

HAROLDO DE CAMPOS E A POÉTICA DA CONFLUÊNCIA

Clarisse Lyra Simões

Mestranda em Literatura Hispano-Americana – Universidade de São Paulo

Resumo: Haroldo de Campos conhecia múltiplas línguas, o que lhe permitiu a leitura de diversas tradições literárias em um estrato profundo, o que sem dúvida influenciou sua formação como poeta. Traduziu autores de pelo uma dezena de línguas, sempre com uma forte consciência de “trans-criação”. Naquela que se considera sua obra-prima, *Galáxias*, encontram-se línguas variadas introduzidas em meio ao português materno, constituindo-se assim um livro onde idiomas, tradições literárias e procedimentos estéticos se interpõem como em um “universo de linguagem”. O presente trabalho se dedica a detalhar como a língua portuguesa aparece na obra de Haroldo de Campos matizada pelo influxo de línguas estrangeiras, especialmente no poema-livro *Galáxias* (1984) e na antologia de poesia chinesa *Escrito sobre jade* (1996).

Palavras-chave: Haroldo de Campos – *Galáxias*. Haroldo de Campos – *Escrito sobre jade*. Haroldo de Campos – Tradução.

Resumen: Haroldo de Campos conocía múltiples lenguas, lo que le permitió la lectura de diversas tradiciones literarias en un estrato profundo, lo que sin duda influyó en su formación como poeta. Tradujo autores de por lo menos una decena de lenguas, siempre con una conciencia muy fuerte de “trans-criación”. En aquella que se considera su obra maestra, *Galáxias*, se encuentran lenguas variadas introducidas en medio al portugués materno, constituyéndose así un libro donde idiomas, tradiciones literarias y procedimientos estéticos se interponen como en un “universo da linguagem”. El presente trabajo se dedica a detallar como la lengua portuguesa aparece en la obra de Haroldo de Campos matizada por el influjo de lenguas extranjeras, especialmente en el poema-libro *Galáxias* (1984) y en la antología de poesía china *Escrito sobre jade* (1996).

Palabras-clave: Haroldo de Campos – *Galáxias*. Haroldo de Campos – *Escrito sobre jade*. Haroldo de Campos – Traducción.

um simples contágio de significantes
essa torção de significados no instante

Haroldo de Campos

É largamente reconhecida a destreza demonstrada por Haroldo de Campos na leitura e tradução de diversas línguas. Poeta, crítico e tradutor, tal faculdade transpassa sua produção nos três gêneros. Uma rápida olhada em sua bibliografia demonstra o que

estamos falando: Haroldo traduziu, do original, James Joyce, Maiakóvski, Mallarmé, Dante, Octavio Paz, Homero, teatro clássico japonês, poesia provençal e chinesa, a Bíblia, etc., fazendo sempre acompanhar as traduções ensaios e estudos críticos. Sabe-se ainda que *Galáxias*, livro-poema que é geralmente considerado a sua obra-prima, está repleto de palavras e expressões em idiomas estrangeiros variados.

O que poucas vezes se pergunta é a intensidade e o tipo de pressão que o conhecimento e o uso das línguas estrangeiras exercem na obra de Haroldo de Campos. Minucioso em seu trabalho e incumbido de preocupações linguístico-filosóficas, ele próprio oferece (especialmente quando se trata de tradução) uma série de ensaios e para-textos que publicizam e justificam seus propósitos poéticos e suas escolhas linguísticas. Através de um aparato técnico e crítico, expondo as versões consultadas, Haroldo chega muitas vezes a dissecar os procedimentos por ele utilizados, inibindo, dessa maneira (por fazer crer que está já tudo explicado), estudos que busquem investigar os modos da presença da língua estrangeira em seus textos, seja nas transcrições, seja em sua poesia propriamente autoral.

Mobilizados por esta questão, pela forma como a língua portuguesa pode ser interpelada, forçada ou matizada pelas línguas estrangeiras na obra de Haroldo de Campos, e considerando a iminência que ela parece adquirir neste contexto, por se tratar de um autor cujas reflexões estavam sempre voltadas para a materialidade e os processos de conformação da língua, propomos uma leitura de *Escrito sobre jade* (coletânea de traduções de poetas chineses) e de *Galáxias*, que flagre no texto haroldiano os processos que configuram essas relações.

A princípio, os dois livros parecem apresentar procedimentos radicalmente opostos no que concerne ao tratamento das línguas estrangeiras. *Escrito sobre jade* é uma antologia publicada primeiramente em 1996 e reeditada em 2009 com o acréscimo de um ensaio e algumas traduções. Trata-se de poesia clássica chinesa “reimaginada” em português por Haroldo de Campos. Segundo ele, essas “reimaginações” foram realizadas “com os recursos da poesia moderna”, utilizando técnicas que “seguem e radicalizam a lição paradigmática de Ezra Pound” (CAMPOS, 2009, p. 13). São, na edição mais recente, 31

poemas de autores como Li Po (701-762), Wang Wei (701-761), Tu Fu (712-770), Lu Lun (748-800) e até mesmo Mao Tse-Tung (1893-1976), que cultivou a forma poética clássica.

Conforme Haroldo detalha em ensaios como “Três versões do impossível: Wang Wei” (CAMPOS, 1997) e “A torre do grou amarelo de Li Po a Mao Tse-Tung” (CAMPOS, 2009), ele parte dos ensinamentos de Ernest Fenollosa e de sua proposta de composição ideogramática, para tentar dotar, ao máximo, suas transcrições das nuances interpretativas do original chinês, através de recursos fônicos, sintáticos, lexicais e gráficos, que procuram compensar o aspecto pictográfico do original na transição para uma língua fonética. Haroldo explica:

Procuo compensar os aspectos caligráfico-visuais de uma poesia monossilábica, escrita por meio de ideogramas, adotando técnicas de espacialização gráfica da poesia moderna para dispor o texto no branco da página e usando, quase exclusivamente, a composição em caixa-baixa, dispensando a pontuação habitual (vírgulas e pontos finais) (CAMPOS, 2009, p. 14).

Desse modo, a presença do chinês nos textos traduzidos se manifesta (já considerando que se manifesta) subterraneamente, subjacente à sua composição, que visa imprimir ao texto em português certas impressões de leitura similares às aquelas proporcionadas pela língua oriental.

Em *Galáxias* – livro-poema composto de 50 fragmentos, lançado integralmente em 1984 (versões parciais haviam sido publicadas anteriormente) –, ao contrário, o que temos é a presença física e incontestável, na superfície do texto, de palavras, sentenças e expressões em pelo menos uma dezena de línguas estrangeiras (pudemos identificar ocorrências de latim, grego, francês, alemão, italiano, inglês, japonês, náuatl, russo, tcheco e espanhol). Esse dado, por si só, denota a diferente natureza da utilização dos extratos linguísticos em uma e outra obra, além do fato óbvio de que se tratam – por mais que Haroldo tenha realizado suas traduções dentro do discurso da alteridade, onde o texto traduzido vale por ser um outro texto (CARDOZO, 2009, p. 183), no qual transparece a personalidade poética do tradutor – de gêneros diferentes: *Galáxias* é um

livro totalmente autoral, enquanto os poemas de *Escrito sobre jade* possuem uma matriz cujos efeitos semânticos e estéticos se perseguem, ainda que nunca pela via da literalidade.

Daí decorre uma distinção aguda entre as línguas de *Galáxias* e de *Escrito sobre jade*, que pode ser percebida em uma rápida folheada dos livros. Neste último, levando em conta “aquilo que A. C. Graham considera a ‘menos dispensável qualificação literária de um tradutor do chinês’: ‘o dom da concisão’” (CAMPOS, 1997, p. 173), Haroldo de Campos transcriba poemas de extrema economia linguística, em que o poder maior encontra-se na limpidez da metáfora, na clareza da imagem que carece de adjetivação. É em *Galáxias*, por outro lado, que, contagiado pelo neobarroco propagado por Severo Sarduy (GUIMARÃES, 2009, p. 92), Haroldo tem a oportunidade de explorar largamente um procedimento que está presente também na composição de *Escrito sobre jade*, mas em escala muito menor. Ele justifica:

Em poesia – adverte Jakobson – toda coincidência fonológica é sentida como um parentesco semântico (e não apenas aquelas coincidências fundamentáveis etimologicamente, como na “paraquese”, mas, de modo amplo, como no caso da “paranomásia” *latu sensu*, quaisquer similitudes fônicas confrontáveis semanticamente, num processo fecundante geral de pseudo-etimologia ou etimologia poética (CAMPOS, 1994, p. 48).

Assim, os fragmentos que compõem *Galáxias* são construídos em favor da fruição das etimologias e falsas etimologias, do fluir rítmico da língua através da colocação incessante de palavras que se avizinham no som, fazendo aflorar sentidos múltiplos e dando ao texto a forma de torrente, que pouco tem a ver com a enxuta tensão dos poemas chineses.

Muito embora essas divergências tão claras, a composição dos respectivos livros ainda pode guardar uma íntima relação. Em um nível superficial, observamos que as técnicas acima referidas por Haroldo como métodos de compensação na tradução do chinês, a composição em caixa-baixa e a dispensa da pontuação habitual, estão presentes também em seu poema-livro, e talvez de um modo ainda mais radical, pois nele não se encontram sequer os sinais de dois pontos e ponto e vírgula presentes nas reimaginações. Do mesmo modo, os tão aludidos recursos fônicos utilizados por

Haroldo em *Escrito sobre jade* (os ecos, as rimas assonantes, harmonizações consonantes e assonantes, rimas etimológicas, rimas internas, aliterações, ressonância de vogais tônicas), dissecados por ele nos ensaios e afirmados enquanto modos de se manter ou de se sugerir as especificidades do chinês na transição para a língua portuguesa, estão mais do que presentes nas *Galáxias*, constituindo mesmo uma dimensão fundamental do texto, já que, diferentemente da coletânea de traduções – onde aparecem como *medium* –, no poema-livro tais recursos integram o primeiro plano das significações.

Convergência imemorial

Em *Escrito sobre jade*, há duas maneiras de manifestação de línguas estrangeiras no português. A primeira e mais óbvia, é a possível subjacência do chinês nos textos vertidos ao português. Numa tradução, como se sabe, existe sempre uma matriz com a qual o texto traduzido possui uma relação de intertextualidade em alto grau. Relação que pode se estabelecer de formas diferentes, a depender das concepções e escolhas do tradutor. Haroldo de Campos privilegiou sempre um modo de traduzir no qual, conforme explica Maurício Cardozo, “a despeito de não se perder do horizonte a relação com um texto de partida, leva-se às últimas consequências as implicações de assumir o texto traduzido como um outro texto” (CARDOZO, 2009, p. 183).

Tal pressuposto, porém, jamais implicou, na obra tradutória do poeta, negligência com o original. Ao contrário, Haroldo é bastante criterioso em relação ao trabalho de tradução:

Num ensaio de 1969, [...] propus, inspirando-me nas idéias de Fenollosa e Ezra Pound, mas recorrendo também a outras fontes (Yu-Kuang Chu, E. H. Von Tscherner, R. Jakobson, W. McNaughton), os seguintes critérios de trabalho: a) exame do texto original, com auxílio de versões intermediárias; b) estudo dos principais ideogramas, para desvelar neles, dentro das balizas semânticas lexicalizadas, o casulo metafórico, etimológico-visual, suscetível de aproveitamento poético; c) manter a concisão sintática e o característico paralelismo; d) tirar partido dos recursos tipográficos de espacialização na página, usando, inclusive, de modo sistemático, composição em caixa-baixa (CAMPOS, 2009, p. 98).

A leitura dos poemas coletados em *Escrito sobre jade*, acompanhada da leitura dos ensaios referentes ao processo de realização dessas traduções, demonstram, no mais das vezes, coerência entre as enunciações teóricas e as realizações textuais. Mas, mais do que avaliar a pertinência ou a validade dos critérios tradutórios de Haroldo de Campos, interessa-nos ver, no texto traduzido, as formas particulares que assume a língua portuguesa quando trabalhada sob a pressão da língua chinesa e como ela é moldada para recriar, no contexto da poesia moderna e brasileira, a experiência do poema clássico chinês.

A espécie de leitura que propomos, embasada por Maurício Cardozo quando este diz que “o texto traduzido se realiza predominantemente como um texto na e da cultura de chegada” (CARDOZO, 2009, p. 183), é endossada por Haroldo de Campos quando ele destaca, de entre seus atributos de tradutor, o porte de um “tirocínio de formas e de artesanato poético de quase meio século de ofício no português do Brasil” (CAMPOS, 2009, p. 110). Ideia que ele corrobora ao afirmar que “o êxito dessas transposições [como realizações poéticas em língua portuguesa] será o melhor serviço que a tradução poderá prestar, numa língua ocidental, ao original em idioma chinês do qual procede” (p. 111).

Observemos, pois, que língua Haroldo engendra nesses poemas.

Ernest Fenollosa, em seu “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia” – ensaio determinante para a apropriação da poesia chinesa clássica pelo modernismo ocidental –, faz uma análise do idioma chinês que vê, nas etimologias dos ideogramas, a primazia dos verbos transitivos sobre os nomes e os verbos nominais. Segundo ele, teria se cristalizado no aspecto pictórico dos caracteres chineses, certa sugestão de ação, que seria proveniente da etimológica derivação dos substantivos a partir dos verbos. Com o intuito de conservar ou aproveitar esta característica singular do ideograma chinês, Fenollosa diz que, ao traduzir, é necessário evitar “sempre que pudermos, os adjetivos, nomes e formas intransitivas, buscando, pelo contrário, os verbos fortes e individuais” (1994, p. 121) e ressalta que, em especial, “deveríamos evitar o ‘é’ [is]” (p. 133).

Em uma leitura atenta dos 31 poemas incluídos em *Escrito sobre jade*, encontramos apenas duas ocorrências do verbo *ser* e nenhuma do verbo *estar*, o que indica que Haroldo de Campos levou a sério as recomendações de Fenollosa. Na maioria das ocasiões de predicado nominal, Haroldo opta por elidir o verbo. No poema “K’i-Fu: senhor do machado da luz” (CAMPOS, 2009, p. 39), encontramos os seguintes versos:

nós – garras e caninos
do rei –
por que nos lançastes em desgraça
general?

O que poderia ser o predicativo de “nós”, “garras e caninos do rei”, é colocado entre travessões, transformando-se em aposto, recurso que substitui a construção discursiva “nós que éramos as garras e os caninos do rei”. Não só o verbo *ser* desaparece da superfície textual (conforme recomendado por Fenollosa), como a metáfora conserva maior poder visual e evocativo, por aparecer despida de partículas de valor meramente discursivo, como o pronome *que* e os artigos. No mesmo poema, encontramos ainda:

general
sem tino e sem ouvido
que fizestes?

Aqui, ao invés de usar adjetivos para qualificar o general, como os pares “louco e surdo” ou “insensato e teimoso”, Haroldo opta por duas locuções adjetivas que, devido à presença da preposição, conservam mais do que um nome o sentido da ação. A preposição “sem” traz consigo a ideia de “falta de algo” e deixa o sentido mais aberto neste contexto, pois permite a possibilidade de que a falta de tino e de ouvido do general tenha sucedido apenas no momento decisivo de que fala o poema, enquanto que o uso do adjetivo – “louco”, por exemplo, ou “teimoso” – aponta primordialmente para uma característica intrínseca ao general, para uma definição sua, e não para o fato de que ele não atinou para algo e não ouviu o que devia ter ouvido e acatado em determinado momento, antes de cometer o desatino denunciado pelo poema.

No poema “A cítara de cinqüenta cordas” (CAMPOS, 2009, p. 91) lemos os seguintes versos:

Chuang-tzu	sol nascente	sonha-se borboleta
Wang-ti	alma-primavera	muda-se em pássaro noturno

Nestes versos, transparece fortemente o possível intento de Haroldo de Campos em destacar a transitividade da imagem. Primeiro na forma como ele “adjetiva” os “personagens” através de imagens que contém em si uma ação: o “sol nascente” que sobe no horizonte, que assoma, irrompe, e a “alma-primavera”, que floresce ou faz florescer. E, mais notadamente ainda, nas construções “sonha-se borboleta” e “muda-se em pássaro noturno”, nas quais a colocação reflexiva do pronome inclui radicalmente o sujeito na ação, muito mais do que numa construção como “sonha ser borboleta”. Além disso, as imagens colocadas, reforçadas pelos verbos no presente do indicativo, parecem flagrar (com sua ideia forte de metamorfose, sugerida tanto mais pela presença da borboleta) os sujeitos em plena transformação, em pleno ato transitório.

Outro exemplo bastante expressivo deste procedimento encontra-se no poema “O refúgio dos cervos” (CAMPOS, 2009, p. 51).

raios do poente	filtram na espessura
um reflexo ainda	luz no musgo verde

A imagem completa representa um momento muito fugaz. Na “montanha vazia”, os raios do poente filtram no bosque um reflexo que *ainda* é luz, mas que logo deixará de sê-lo. A percepção da transitividade da qualidade do reflexo e, logo, da passagem do tempo, se dá precisamente pela colocação do advérbio “ainda”, que significa “até o momento”, “até agora”, “até então”. Caso houvesse optado por um adjetivo, certamente se perderia o caráter breve da cena, que seria, neste caso, estática: “raios do poente filtram na espessura um reflexo luminoso no musgo verde”, por exemplo, parece-se mais à descrição de um retrato ou de uma pintura, onde o momento é capturado e fica eternizado, sem o movimento e a passagem de tempo inerente à observação da natureza propriamente dita.

O desejo de Haroldo de Campos de perseguir em suas traduções aquilo que na poesia clássica chinesa “toca de perto os ocidentais que nela se debruçam” – “sua concisão, sentimento de inacabado, de sustentada surpresa, de aforismático vigor aliado à plasticidade da imagem visual” (CAMPOS, 2009, p. 97) – revela-se ainda mais contundente ao se cotejarem suas versões com outras realizadas em português. Observemos o seguinte poema de Li Po, reimaginado por Haroldo (p. 59):

leito
lúcida lua
alumbra

uma dúvida:
geia na
terra escura?

cabeça alta
ôlho na
lua prata

cabeça caída
mente na
terra antiga

O poema original, disposto ao lado da versão em português, é composto por quatro versos que Haroldo desdobra em quatro estrofes de três versos. Na primeira estrofe ecoa a aliteração com a consoante líquida /l/, presente nas quatro palavras. A repetição da vogal tônica /u/ conduz o ritmo do poema até a terceira estrofe: lÚcida, lUa, alUmbra, Uma, dÚvida, escUra, lUa. A palavra “leito” possui uma rima interna com “geia”, e, nas últimas estrofes, rimam-se o primeiro com o terceiro verso: alta/prata, caída/antiga. Além do aspecto fônico extremamente trabalhado, este poema prima por uma intensa economia linguística, resultando em alto poder de sugestão. Comparemo-lo a outras versões em português, encontradas na internet.

Na página da Wikipédia referente a Li Po, há uma tradução sem autoria atribuída, bastante literal e, provavelmente, de origem mecânica:

Na noite tranquila

Penso na noite
diante da cama a lua brilha
em cima da geada está a dúvida
miro em cima e há lua cheia
miro embaixo e sinto saudade da minha terra

No site “Garganta da Serpente” encontra-se outra versão para o mesmo poema, igualmente sem atribuição da autoria. Vejamos:

Recordação na calma da noite

Diante da minha cama, estende-se o luar.
Parece geada no chão.
Levanto a cabeça: avisto a montanha e a lua.
Torno a deitar-me. E penso na minha terra natal.

Além da omissão do título, a primeira diferença clara que se nota entre a versão de Haroldo de Campos e estas outras duas é a impressão de impessoalidade de sua tradução, resultante da elisão que ele faz dos verbos. Em “Três versões do impossível” (CAMPOS, 1997, p. 171), Haroldo explica que o chinês possui uma ambiguidade sintática própria, decorrente da falta de marcas de flexão, tempo ou modo em seus verbos. Desse modo, substituindo os verbos pela “descrição” dos movimentos ou das ações, ele consegue manter a ambiguidade sintática do chinês, pois não se pode saber, ao certo, quem tem a cabeça alta e o olho na lua prata (ou seja, quem olha pra cima contemplando a lua) ou a cabeça baixa e a mente na terra antiga.

As duas versões anônimas apresentam uma preocupação pelo estabelecimento de sentido, pela clareza semântica, que as distanciam imensamente do poema de Haroldo, onde tudo é mistério. Nas versões anônimas, temos uma cena prosaica: alguém que se deita, contempla a lua, vê a geada (ou a possibilidade dela) e sente saudades de casa; o que não deixa de ser uma bela cena, mas é transparente demais, ao ponto de se perderem na clareza outras possibilidades de interpretação. Haroldo de Campos, ao contrário, além de construir uma pequena peça leve em seu ritmo sonoro, aspecto menosprezado pelas outras traduções, deixa nas mãos do leitor a fruição dos sentidos possíveis.

A segunda maneira da presença de línguas estrangeiras em *Escrito sobre jade*, referida inicialmente, diz respeito à introdução que Haroldo faz de epígrafes em dois dos poemas traduzidos, na Ode 20 (CAMPOS, 2009, p. 31) e na Ode 72 (p. 35), ambas extraídas do *Shi-King* ou *Livro das odes*, “compilação das mais antigas composições poéticas chinesas”. Na Ode 20, Haroldo de Campos selecionou como epígrafe o seguinte verso de Salvatore Quasimodo, poeta italiano morto em 1968, oriundo do poema “Lamento per il sud”:

un lamento d’amore senza amore

Na Ode 72, Haroldo pôs a seguinte epígrafe, cuja expressão em provençal significa “sem ver” e foi extraída da biografia do trovador Jaufres Rudels, “apaixonado por uma dama que nunca chegou a ver” (CAMPOS, 2009, p. 18):

cantar de amiga (*ses vezer*)

Ao introduzir no texto traduzido tais epígrafes, cria-se uma conjunção significativa. No espaço do livro aberto, convivem três momentos poéticos distintos: o original chinês na página esquerda, escrito antes do ano 600 a. C. (data da primeira compilação das odes), seguindo o cânon da poesia clássica chinesa; a epígrafe em referência à poesia trovadoresca (tomemos este exemplo) na parte superior da página direita, evocando, com “cantar de amiga”, um gênero poético localizado na Idade Média, com referência ainda a um poeta desta tradição; e, por fim, o texto traduzido ocupando o centro da página direita, inscrito dentro da tradição da poesia moderna ocidental, pós-vanguardas e modernismos, e dentro do âmbito mais específico da poesia brasileira.

Com essa intromissão, Haroldo de Campos se empenha em fazer conviver, sincronicamente, grandes momentos da poesia universal, distantes no tempo e no espaço. A introdução das epígrafes – que de forma alguma é aleatória, mas fruto de uma interpretação que complementa as versões dos poemas – é o dado mais concreto de como Haroldo de Campos faz intervir diversas tradições poéticas em suas reimaginações; de como, através da tradução, ele as coloca em diálogo, levantando

pontos de convergência entre elas; e de como suas versões, ao menos essas versões constantes em *Escrito sobre jade*, se realizam como lugar de confluência de poéticas e línguas distintas.

Um livro de viagem onde o leitor seja a viagem

Confluência de poéticas e línguas distintas, por sinal, é uma expressão que pode definir a experiência de leitura proposta por *Galáxias*. Nos 50 fragmentos constantes do livro, mesclam-se ao português, sentenças ou palavras em 11 línguas diferentes, fazendo-nos indagar o sentido da utilização destas línguas no texto, a função que elas cumprem ali. Em “Ora, direis, ouvir Galáxias”, Haroldo nos dá algumas pistas:

Quanto às palavras e frases em outros idiomas – sempre de valor mântico, “transmental”, ainda quando não imediatamente alcançável no nível semântico – essas palavras e frases são, via de regra, traduzidas ou glosadas no contexto, fluindo assim e confluindo para o ritmo do todo (CAMPOS, 2004, p. 119).

Já Rodrigo Guimarães, em artigo sobre o neobarroco em *Galáxias*, afirma, indo um pouco na direção contrária:

Quanto ao fluxo do poema-livro *Galáxias*, a entrada de outros idiomas diz respeito a um entrecchoque de vozes e línguas diversificadas que sugerem cenas prosaicas de um viajante que cruza territórios estrangeiros em espaços cosmopolitas. [...] Evidentemente que promove efeitos de esgarçamento do fio narrativo, mas não há um trabalho específico na materialidade do significante como as palavras-montagem joycianas que aglutinam diferentes línguas em um mesmo vocábulo. Os atravessamentos do outro no espaço constelar de *Galáxias* quase sempre não passam de falas corriqueiras, das vozes da cidade (GUIMARÃES, 2009, p. 91).

De fato, em variados momentos, a colocação de línguas estrangeiras em *Galáxias* refere-se especificamente à irrupção de vozes de personagens ou a nomes de lugares, espécies de “locações” dos fragmentos, momentos estes em que sobressai no livro seu aspecto de prosa, que se embaralha por vezes com a poesia. No entanto, como bom poeta e tradutor, Haroldo de Campos sabe da importância que cada palavra, em sua materialidade, assume no poema (tanto mais sendo ele um concretista), e, por mais que

ele não realize mescla de morfemas entre as línguas, nos parece precipitado pensar que não há no livro, por este motivo, “um trabalho específico na materialidade do significante”. O que percebemos na leitura do poema, ao contrário, é que o uso das palavras estrangeiras em *Galáxias* obedece a propósitos bastante específicos, que extrapolam a simples colocação de sentidos semânticos – que poderiam ser postos em língua portuguesa, mantendo-se na tradução as referências e a intertextualidade – e avançam para o âmbito dos sentidos fônicos, rítmicos, que trabalham justamente na dimensão material, além de evocar (sendo “evocar” uma palavra importante, já que Haroldo fala em “valor mântico”) atmosferas, universos, imaginários ligados às línguas e às obras a que se faz referência.

No fragmento “açafraão”, por exemplo, os trechos em italiano e inglês funcionam como vozes que irrompem no discurso, literalmente. Este é um dos muitos fragmentos que possui uma espécie de “enredo”, operando de forma híbrida entre a poesia e a prosa. Notem como se intercalam a voz de um suposto narrador em português e as vozes estrangeiras dos personagens:

casarõescortiços alternando com/ vilas lei puó dirmi dov`è la via del
consolato i`m not italian i`m/ amer`kan de dentro de um carro esporte e o sr.
poderia dizer-me onde/ fica o escritório das aerovias suíças try to understand
teacher please/ capitão da aviação tentando revender relógios pirateados [...]
(CAMPOS, 2004, [s.p.]).

Estando os fragmentos “localizados” em pontos variados do globo, as palavras e expressões em línguas estrangeiras prestam-se também à descrição de paisagens e cenas, recriando o imaginário despertado por determinados lugares, como nas referências a “la casa del chapiz”, em Granada, a “staatsgalerie” em Stuttgart, à “goldene stadt”, expressão alemã que designa Praga como a “cidade de ouro”, ao rio “moldau”, em tcheco, que corta Praga ao meio, dentre muitas outras.

Do mesmo modo, a intromissão da língua estrangeira no texto em português serve muito bem à sobreposição de imagens realizada constantemente no livro, por determinar uma quebra no discurso, com a subsequente colocação de outra instância enunciativa. No trecho acima transcrito, por exemplo, as peripécias do capitão da aviação se

sobrepõem a cenas digressivas das cidades de Roma e Pompéia, como se operando no texto dois fios condutores.

No fragmento “multitudinous seas”, por outro lado, o aparecimento do inglês, do latim e do grego responde a impostações de outra ordem.

multitudinous seas incarnadine o oceano oco e regougo a proa abrindo um /
sulco a popa deixando um sulco como uma lavra de lazúli uma cicatriz /
contínua na polpa violeta do oceano se abrindo como uma vulva violeta [...] (CAMPOS, 2004, [s.p.]).

A abertura do fragmento com o verso “multitudinous seas incarnadine”, extraído do *Macbeth* de Shakespeare, deflagra a irrupção direta da referência na instância enunciativa, sem mediação. O livro/viagem de Haroldo de Campos, através de procedimentos como este, instaura um universo de confluências que dispensa a mediação *a priori*. Ela aparece, no entanto, posteriormente, na tradução ou glosa da expressão emprestada, ou, ainda, no caso específico deste fragmento, na re-elaboração da imagem shakespeariana em português, na qual Haroldo se empenha durante todo o fragmento, desdobrando de inúmeras maneiras a metáfora do “mar multitudinoso que de verde passa a vermelho”.

mas a espuma mas a espumaescuma do mar recomeçado e recomeçando/ o
tempo abolido no verde vário no aquário equóreo o verde flore/ como uma
árvore de verde e se vê é azul é roxo é púrpura é iodo é de/ novo verde glauco
verde infestado de azuis e sulfú e pérola e púrpur/ mas o mar mas o mar
polifluente se ensafirando a turquesa se abrindo/ deiscente como um fruto
que abre e apodrece em roxoamarelo pus de sumo [...] (CAMPOS, 2004, [s.p.]).

Tal trabalho de composição, que explora as possibilidades de se enunciar em uma língua determinada imagem visual, sustenta a impressão de que o trabalho com a língua portuguesa é o principal no texto – ou, antes, a certeza de que a língua portuguesa é, indiscutivelmente, a língua de *Galáxias*.

Ainda assim, a colocação do verso de Shakespeare em inglês é fundamental. Citando *Macbeth* no original, o texto remete também a Ezra Pound e a Jorge Luis Borges,

escritores que tinham o verso transcrito como seu preferido (assim nos informa Haroldo em “Ora, direis, ouvir Galáxias”). O que soa como a citação da citação, a referência da referência. O verso é significativo, belo e representativo não apenas em sua dimensão inicial de produção, no contexto da obra de seu autor, mas também por ter sido o preferido de outros grandes autores admirados por Haroldo, que certamente escreveram ou de alguma maneira deixaram registrada a sua predileção pelo verso, o que de algum modo o re-significa, meio ao modo do Quixote escrito por Pierre Menard (BORGES, 2004).

O fragmento “sasamegato” dá ainda outra dimensão a essa confluência entre línguas flagrada por Haroldo de Campos.

num leque o oval azul subindo como uma lua tsuki aoi tsuki mas/ ahoj quer dizer também olá ou alô adeus numa outra parte onde a neve neva/ e o moldau congela onde a neve calva e o moldava alva [...] (CAMPOS, 2004, [s.p.]).

Aparecem aí palavras em japonês e tcheco, e justamente a partir de uma espécie de coincidência entre estas línguas: conforme o autor informa (CAMPOS, 2004, p. 121), “aoi” – “azul” em japonês – e “ahoj” – “olá” em tcheco – se sobrepõem no texto deflagrando a intersecção entre dois planos e contextos narrativos distintos que se desenrolam no fragmento: uma viagem de carruagem pelo Japão e uma viagem de trem por Praga. O japonês e o tcheco, línguas cuja origem e formação são absolutamente distintas, possuem uma palavra cuja pronúncia e escrita fonética é semelhante, ainda que os significados não coincidam. Este fragmento parece ter sido inteiramente construído em cima desta sintonia, deste pequeno momento de reconhecimento que liga, de alguma forma, o destino das duas viagens e conecta num átimo de segundo as duas línguas e as duas paisagens: um aceno (*ahoj*) parte da brancura gelada de Praga em direção à lua azul de céu claro no Japão. Mas a epifania do momento dura pouco, pois “ahoj” também quer dizer adeus, e logo as duas viagens seguem isoladas, indiferentes uma para com a outra.

Momentos de ambiguidade e hibridez entre as línguas também são encontráveis nas *Galáxias*, especialmente entre o português e o espanhol. No fragmento “reza calla y trabaja”, lemos os seguintes versos:

a cal **calada** o embaixador de sua/ majestade britânica visita um patricio em granada crianças correndo/ fugindo para os vãos das portas e o branco violado a medula do branco/ ferida a fúria a alvúria do branco refluída sobre si mesma plazuela/ sán Nicolas já não mais o que fora o que era há dois minutos já rompido/ o sigilo do branco arisco árido do cálcio branco da cal que calla/ y trabaja [...] (CAMPOS, 2004, [s.p.]).

Este fragmento gira sobre a inscrição “reza calla y trabaja” feita, provavelmente clandestinamente, pichada, no muro da Casa del Chapiz, em Granada. Neste contexto, a palavra “calada” (destacada na transcrição), possível no português e no espanhol, carrega a sentença de ambiguidade. Em português, o verbo “calar” significa “silenciar” e, em espanhol, “atravessar” ou “penetrar”. No fluxo do fragmento, a ambiguidade proporcionada por este verbo, enriquece o poder da imagem, que tanto pode significar a cal branca do muro que não diz nada, signo mesmo do silêncio e da impolitez (anterior à inscrição), como pode significar o muro atravessado, penetrado, devassado pela inscrição, conforme sugerido posteriormente: “o branco violado a medula do branco ferida”.

Obviamente, Haroldo não opera seus jogos linguísticos apenas pela presença de línguas estrangeiras na superfície do texto. Ao contrário, seu principal trabalho em *Galáxias* é com a língua portuguesa, forçando-a, truncando-a, fazendo-a fluir por outros modos que não os da língua instituída, oficial. Morfologicamente, Haroldo age criando neologismos através dos procedimentos de composição e derivação. Sintaticamente, ele deixa as sentenças fluírem no discurso, sem ordenamento, sem pontuação, sem a necessária ordem lógica do discurso comum. Os encadeamentos estão embaralhados. Com isso, ele privilegia o ritmo do texto, servindo-se de métricas variadas que não respeitam a organização dos versos/linhas, mas que se revelam na leitura e estão embutidas no texto de maneira quase insuspeita.

Variedades populares do português chegam a aparecer em alguns fragmentos, destacando-se então suas possibilidades criativas e criadoras, sua não-submissão à “arte

oficial”. No fragmento “circuladô de fulô”, aparece: “o povo é o melhor artífice” (CAMPOS, 2004, [s.p.]), uma referência à frase de Dante sobre o poeta provençal Arnaut Daniel, que aparece no canto XXVI do Purgatório: “Il miglior fabbro”. Antes de Haroldo de Campos, T. S. Eliot usou esta citação na dedicatória de seu poema “The waste land”. Escreveu ele: “For Ezra Pound: *Il miglior fabbro*”.

O re-uso da frase no fragmento apresenta uma dupla perspectiva: ao se apropriar dela, Haroldo de Campos tanto se insere nessa linhagem da poesia moderna – representada principalmente por Pound e Eliot – que buscou suprimento na poesia medieval e antiga, propondo a renovação da poesia moderna a partir da incorporação de poéticas clássicas e às vezes desconhecidas (caso da tradição chinesa); como funde, em uma sentença – “o povo é o melhor artífice” – o erudito em favor do popular, como se dizendo: Arnaut Daniel não é o melhor artífice, Ezra Pound não é o melhor artífice; o melhor artífice é o povo, esse é o “verdadeiro inventa-línguas” (CAMPOS, 2004, [s.p.]) – outra frase do fragmento, desta vez extraída de Maiakóvski. Com estas colocações, Haroldo exalta a inventividade da arte popular, além de realizar materialmente o encontro entre a poesia popular nordestina – já que o texto é construído, nos diz Haroldo, “com técnicas de som e sentido dos ‘martelos galopados’, dos ‘desafios’ dos cantadores nordestinos” – e a poesia trovadoresca medieval, sua matriz.

As sentenças e palavras em línguas estrangeiras em *Galáxias*, longe de serem meramente ilustrativas, ou dispensáveis, inscrevem-se em uma instância narrativa e poética na qual se supõe a confluência das línguas, que instaura a possibilidade de convivência entre elas. Não é que o fato de essas expressões serem em sua maioria traduzidas tenha um fim didático, de não excluir aquele leitor que não conhece tais línguas. Tampouco se trata da mera citação, ou de recurso de autoridade ou estilo. A ocorrência dessas expressões, frases e palavras em *Galáxias* parece ligar-se muito mais ao ouvido; parece disposta a despertar aquela suposta característica da poesia, que, segundo Emil Staiger, poderia ser lida mesmo numa língua que não se conhece, podendo-se apreciar ainda assim suas qualidades sonoras e rítmicas (STAIGER, 1997).

Referências

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa. In: _____ (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. Três visões do impossível: Wang Wei. In: _____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: 34, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. *Escrito sobre jade*. São Paulo: Ateliê, 2009.

CARDOZO, Maurício Mendonça. Tradução e o trabalho de relação: notas de uma poética da tradução. In: PIETROLUONGO, Márcia Atália. *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

GUIMARÃES, Rodrigo. A estética neobarroca do poema *Galáxias* de Haroldo de Campos. *AISTHE*, Rio de Janeiro, n. 4, 2009.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

ANÔNIMO. Recordação da noite calma. Disponível em: <<http://www.gargantadaserpente.com/toca/poetas/lipo.php?poema=1>>. Acesso em: 28 jun. 2011.

ANÔNIMO. Na noite tranquila. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Li_bai>. Acesso em: 28 jun. 2011.

Recebido em 31/03/2012
Aprovado em 24/07/2012