecionado e traduzido? E de que forma ele aparece nas livrarias da França, da Inglaterra e dos Estados Unidos?

Na América Latina, desde as primeiras décadas do Século XX, o confrontamento entre “regionalistas” e “modernistas” demonstraram como a literatura – e as artes em geral – do continente se via em um ponto de inflexão que estava longe de ser resolvido, e que até hoje é polêmico. No caso específico do Brasil, a Semana de Arte Moderna gerou uma reação acalorada entre os intelectuais, cujo *Manifesto regionalista*, de Gilberto Freyre, lido quatro anos depois da famigerada semana no Congresso Regionalista do Recife, seria um símbolo de oposição. O manifesto se configurava como a base de um movimento de reabilitação com valores regionais, que iam na contramão do “estrangeirismo” que o Rio de Janeiro e São Paulo pretendiam colocar em prática. Segundo Freyre (1996, p. 47), a regionalidade era vista como “esse sentido por assim dizer eterno em

sua forma – o modo regional e não apenas provincial de ser alguém de sua terra - manifestado numa realidade ou expresso numa substância talvez mais lírica que geográfica e certamente mais social do que política".

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

Em poucas palavras

Ao longo deste artigo, nos propusemos a refletir sobre a aproximação de Haroldo de Campos com outros autores latino-americanos, verificando como a busca pela obra desses escritores produz efeitos significativos na poesia, na tradução e no ensaio do escritor brasileiro. Embora o autor tenha mantido, nas primeiras décadas de sua produção, uma crença na ideia de literatura mundial, o que levava seu processo de recuperação de autores como Sousândrade a uma suposta incursão na tradição literária, esse projeto seguiu por um caminho diferente a partir do final dos anos 1980.

Dentro desse projeto americanista de Haroldo, nos parece que a ideia de imitação, emulação e superação, sempre pensada a partir do século XVI, se ajusta ao modelo empreendido pelo autor de recuperar determinados autores que lhe parecem relevantes através de sua tradução. Com efeito, a crítica vem se detendo nas últimas décadas na obra de Haroldo tentando desvendar seu projeto transcriador, moderno e vanguardista de tradução. No entanto, para além da transcrição, o autor vê na obra de diversos autores a possibilidade de modificar sua própria poesia. Deste modo, a "imitação" funciona como um mecanismo que se ajusta a sua tradução como experiência crítica e revela como Haroldo busca não apenas descentralizar o cânone, como experimentar através de outros autores outra forma de poetizar.

Referências

- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminurias, 2010.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco*. São Paulo: Iluminurias, 2015.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transcriação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Recife: FUNDAJ, 1996.
- HIDALGO NÁCHER, Max. Modelos y problemas en el estudio de la circulación de la teoría literaria: Pierre Bourdieu, Pascale Casanova y el Secuestro del Barroco. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 17-42, 2020.
- LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 2008.
- MORETTI, Franco. Conjectures on World Literature. *New Left Review*, n. 1, jan.-fev. 2000.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*. São Paulo: É Realizações, 2015.
- PAZ, Octavio. *Los signos en rotación*. Madri: Fórcola ediciones, 2011.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2. ed. Buenos Aires: El Andariego, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: CEPE, 2019. p. 9-27
- SCHLEGEL, Friedrich. Sobre a incompreensibilidade. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 328-340, jul. 2011.
- VENUTI, Lawrence. *A invisibilidade do tradutor: uma história da tradução*. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

Imitate and Emulate in Order to Surpass: Haroldo de Campos and Hispanic American Poetry

ABSTRACT

This article aims to consider Haroldo de Campos' poetry and translation from the perspective of a transnational and Americanist project undertaken by the author. Thus, the initial belief in World Literature will be presented, and then demonstrate how the author problematized this initial idea, embarking on a project of dialogue with the literature of other Latin American countries. Thus, the role of Hispanic American literature in Haroldo's work will be discussed. It will be verified how the Baroque and Neo-Baroque played a fundamental role in a poetic-critical turn in the last decades of the 20th century that the author experienced, based on approaches with authors such as Luis de Góngora, José Lezama Lima and Severo Sarduy, who help Haroldo, based on the idea of transculturation, to conceive his transcreation. Finally, it will be discussed how the idea of imitatio is productive for understanding Haroldo de Campos' translation project, serving as a basis for the author not only to recover several Hispanic authors but also to rethink and recreate his poetry.

Keywords: Haroldo de Campos; *imitatio*; translation; Latin America