

# HAROLDO DE CAMPOS E A TRADUÇÃO: PARA ALÉM DA ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA<sup>1</sup>

João Paulo Matedi  
Doutorando em Literatura Comparada – Universidade Federal de Minas Gerais

Il miglior traduttore del parlar materno.

Dante, levemente modificado

Quando se trata de poesia, há uma porção de gente que nem mesmo sabe que o seu país não ocupa TODA a superfície útil do planeta. A simples idéia disso parece um insulto a tais pessoas.

Ezra Pound

Resumo: Este artigo discute as relações entre a teoria da angústia da influência de Harold Bloom e a tradução (conteúdo negligenciado em seu livro *A angústia da influência*), a partir de reflexões acerca da teoria transcriadora de Haroldo de Campos. Nesse contexto, são expostas questões relativas a algumas idéias de Ezra Pound (a relação Pound-Haroldo e Pound-Bloom) e a algumas características da literatura sul-americana. E tudo isso é pontuado pela cunhagem de alguns termos como angústia-espólio, angústia-legado e sonho de liberdade.

Palavras-chave: Haroldo de Campos. Harold Bloom. Tradução.

Resumen: Este artículo discute las relaciones entre la teoría de la angustia del influjo de Harold Bloom y la traducción (contenido tratado con negligencia en su libro *A angústia da influência*), a partir de reflexiones respecto a la teoría trasfundadora de Haroldo de Campos. En ese contexto, se exponen cuestiones relativas a algunas ideas de Ezra Pound (la relación de Pound-Haroldo y Pound-Bloom) y algunas características de la literatura suramericana, todo ello señalado con la acuñación de algunos términos como angustia-expoliación, angustia-legado y sueño de libertad.

Palabras-clave: Haroldo de Campos. Harold Bloom. Traducción.

Em seu “shakespearecentrista” *A angústia da influência*, Harold Bloom, ainda que padecendo da “síndrome de Shakespeare”<sup>2</sup>, alcança alguns raros bons momentos e, acima de tudo, consegue nos dar alguns motivos para refletirmos na obra transcriadora de Haroldo de Campos. A despeito desse trabalho do crítico estadunidense não contemplar a tradução<sup>3</sup> como uma influência poética na história das relações

intrapoéticas (BLOOM, 2002, p. 55)<sup>4</sup>, não é difícil notar que a transposição de um texto e, principalmente, a formação de um *paideuma* por meio da tradução – ou, melhor, da transcrição, como quis o autor paulista –, é fator de relevo nesse processo de angústia, composição e legado. O próprio Haroldo, já no final de seu excelente ensaio “Transluciferação mefistofáustica”, ao tratar do *Agésilau Santander* – uma espécie de anjo caído, símbolo da não submissão a um conteúdo, mas antes retrato da transgressão dos limites sígnicos – e tendo atentado para o esquecimento de Bloom, escreve:

O Anjo da tradução – AGESILAU SANTANDER –, em sua Hýbris, é lampadóforo –, portador de luz, como a *Angoise* mallarmeana. Se cai, não capitula: cai “folgoreggiando”. Nele talvez se emblematize o caso extremo daquela “Anxiety of Influence” que Harold Bloom divisou como característica do artista moderno, e cujas modalidades estudou sob um leque de nomes neológicos (*clinamen, tessera, kenosis, daemonization, askesis, apophrades*), sem dar-se conta de que a tradução/transcrição é uma de suas figuras exponenciais. A negligência de Pound no *paideuma* de Bloom explica, de certo modo, este seu desconhecimento da especificidade da tradução enquanto inscrição da diferença no mesmo. Ao definir: “...a poem is communication deliberately twisted askew, turned about. It is *mistranslation* of its precursors”, Bloom, inevitavelmente, opõe escritura a tradução, esquecido de que por um lado, como frisa Valéry (“Variations sur les Bucoliques”), “écrire quoi que se soit (...) est un travail de traduction exactement comparable à celui qui opère la transmutacion d’un texte d’une langue dans une autre”; por outro, indiferente à evidência subversiva de que toda tradução criativa é já um caso deliberado de *mistranslation* usurpadora. Por essa deflexão, a tradução radical libera a forma semiótica oculta no original, no mesmo gesto em que se dessolidariza, aparentemente, de sua superfície comunicativa (CAMPOS, 1981, p. 208, grifo do autor).

Apesar desse esquecimento e de negligenciar Pound em seu *paideuma*, o ensaio de Bloom parece-me um tratamento mais alongado de algumas idéias desse mesmo poeta. Se recordarmos que o argumento básico do intercapítulo “Manifesto pela crítica antitética” (que figura no centro do livro de Bloom) é o diálogo estabelecido entre os poetas ao longo da tradição, ou seja, “jamais lemos um poeta como poeta, mas apenas lemos um poeta em outro poeta, ou mesmo levando a outro poeta” ou “a verdadeira história poética é a de como poetas suportaram outros poetas” ou “todo poema é a interpretação distorcida de um poema pai” (BLOOM, p. 142); e se tivermos em mente, ainda, que a teoria de Bloom objetiva, como ele aponta, “desidealizar nossas explicações aceitas de como um poeta ajuda a formar outro” e promover “uma *crítica prática* mais adequada” (BLOOM, p. 55, grifo meu), então, assim, estaremos aptos a perceber que o grande poeta e crítico no cânone das angústias de influência de Bloom é,

mesmo que inconscientemente<sup>5</sup>, e ainda que em contornos básicos, Pound e não Nietzsche, Freud<sup>6</sup> e até Shakespeare<sup>7</sup>.

Com efeito, Pound promulgou, de forma radical, tanto em seu *ABC da literatura* (2006) quanto em seu *A arte da poesia* (1976), a tradução como crítica; foi Pound, da mesma forma, que declarou: “o método adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua COMPARAÇÃO de uma ‘lâmina’ ou espécime com outra” (POUND, 2006, p. 23, grifo do autor). Portanto, aquilo que o crítico batiza de “Crítica antitética” já estava no poeta como “método dos biólogos”; aquilo que o crítico chama “desidealizar” e “crítica prática” já estava no poeta (e estará posteriormente em Haroldo) como crítica pela tradução, pois não há nada mais prático e desidealizador que a prática tradutória/transcriadora como forma de desleitura (para Bloom “leitura distorcida” [p. 64] ou “má leitura” [p. 24]) e reinvenção de algo que aparentemente, mas só aparentemente, permanece estático.

É por essa via poundiana que devemos trazer à luz a teoria e a obra transcriadora de Haroldo de Campos, uma vez que este é tributário, em certos aspectos, do poeta estadunidense. Se Pound, como antecessor de Bloom, apresenta-se como uma angústia de influência na obra deste, Haroldo, um contemporâneo de Bloom, coloca-se, a meu ver, como um problematizador dos pressupostos teóricos deste último (na verdade, também aqui Pound deve ser considerado).

Há, a essa altura, uma aparente contradição: se Bloom e Haroldo são apontados por mim como influenciados pelas idéias de Pound, como pode o autor paulista ser um problematizador da teoria do crítico norte-americano? A resposta reside no modo como cada um recebeu essa herança. No caso do crítico – e isso se configura como uma pedra de toque que vem abalar seu trabalho<sup>8</sup> –, a influência de Pound, além de ser algo inconsciente (seria mais coincidência de parâmetros estéticos ou manifestações do “inconsciente” que citação aberta – como sabiamente escreve Bloom: “‘influência’ é uma metáfora” [p. 23]), foi absorvida como leitura/rastreamento crítica(o) entre poetas/poemas – e tal fato, a meu ver, leva a uma leitura “daqui para trás”. Haroldo, por sua vez, buscou em Pound, entre outras coisas, uma tradução crítica entre poetas/poemas – assim, em minha opinião, a teoria e prática transcriadora do autor

paulista apresenta-se não apenas como uma leitura “daqui para trás”, mas também “daqui para aqui” e “daqui para frente”. A partir disso, penso que mais grave que Bloom desatentar na tradução (o que já seria uma grande falta), é este autor desatentar na possibilidade de um tradutor como Haroldo de Campos, um tradutor/autor que, acredito, estava tão angustiado com o passado quanto com o presente e o futuro.

Parece-me haver, em Harold Bloom, uma excessiva preocupação com a posição que irá tomar o poeta posterior em relação ao precursor<sup>9</sup>. Não discordo de Bloom quando escreve “todo poema é uma interpretação distorcida de um poema pai. Um poema não é uma superação da angústia, mas é essa angústia” (p. 142), nem quando afirma “o poema forte é a angústia realizada. ‘Influência’ é uma metáfora, que implica uma matriz de relacionamentos – imagísticos, temporais, espirituais, psicológicos – todos em última análise de natureza defensiva” (p. 22). Todavia, não concordo totalmente com tais sentenças. Primeiro, porque um poema composto por um poeta forte (para utilizar expressão cara a Bloom) não é apenas a realização, mas igualmente a proposição de uma angústia, de um legado – angústia-legado. Segundo, porque dizer que os “relacionamentos são em última análise de natureza defensiva” parece trazer à tona um excesso freudiano, uma espécie de “princípio de realidade” que desconhece totalmente o “princípio de prazer” e teme o “princípio de morte”. Tudo isso ecoa muito mais à frente no livro de Bloom, no trecho que diz:

O poema é a melancolia do poeta por sua falta de prioridade. O não nos termos gerado não é a causa do poema, pois os poemas surgem da ilusão de liberdade, de que é possível um senso de prioridade. Mas o poema – ao contrário da mente na criação – é uma coisa feita, e como tal, angústia realizada (p. 144).

Só há esperança para a poesia se lermos, palimpsesticamente, sob essa “última análise de natureza defensiva”, o brocardo “o ataque é a melhor defesa”, pois é justamente aqui que visualizamos a angústia como legado e não como espólio nesse infinito embate poético<sup>10</sup>. Ademais, afirmar que os poemas surgem da ilusão da liberdade me soa perigoso. É certo que grilhões unem a tradição, mas é certo também que essas cadeias possuem formas e estruturas diferentes, o que talvez não possibilite a liberdade *stricto sensu*, mas permite o sonho da liberdade, sonho que traz vida à poesia. A angústia como legado é justamente o sonho da liberdade, e é sonho (não “realidade”) porque se trata de

“herança projetada” na esperança de atingir o “princípio de prazer” de uma nova geração. Ainda que seja dura a luta contra os “gênios da massa”, tem de haver prazer.

Acredito que a prova disso reside em poetas como Sousândrade, que escrevia mais para os netos do que para seus contemporâneos. Talvez por isso tenha vivido muitos anos fora do Brasil, para formar uma poesia que se projetava no futuro (na medida em que no Brasil não havia pressupostos para sua obra, deslocada dos padrões estéticos vigentes), se enxergarmos nesse futuro o futuro da poesia brasileira. Não à toa, Sousândrade foi recolocado em circulação por iniciativa de Augusto e Haroldo de Campos.

Em todo esse processo, o que parece demasiado sintomático, em Haroldo, é a maneira como expandiu seu pensamento em várias direções sem nunca esquecer a solidariedade das partes. O poeta, o tradutor, o teórico, o crítico e o ensaísta são na verdade um só – considero tal aspecto como, em parte, manifestação da angústia-legado, pois é uma tentativa de fazer-se entender por uma espécie de retroalimentação. Sua obra só pode ser entendida a fundo se forem consideradas todas as vertentes<sup>11</sup>. Inúmeros aspectos de seu trabalho se espraiam em todas as direções e tudo contaminam. A “poética sincrônica”, por exemplo, conceito buscado em Jakobson e Benjamin, mas alargado por ele, marca de forma indelével sua crítica, sua poética, sua teoria e principalmente sua transcrição. A tentativa de transposição radical, insubmissa, que parte de uma tradução intensiva com vistas à exponenciação da parte para desvelar a estrutura do todo, aspira, de fato, à presentificação do passado:

Uma tradução icônica, tal como a proponho, é necessariamente intensiva, e não extensiva; trabalha em concentração, não em expansão. Seu campo experimental é, de preferência, o fragmento, o excerto. Opera monadologicamente (para usar um conceito leibniziano repensado por W. Benjamin). É um modelo em miniatura, que lança sobre o original uma luz transpassante, capaz de revelar as virtualidades do todo numa exponenciação da parte. [...]

Entendendo a tradução como forma de leitura apropriada e transformadora da tradição (modalidade cultural da antropofagia oswaldiana, talvez), é claro que a escolha do modelo a transcriar não é ingênua, nem deve ser inócua. Trata-se, fundamentalmente, de uma operação crítica (CAMPOS, 1997, p. 55-56).

O trecho anterior foi buscado no texto “Problemas de tradução no *Fausto* de Goethe”, presente em *O arco-íris branco*<sup>12</sup>. Malgrado refira-se à transcrição das duas cenas

finais do *Segundo Fausto*, pode ser tomado como uma palavra de ordem a serviço de toda a produção transcriadora de Haroldo.

Antes de qualquer coisa, deve-se entender sua teoria como algo móvel, em constante aperfeiçoamento, ainda que admitamos a recorrência de alguns elementos que atravessam sua obra desde o ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, de 1962, até seus últimos trabalhos já no século XXI, como, por exemplo, a idéia de que “o significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal” (CAMPOS, 1992, p. 35), o que obriga a reconhecer o corolário natural de que a “tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (CAMPOS, 1992, p. 35, grifo do autor). Ainda assim, estamos sempre esbarrando em novos termos – transcrição, isomorfia, paramorfia, plagiotropia, transluzir, transluciferar, etc. – e em novas argumentações, que visam, em última análise, radicalizar e eliminar o mito da

servitude [*non serviam*] que, via de regra, afeta as concepções ingênuas da tradução como tributo de fidelidade (a chamada tradução literal ao sentido, ou, simplesmente, tradução “servil”), concepções segundo as quais a tradução está ancilarmente encadeada à transmissão do conteúdo do original. Pois, na perspectiva benjaminiana da “língua pura”, o original é quem serve de certo modo a tradução, no momento em que a desonera da tarefa de transportar o conteúdo inessencial da mensagem (trata-se do caso de tradução de mensagens estéticas, obras de arte verbal, bem entendido), e permite-lhe dedicar-se a uma outra empresa de fidelidade, esta subversiva do pacto rasamente conteudístico: [...] a “fidelidade à re-produção da forma”, que arruína aquela outra, ingênuo e de primeiro impulso, estigmatizada por W. B. com o traço distintivo da má tradução: “transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (CAMPOS, 1981, p. 179).

Sua teoria vai da discussão e superação do mito da tradução literal (ancorada no significado) à produção da diferença no mesmo (*mistranslation* usurpadora), passando pela fuga de uma suposta “verdade textual” e pela transcrição como leitura crítica da tradição. Dessa forma, quer-se alcançar os propósitos últimos da transcrição, que podemos entender aproximadamente assim, nas próprias palavras de Haroldo – apoiadas em W. Benjamin:

[1] [...] a tradução anuncia, para a língua do original, a miragem mallarmaica da língua pura: ponto messiânico (ou, em termos laicos da moderna teoria dos signos, – lugar semiótico) de convergência da intencionalidade (mais exatamente, do “modo de intencionar” [...]) de todas as línguas, que assinala, entre elas, ao nível desse *telos* desocultado graças ao peculiar “modo de reprodução” [...] que é a tradução, uma “afinidade eletiva”, independentemente de todo parentesco etimológico ou histórico (CAMPOS, 1981, p. 179).

[2] [...] a tradução é uma leitura da tradição, só aquela ingênua e não crítica – que se confine ao museológico (que se faça tributária do que Nietzsche chama “história antiquarial”), recusar-se-á ao “salto tigrino” (W. Benjamin) do sincrônico sobre o diacrônico (CAMPOS, 1981, p. 188).

“Anunciar a miragem mallarmaica da língua pura” e “tradução como leitura da tradição e como crítica”, em que o sincrônico – a poesia “reinventada” –, ao contrário do diacrônico – a poesia “histórica” –, ganha relevo e atua como um sopro rejuvenescedor, esses são, em síntese, os propósitos últimos da teoria e prática transcriadora de Haroldo.

Não restam dúvidas de que esse brevíssimo resumo<sup>13</sup> que tentei elaborar acerca das características elementares da teoria de Haroldo denuncia uma forte carga de angústia da influência, nos termos propostos por Bloom. Porém, na mesma medida, não restam dúvidas de que a angústia em Haroldo atua também como legado, pois interpretar a tradição por meio da poesia e da transcrição (e foi exatamente isso que Haroldo fez) implica inserir-se nessa mesma tradição (“a tradução é também uma *persona* através da qual fala a tradição” [CAMPOS, 1981, p. 191]), ainda que sob a forma de um marginal, um Lúcifer ou, antes, um “*kamikase* da literatura” (CAMPOS, 1992, p. 273-274), auto-definição do próprio poeta em entrevista concedida a J. J. Moraes<sup>14</sup>. Inserir-se numa tradição literária é tomar parte em, pelo menos, um compromisso: cooperar para a sobrevivência dessa tradição, seja pela leitura do passado – obrigação para com o passado –, seja pelo descortinar do futuro – abrir-se ao futuro, abrir o futuro. A criação, por meio da transcrição, de um *paideuma* por Haroldo surge nesse contexto, uma vez que traz novos elementos para a interpretação da literatura brasileira, principalmente daquela pós-22, antenada com os movimentos vanguardistas europeus e com a fervilhante literatura latino-americana; sem contar que a constituição desse *paideuma* viabiliza uma melhor compreensão do Concretismo<sup>15</sup> e da poesia de Haroldo. Lutar pela interpretação de sua própria obra é sintoma da angústia como legado, pois em muito tal angústia nasce de indagações do tipo “a quem irei influenciar? Como serei lido? Aliás,

serei lido?”. Aceitar como verdade o excerto de Bloom que vai citado abaixo implica assumir para Haroldo a seguinte máxima – “se não pode combater o inimigo, vença-o”:

“[...] os poetas mortos não consentem em abrir espaço para outros. Mas é mais importante que os novos poetas tenham um conhecimento mais rico. Os precursores nos inundam, e nossas imaginações podem morrer por afogamento neles, mas nenhuma vida imaginativa é possível se essa inundação for inteiramente evitada” (p. 206).

Busca-se a vitória não por pressentir uma ameaça, antes por angústia. Não devemos perder de vista que de agora em diante os poetas transcriados por Haroldo falam através dele, não o podem ignorar. Aquele que era tão-somente o angustiado passou a ser a angústia e à custa abriu espaço entre/e para os mortos. Recordemos que Haroldo absorveu a técnica poundiana de interpolar em seus poemas trechos de outros escritores de sua predileção (tradução em pé de igualdade com a criação), assim como também assimilou parte do método ideográfico de Pound; destarte, casando esses artifícios em sua poesia, o tradutor-poeta revigorou os poetas na medida mesma em que estes deram sobrevida àquele. É angústia alimentando angústia. Vampirismo. A angústia-espólio ganha vida pela angústia-legado, ao mesmo tempo em que lhe doa sangue. Alimenta-se, assim, o que em outro passo denominei o sonho da liberdade.

Além disso, “anunciar a língua pura” significa libertar o texto original de seu “cativeiro semiótico”. Traduzir significa trabalhar entre os extremos das “línguas verdadeiras” (a língua de saída e a língua de chegada) com o objetivo de alcançar a convergência harmonizadora da “língua pura”, em que o conteúdo comunicativo é inessencial. Traduzir é agir sobre a intencionalidade do original, não sobre o conteúdo inessencial, por isso o tradutor se move no horizonte da

convergência da intencionalidade (mais exatamente do ‘modo de intencional’ [...] de todas as línguas, que assinala entre elas, ao nível desse *telos* desocultado graças ao peculiar ‘modo de re-produção’ [...] que é a tradução, uma ‘afinidade eletiva’, independentemente de todo parentesco etimológico ou histórico (CAMPOS, 1981, p. 179).

Traduzir significa mergulhar o texto-matriz no rio de Heráclito, onde cada novo mergulho representa um novo rio, assim como cada nova tradução revela outro texto.

Daí surgem afirmativas haroldianas do tipo: “a tradução criativa [...] não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original” (CAMPOS, 1981, p. 209); é preciso “transformar o original na tradução de sua tradução” (CAMPOS, 1998, p. 82) – ou, em outros termos, a tradução é a angústia do original. Não é mais um embate com o precursor, é antes uma contenda consigo mesmo (a “diferença no mesmo”, como quer Haroldo). Por isso há a “língua pura”, espaço da *discors concordia*.

Aos meus olhos, manifesta-se a partir daqui (a partir dos propósitos últimos da teoria e prática transcriadora de Haroldo, que citei pouco antes) outra característica da angústia da influência, que escapou a Harold Bloom justamente porque ele não considerou outro universo cultural-lingüístico-literário, senão o de língua inglesa. Trata-se de chamarmos atenção para um projeto transcriador no contexto da América Latina, como foi o de Haroldo. Em países centrais no plano da cultura, a angústia, como a quer Bloom, é acentuadamente autofágica, enquanto em culturas periféricas é, em muito, exofágica. Daí os dizeres de Octavio Paz: “desenraizada e cosmopolita, a literatura hispano-americana é regresso e procura de uma tradição. Ao procurá-la, a inventa” (apud CAMPOS, 1992, p. 265). Em outras palavras, é a antropofagia oswaldiana, tão cara ao autor de *Galáxias*. Lucia Santaella, parafraseando e citando Haroldo, afirma: “o empenho ‘na reinvenção da tradição para propósitos produtivos (não meramente conservativos)’, no contexto da América Latina, abre-se para uma perspectiva ‘transumanista’ necessariamente antropofágica” (SANTAELLA, 2005, p. 232) e “um sinônimo para ‘plagiotropia’ seria ‘transculturação’, dado que esse movimento transcorre em um espaço não confinado pelas geografias regionais. Nesse sentido, a transcrição tem um lugar privilegiado no tropismo histórico-cultural” (SANTAELLA, 2005, p. 232), em que o termo plagiotropia é assim definido por Santaella:

Derivado do grego *plágios*, oblíquo, que não é em linha reta, com esse termo, Campos pretendeu caracterizar o movimento de derivação ou ramificação por obliquidade. Um tal movimento lhe parecia adequado para ‘descrever o desenrolar do processo literário como leitura ‘polifônica’, antes por desvios do que por um traçado reto, da tradição’ (SANTAELLA, 2005, p. 232).

Então, seguindo Octavio Paz e tendo em vista as idéias de Haroldo expostas por Santaella, entendemos que uma literatura de periferia, no momento em que passa a fazer

parte das relações literárias internacionais, deixa de ser encarada apenas como receptora daquela angústia bloomdiana e passa a formar angústia, já que daqui depende sua própria sobrevivência no “bonde da história”. Em tal contexto a transcrição tem lugar cativo não só porque age como força catalisadora de matéria prima “estranha” que passa a ser o motor de sua própria tradição, mas também porque arranha a “teoria da redução” de Bloom (“nós reduzimos [um poema] – se chegamos a fazê-lo – a outro poema” [p. 142]), uma vez que a tradução criativa age no horizonte da *non serviam*, nunca presa exatamente ao poema original, antes ao seu “modo de intencionar”, o que provoca um extravasamento do objeto sígnico para além das fronteiras da “língua verdadeira” em direção à “língua pura”. Assim, está em xeque também o trecho em que o crítico estadunidense escreve: “o que os escritores podem sentir como angústia, e o que suas obras são obrigadas a manifestar, são as *conseqüências* da apropriação poética, mais que a sua *causa*” (p. 24, grifos do autor). Está em xeque por duas razões elementares: 1) devido ao que venho chamando desde o começo do meu texto de angústia-legado, uma angústia que se projeta no futuro, preocupa-se antes com sua “descendência” que com sua “ascendência”; e 2) devido ao fato de a tradução (não só a transcrição) ser um campo privilegiado de absorção (angústia-espólio) e produção (angústia-legado) – metamorfose, talvez – da angústia, uma vez que a tradução é a própria “causa”, a “causa” em si, e a transcrição é a radicalização-limite dessa “causa”.

Poder-se-ia argumentar que minhas últimas considerações são ilegítimas, já que as trago à luz em contato com a teoria de Bloom, que, por sua vez, desatentou na tradução em seu ensaio e por isso não deve ser questionado naquilo que está fora de seu projeto. Mas tal acusação seria ela própria ilegítima, pois que negaria à tradução um dos seus papéis fundamentais: a formação de escritores. A desatenção de Bloom nesse ponto, por conseguinte, não se limita à desatenção na tradução, mas, de certo modo, à desatenção na poesia. Poetas como Haroldo de Campos e Pound têm o epicentro composicional de suas obras esquecido. Estão, portanto, em grande medida, esquecidos. Foi Pound que escreveu, a certa altura (em uma de suas obras), que o vigor literário de uma época ou de uma nação pode ser medido observando-se o número de traduções realizadas nessa época ou nessa nação. Não há tradição nem história literária sem tradução; isto é, não há poeta sem tradutor (aliás, o tradutor também é, guardadas as devidas particularidades, poeta). É por isso que intitulei este trabalho de “Haroldo de Campos e a tradução: para além da angústia da influência”. Se a tradução (uso o termo tradução, não transcrição –

caso limite –, note-se) não vai contemplada na teoria de Bloom, implica dizer que ela é não tão-só outro aspecto da angústia da influência, como também está além de tal angústia, uma vez que o traslado de um texto alarga os horizontes da literatura e não o contrário, como faz o autor norte-americano.

Creio que se Bloom tivesse atentado para a lapidar “traduzir é conviver” de Guimarães Rosa (citada por Paulo Rónai em epígrafe a sua *Escola de tradutores* (1976)), teria despertado para o fato de que “a alteridade é, antes de mais nada, um necessário exercício de autocrítica” (CAMPOS, 1992, p. 255).

#### Referências:

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das *Galáxias*) [Entrevista concedida a J. J. de Moraes]. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. Minha relação com a tradição é musical [Entrevista concedida a Rodrigo Naves]. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. O branco no branco. In: \_\_\_\_\_. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. Problemas de tradução no *Fausto* de Goethe. In: \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. Pound paideuma. In: POUND, Ezra. *Poesia*. Introdução, organização e notas de Augusto de Campos. Traduções de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, J. L. Grünwald e Mário Faustino. São Paulo: Hucitec, 1983.

CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação mefistofáustica. In: \_\_\_\_\_. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

LOURENÇO, Eduardo. Prefácio: da metamorfose da crítica ou o crepúsculo do humanismo. In: WIMSATT JR., William K.; BROOKS, Cleanth. *Crítica literária: breve história*. Tradução de Ivette Centeno e Armando de Moraes. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. p. v-xv.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Organização e apresentação de Augusto de Campos. Tradução de Augusto e Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Décio Pignatari. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. 4. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Educom, 1976.

SANTAELLA, Lucia. Transcriar, transluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenório da. *Céu acima: para um tombeau de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Col. Signos, n. 45).

STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: UFPR, 2005.

---

<sup>1</sup> Uma versão anterior deste trabalho foi publicada na *Revista Saberes Letras: Linguística, Língua, Literatura*, Vitória, v. 5, n. 1, set./dez. 2007. Justifica-se sua republicação devido a poucas, porém substanciais modificações e adendos presentes aqui.

<sup>2</sup> Vale a pena notar que, embora o próprio autor afirme que seu livro não irá tratar do “maior poeta de nossa língua” (BLOOM, 2002, p. 61), ele escreveu, posteriormente a 1973 (ano da primeira edição de *A angústia da influência*), um novo prefácio, em que, agora sim, Shakespeare é contemplado naquilo que foram suas angústias de influência. Fora isso, não podemos deixar de notar que, durante toda a leitura do trabalho em questão, somos surpreendidos pelo espectro de *Hamlet*.

<sup>3</sup> Que fique bem entendido: tradução, aqui, é tradução poética; transposição com fins estéticos. Não diz respeito à “informação documentária” de Max Bense, citada por Haroldo de Campos em “Da tradução como criação e como crítica” (1992, p. 32).

<sup>4</sup> Todas as citações buscadas em Bloom virão de uma única e mesma obra – *A angústia da influência*; logo, a partir da próxima citação deste volume, não será informado, entre parêntese, o ano nem, algumas vezes, o sobrenome em caixa alta, por se mostrar claro no contexto.

<sup>5</sup> O próprio autor de *A angústia de influência* admite – ora nas entrelinhas (p. 55-57), ora claramente – que essa angústia, por vezes, é inconsciente.

<sup>6</sup> A respeito, vale citar duas linhas, em que Bloom afirma: “Nietzsche e Freud são, até onde me é dado ver, as influências básicas na teoria da influência apresentada neste livro” (p. 58).

<sup>7</sup> Não à toa, Eduardo Lourenço, no prefácio – “Da metamorfose da crítica ou o crepúsculo do humanismo” – que escreveu à edição portuguesa de *Literary Criticism: a short history (Crítica literária: breve história)* de William K. Wimsatt, Jr. e Cleanth Brooks, no passo em que trata do *New criticism*, põe em destaque dois críticos-poetas – Ezra Pound e T. S. Eliot – e, logo em seguida, escreve: “pode-se dizer que toda a moderna crítica literária norte-americana procede de ambos” (LOURENÇO, 1980, p. VII). Contudo, isso não quer dizer que Pound seja adepto da visão estreita e psicologizante assumida por Bloom em seu trabalho em questão. Trata-se apenas do fato de Pound ter “instigado” algo que, posteriormente, antes de qualquer coisa, camuflou-se sob inúmeras capas, apesar de ainda poder ser reconhecido nos desdobramentos da tradição crítica. Na verdade, se me é permitido um julgamento intuitivo, toda a obra de Bloom (ou pelo menos a maior parte dela) configura-se como um instrumento/pretexto legitimador do seguinte imperativo categórico: Shakespeare é o mais importante artista (senão o mais importante intelectual) surgido nos últimos quinhentos anos, pelo menos; ao mesmo tempo em que todos os grandes escritores (ou toda humanidade?) posteriores a ele lhe estão em dívida. Não por acaso, colocações do tipo “Shakespeare [...] muito simplesmente não é o cânone ocidental; é também o cânone mundial. O fato de seu apelo ser igual para as platéias de todos os continentes, raças e

---

*línguas* [...], parece-me uma absoluta refutação de nossas atuais opiniões da moda [...]” (BLOOM, p. 16, grifo meu) ou “Shakespeare nos inventou, e continua a conter-nos em si” (p. 17) ou “Shakespeare influenciou o mundo muito mais do que o mundo inicialmente o influenciou” (p. 17) ou “Shakespeare não nos deixará enterrá-lo, nem escapar dele, nem substituí-lo. Quase todos nós internalizamos completamente a força de suas peças, muitas vezes sem as termos visto ou lido” (p. 18) ou “a maioria de nossas compreensões da vontade é dele, por assim dizer, porque Shakespeare *inventou* o domínio das metáforas do querer que Freud chamou de impulsos de Amor e Morte” (p. 19, grifo meu) ou “nenhum escritor forte desde Shakespeare pode evitar sua influência [...]” (p. 19, grifo meu) ou “não se pode pensar na literatura, *quer dizer* Shakespeare [...]” (p. 19, grifo meu), etc., etc., etc.; enfim, colocações desse tipo são comuníssimas quando se trata da relação Bloom-Shakespeare. E é claro que um tratamento (uma camisa de força) psicologizante e reducionista dado à literatura (“quer dizer Shakespeare”), tal como faz Bloom, atende perfeitamente aos seus objetivos etnocêntricos e rasos, na medida em que, por essa perspectiva, é cômodo rebater qualquer crítica sob a obscura e duvidosa sombra freudiana do inconsciente – afinal Shakespeare está subjacente a todos nós.

<sup>8</sup> Aqui cabe uma colocação: a não inclusão da tradução e a desconsideração quase que completa de escritores outros que não os de Língua inglesa entre seus argumentos, ao meu juízo, abala a teoria do crítico norte-americano. Para quem trabalha em termos de generalizações e universalizações do tipo “o melhor poeta do mundo”, “o escritor mais influente de todos os tempos”, “o crítico mais brilhante que já houve”, o recorte selecionado é demasiado “regionalista”, mesmo se consideradas ainda as literaturas de outros países ditos desenvolvidos. Esta nota não exclui inúmeros outros sérios problemas existentes no livro de Bloom.

<sup>9</sup> Não quero dizer como isso que Bloom tenha negligenciado por completo o que mais à frente denominarei angústia-legado. De fato, as entrelinhas de seu ensaio nos dão a entrevisão disso. Mas é muito pouco, devido à extrema timidez da “abordagem”.

<sup>10</sup> Quando uso os termos “angústia-espólio” e “angústia-legado”, não estou querendo dizer que há duas angústias – há apenas angústia, que apresenta derivações. Com efeito, percebemos ainda a ocorrência de um terceiro tipo, que não vai contemplado aqui, a “angústia-presença”. Manifesta-se em relação ao tempo presente, seja em relação aos “gênios da massa” (“artistas” – da música, da literatura, do cinema, etc. – tecnicamente fracos, porém de grande sucesso; apresentadores de TV; etc.), seja em relação a outros artistas, seja de outra forma qualquer. Apesar da formulação dessas expressões, não quero dar a idéia de que a poesia (e mais largamente a literatura) é um constructo “neurótico-angustiante refém do outro”. Há mil caminhos para se pensar a relação entre literaturas e poetas. Aqui, temos apenas uma possibilidade de leitura. Como escreve George Steiner (2005, p. 17): “nas disciplinas intuitivas e que respondem ativamente à sensibilidade, no caráter artesanal da apreensão e responsividade que constitui as ciências humanas e as letras nenhum paradigma ou sistema de opinião anula qualquer outro. Wincklemann não apaga ou substitui Aristóteles; Coleridge não torna Dr. Johnson obsoleto; T. S. Eliot escrevendo sobre Shelley não pode tornar Matthew Arnold Inválido”.

<sup>11</sup> Haroldo de Campos, ao escrever sobre Ezra Pound nos *Cantares* (republicado, posteriormente, em um volume mais amplo, intitulado *Poesia*), num texto que lhe serve de carapuça, deixa escapar o seguinte: “o melhor interprete de *e. p.* é sua obra paralela aos cantos (seus ensaios, suas traduções, seus panfletos, sua correspondência)” (CAMPOS, 1983, p. 145, grifo do autor). Seria, por acaso, a angústia da influência?

<sup>12</sup> Se não me falha a memória, esse ensaio foi publicado pela primeira vez em 1981, em *O Estado de São Paulo*.

<sup>13</sup> Para aqueles que desejarem ter um conhecimento panorâmico da teoria de Haroldo, indico, como ponto de partida, o ensaio “Transcriar, transluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos”, de Lucia Santaella (2005), presente nas referências ao final do texto.

<sup>14</sup> Não esqueçamos o que Haroldo nos confia: “quando se põe a questão da tradição, muitas vezes se esquece o fato essencial de que esta não se move apenas pela homologação: seu motor, freqüentemente, é a ruptura, a quebra, a descontinuidade, a dessacralização pela leitura ao revés” (CAMPOS, 1981, p. 208).

<sup>15</sup> Nesse ponto há de se incluir as traduções de, pelo menos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.