

## Haroldo de Campos e a dobra de Mallarmé

Prof. Dr. Álvaro Faleiros<sup>1</sup> (USP)

### Resumo:

*A recepção da obra de Mallarmé no Brasil passa pelo destaque dado à mesma pela teoria da poesia concreta. Em seus manifestos, os concretistas fazem constantes alusões à obra de Mallarmé, sobretudo ao poema “Lance de dados”. Este poema foi transcrito por Haroldo de Campos, um dos líderes do movimento concretista, mas apenas em 1975, vinte anos depois do auge do concretismo e uma década após a publicação dos primeiros trechos de “Galáxias”, em 1964; obra que pode ser considerada neobarroca e marca uma virada no trabalho poético de Haroldo. A transcrição do poema mallarmeano por Haroldo é mediada, espero demonstrar, não pela poesia concreta, mas por sua escritura neobarroca, que potencializa, por sua vez, o caráter barroco também presente em Mallarmé.*

**Palavras-chave:** Haroldo de Campos, transcrição, neobarroco, Mallarmé, tradução poética.

Haroldo de Campos é, sem dúvida, um dos nomes mais importantes da literatura brasileira do século XX. O alcance de sua obra, as repercussões e as polêmicas fazem dele um nome central para se compreender a poesia no Brasil. Uma das características de seu trabalho é a forma como recria a partir de outros textos e culturas; o que ocorre, por exemplo, com os textos de Mallarmé. Uma das abordagens para se compreender a natureza das apropriações realizadas por Haroldo é a intertextualidade.

Segundo Perrone-Moisés (1990, p.94), o objetivo dos estudos da intertextualidade é examinar quais são “os processos de raptos, absorção e integração de elementos alheios na criação da obra nova”. Esse princípio encontra-se na gênese do pensamento de críticos-escritores modernos latino-americanos, como Borges, para quem, segundo Perrone-Moisés (1990, p.95), “cada escritor *cria* seus precursores” ou na antropofagia oswaldiana. Essas perspectivas indicam, para a autora, que “as influências não se reduzem a fenômenos de recepção passiva”; pensa-se nas relações entre as literaturas como um confronto produtivo (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.94).

Haroldo de Campos, inspirado pela antropofagia oswaldiana, vê o contato com outras literaturas como um processo de devoração e diálogo, não de submissão e aceitação passiva. Em “Contexto de uma vanguarda”, publicado originalmente em 1960, Campos, consciente de seu papel histórico, declara:

O pensamento poético de determinados autores estrangeiros (Mallarmé, Apollinaire, Joyce, Cummings, Pound), nunca antes relacionados num mesmo contexto e para propósitos definidos, foi pôsto criticamente em função das necessidades criativas de uma poesia brasileira. (CAMPOS, 1965, p.151)

A lista dos autores “digeridos” começa com Mallarmé. Perrone-Moisés (1998, p.119) comenta que, desde os primeiros manifestos publicados pelos concretistas, Mallarmé aparece como referência obrigatória. Não há praticamente nenhum artigo do grupo em que não figure o nome do poeta. No “Plano-piloto para a poesia concreta”, de 1958 (CAMPOS: 1965, p. 156-158), eles indicam seus precursores. O primeiro é Mallarmé (*Coup de dés*) segundo os autores, “o primeiro salto qualitativo: *subdivisions prismatiques de l'idée*; espaços (*blanc*) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição”. Três anos antes, em “A obra de arte aberta” (CAMPOS, 1965, p.28), após apontar como “eixos radiais as obras de Mallarmé (*Coup de dés*), Joyce, Pound e Cummings”, Haroldo detalha os motivos que o levam a considerar o poema-constelação de Mallarmé um texto tão emblemático e fundador para o movimento concretista:

A concepção de estrutura pluridividida ou capilarizada que caracteriza o poema-constelação mallarmeano, liquidando a noção de desenvolvimento linear seccionado em princípio-meio-fim, em prol de uma organização circular da matéria

poética, torna perempta toda relojoaria rítmica [...] que se apóie no hábito metrificante. (CAMPOS, 1965, p.28),

É a nova concepção rítmica do texto mallarmeano que chama a atenção de Haroldo, sua ruptura com a linearidade sintagmática que se dá pela disposição tipográfica. A composição mallarmaica também se destaca, para Haroldo, pela sua regulação. Em “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, de 1957, Campos (1965, p.91) precisa: “A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática)”. Essa poesia da matéria e da matemática seria, segundo Campos, plenamente desenvolvida pelos concretistas. É o que afirma, em 1997, no seu artigo “Linhagem de Mallarmé no Brasil” quando destaca que o movimento concretista, com sua radicalização “verbo-voco-visual”, chegou ao esgotamento do campo possível. Assim, “até a sensação do limite, a poesia concreta empenhou-se em levar até as últimas conseqüências o projeto mallarmeano”. No mesmo texto, Haroldo sugere que, após esse esgotamento, restaria a “pós-utopia: a poesia da presentidade”.

O presente não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele deve e pode permanecer é a dimensão crítica e dialógica que permanece na utopia. [...] A poesia pós-utópica do presente [...] tem, como poesia da agoridade, um dispositivo crítico indispensável na operação tradutória [...que] – vista como prática de leitura reflexiva da tradição – permite recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-los. (CAMPOS, 1997, 269)

À tradução cabe um papel de destaque, segundo Haroldo, como processo de renovação poética; idéia já presente em seu texto seminal “Da tradução como criação e como crítica”, de 1962. Com efeito, desde os anos 1970, tem se desenvolvido a consciência de que a tradução é uma prática literária que compõe o sistema literário. Batalha (2000, p.51), ao refletir sobre o papel da tradução na formação da literatura brasileira, afirma que a tradução representou um “caminho para a incorporação da obra à cultura da língua de chegada, tornando-se peça importante no polissistema literário através da intertextualidade que pode desencadear”. Um exemplo é o *Coup de dés*, poema hoje conhecido por qualquer verdadeiro interessado por poesia no Brasil. Entretanto, comenta Antonio Candido:

No meu tempo de moço, quatro poetas franceses formavam uma espécie de constelação privilegiada, que servia de referência para conceber a poesia: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e Rimbaud. (...) O Mallarmé apreciado era o menos hermético. Pouca gente enfrentava o *Coup de dés*, que, aliás, era de difícil acesso, porque não vinha incluído nas edições correntes. (MELLO e SOUZA, 1993, p.113)

Cabe justamente a Haroldo a tradução do poema para o português, publicada em 1975, na coletânea dedicada a Mallarmé organizada juntamente com Augusto de Campos e Décio Pignatari. A tradução do poema constelar de Mallarmé é feita por Haroldo pouco depois do citado esgotamento das possibilidades utópicas do poema realizada pelos concretistas. No prefácio que precede sua tradução, o tradutor brasileiro olha, em certa medida, de outra forma para o texto mallarmeano:

Mallarmé é um *syntaxier* exímio, um perito em elipses e arabescos, um reversor de ordens [...] Mas ei-lo também, espeleólogo-etimologista [...] perscrutando a raiz das palavras, para nelas ressoar cordas ocultas, amortecidas pelo uso idiomático, percuti-las, imantá-las de imprevistos revérberos [...]. “Efeitos de sintaxe”, [...] “efeitos de etimologia” [...] Efeitos sutis, delicadíssimos, duplo jogo de filigrana e abismo, onde tudo deve ser medido, mensurado, mentado, co-medido, co-mensurado, co-mentado. (MALLARMÉ, 1991, p.120)

O olhar do tradutor distingue-se daquele do poeta concreto-antropófago por uma preocupação com a sintaxe e com a “etimologia musical” – ressoar cordas ocultas, revérberos – e não tanto o tipográfico. Com efeito, Haroldo, quando traduz, é extremamente atento também ao jogo tipográfico e ao grafo numerológico do poema, mas acrescenta a essas preocupações outras de ordem fono-semântica e sintática. Essa distinção, creio, corresponde a um desdobramento das preocupações do jovem poeta concreto. Em seus textos acima citados, de 1955 e 1958, Haroldo inicia sua reflexão sobre Mallarmé atentando para: “o primeiro salto qualitativo: *subdivisions prismatiques de l'idée*” e para a estrutura pluridivida e capilarizada que caracteriza o poema-constelação mallarmeana”. O Haroldo-tradutor, por sua vez, destaca os “efeitos sutis, delicadíssimos, jogo duplo de filigrana e abismo”. O que há em comum nas duas abordagens do poema – a do concretista e a do transcriador – é o fato das redes significantes dobrarem-se, moventes. As diferenças dizem respeito a um interesse, novo, do tradutor pela sintaxe e pela paronomásia.

As notas que acompanham a tradução de Haroldo são bastante esclarecedoras. Em uma delas, comenta a maneira como, num determinado trecho do poema, traduz *gouffre*.

FENESCIDO...ABISMO (FLÉTRIE...GOUFFRE) (...) *Gouffre* é o mesmo *Abismo branco* da pág. 3. “Vórtice” ou outra palavra sinônima não me dariam as rimas toantes como CIMO e feneSCIDO, que abISMO favorece. Adotei uma grafia caprichosa para feneSCIDO (ortograficamente, feneCido), a fim de ressaltar as vibrações conotativas. (MALLARMÉ, 1991, p.139).

Sua escolha condiz com a teoria da transcrição que havia começado a desenvolver dez anos antes, em 1962, no texto “Da tradução como criação e como crítica”. Nele, Campos (1969, p.143) destaca que “a informação estética do poema traduzido é autônoma, mas está ligada à do poema original por isomorfia”. A forma é critério regulador, dimensão significativa que domina no poema. Haroldo também afirma que, na poesia, “reina o jogo de palavras, a paronomásia, figura esta entendida num sentido amplo de correlação de som e sentido” (*idem*).

Ao discorrer sobre o que o motivou a traduzir *gouffre* por “abismo”, Haroldo afirma que foram, justamente, as potencialidades paranomásticas da palavra abismo naquele sintagma que o guiaram. Entretanto, uma análise mais detalhada do poema indica que, diferentemente do que Haroldo afirma, o *gouffre* em questão não é “o mesmo abismo branco da pág. 3”, pelo simples fato de que, em Mallarmé, na página 3, lê-se *abîme* e não *gouffre*. Como procurei demonstrar em artigo (FALEIROS, 2007), para o “espeleólogo-etimologista” que é Mallarmé, *abîme* remete a um horizonte turvo e enevado que se forma entre céu e mar, tanto que, na página 3, *abîme* se encontra aproximadamente no meio da folha, em plena descrição do naufrágio. Quanto ao termo *gouffre*, ele aparece no poema duas vezes, sempre na parte inferior da folha e foi, uma vez traduzido por “vórtice” e outra por “abismo”. Haroldo desloca, assim, consideravelmente a rede semântica mallarmaica. Em meu referido artigo comento: “as escolhas de Haroldo restringem-se ao sistema aliterativo de temas circundantes [...] que nem sempre consideram as redes semânticas que permeiam o universo do poema” (FALEIROS, 2007, p.22).

A escolha tradutória de Haroldo se justifica pelo fato de, para ele, as correspondências semântico-visuais imediatas serem mais significantes na leitura do poema. Sua “escolha caprichosa” da ortografia para “fenescido” (sic) condiz com uma possível leitura barroca de Mallarmé, que não é sé de Haroldo. Deleuze (1988, p.83) identifica traços barrocos em Mallarmé, para ele, “a dobra é, sem dúvida, a noção mais importante de Mallarmé, não somente a noção, mas, antes a operação, o ato operatório que faz dele um grande poeta barroco”; e Kristeva (1988, p.260) já havia identificado na rede fono-semântica do enigmático poema “Prose” de Mallarmé, o que chamou de “contorção barroco-simbolista”.

Haroldo acaba também aproximando Mallarmé do barroco em seu “larvário barroquista” (CAMPOS, 1997, p.193), ao declarar que: “a contribuição renovadora de Lezama e Sarduy se dá

mais em nível frásico e transfrásico do que, propriamente na palavra enquanto matriz lexical codificada, ambos são primacialmente *syntaxiers*". Aquilo que os caracteriza é o mesmo termo francês que Haroldo-tradutor utiliza para Mallarmé.

A estética barroca parece ser o que permite a Haroldo, tanto como transcriador quanto poeta deslocar-se da matemática verbo-voco-visual concretista para a organicidade transfrásica do *syntaxier*. Para compreender como isso ocorre no texto, é necessário compreender o que caracteriza esse neobarroco.

Sarduy, segundo Milton (2005, pp.77-78), analisa, numa perspectiva semiótica, as operações intertextuais e intratextuais do texto barroco e neobarroco. Para a intertextualidade Sarduy distingue dois procedimentos: a citação, sobreposição de um texto em outro; e a reminiscência, quando o texto transposto funde-se no outro. Quanto à intertextualidade, Sarduy aponta para a existência de elementos fonéticos, sêmicos e sintagmáticos intrínsecos à operação escritural. Dentre os fonéticos, o mais relevante são as metamorfoses fonéticas, como a aliteração e a paronomásia; já os elementos sêmicos conduzem a significantes "reprimidos", de extração oral. Os sintagmáticos, por sua vez, vão da inserção de uma obra em outra obra, aos recursos da repetição e do espelhamento.

Com exceção dos significantes de extração oral, cuja identificação é menos evidente em Mallarmé e na tradução que Haroldo faz dele, os outros elementos transfrásicos – metáforas poéticas; repetições, espelhamentos – orientam as escolhas tradutórias de Haroldo assim como sua poesia, que arrisco chamar de pós-concreta. Haroldo, em 1964, momento em que o movimento da poesia concreta dava sinais de esgotamento, publica os primeiros trechos de *Galáxias*, livro que conclui em 1984. Nele, Haroldo produz um texto pleno de "invasão de dobras, orlas iridescentes ou drapeados magníficos" (PERLONGHER, 1991, p.13). Haroldo, nos anexos ao poema, define-o como "pulsão bioescritural em expansão galáctica", como no trecho final da abertura:

conheço o osso o osso buco do comêço a bossa do comêço onde é viagem  
onde a viagem é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha  
onde a migalha a maravalha a apara é maravilha é vanilla é vigília  
é cintila de centelha é favila de fábula é lumínula de nada e descanto  
a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala  
(CAMPOS, (1984, s.n.)

Em *Galáxias* já se encontra o germe da leitura haroldiana de Mallarmé, em forma mais livre e fermentada, a viagem que Haroldo desenrola em nosso *idiomaterno*, "vai mostrando toda a sua capacidade de metáfora e metamorfose, inclusive na apropriação, expropriação de outras línguas, por transgressão e transcriação", lançadas a "um excesso ainda mais excessivo", completa Campos (2004, p.122). Como indica o poeta, em *Galáxias* o processo de transgressão, de apropriação insubordinada e iridescente prolifera na fala; há reverberações em fluxo livre, "não poesia na prosa, mas prosa minada [...] abolição de fronteiras, mobilidade da escritura", proclama André Sánchez Robaya (In CAMPOS, 2004, s.n.)

Mallarmé, já no texto de abertura, ecoa. Pode-se identificar um leve reluzir estelar no penúltimo verso, na "cintila centelha", na "lumínula de nada e descanto". Mas, em Haroldo, o barroco contido da constelação se escancara em explosão galáctica; nele, o corpo da língua vibra. Na constelação a palavra já não cabe. No poema de Campos, mais a frente se lê:

Esta é uma álealenda ler e reler retroler como girar regirar retrogirar  
Um milicôro em milicórdio séptuor vezes setenta e sete vezes giroler. (CAMPOS,  
(1984, s.n.)

Impossível conter o fluxo, o descarrilar do verbo que germina. Séptuor, a Ursa Maior do final do *Coup de dés*, é milicórdio que eleva a constelação à potência cósmica. No jogo barroco de Haroldo, o signo não é mais regido unicamente por Mallarmé e sua subdivisão prismática da idéia. Reina a movência da fala, a ortografia caprichosa, a devoração do ‘inventalínguas’ que coteja a linguagem viva do Renascimento. Como assinala Eurídice Figueiredo (1998, p.90), a literatura barroca da América mais do que com século XIX burguês, dialoga com o século XVI, com o riso popular, o imaginário da praça, com Rabelais, com a “relação impura de gêneros, de materiais, de formas”.

Não há como ler “o osso o osso buco do comêço a bossa do comêço onde é viagem” e não lembrar do prefácio de *Gargantua* de Rabelais e sua lição de se quebrar o osso e sugar a medula. Haroldo rói, corrói, contorce, media, vocifera:

Trata-se de um livro para ser lido em voz alta, que propõe um ritmo e uma prosódia, cujas zonas “obscuras” se transparentam à leitura e cujas palavras oralizadas podem ganhar força talismânica, aliciar e seduzir como mantras. (CAMPOS, 2004, p.119).

O transe que provoca é também disseminação e dobradura; em parte, herança profunda da sintaxe mallarmaica. Haroldo, assim, procede a uma dupla e mútua contaminação, por um lado, potencializa a germe barroco da escritura mallarmaica em sua transcrição do *Coup de dés* e, por outro, submerge a constelação mallarmaica em seu galáctico jorro neobarroco; forma ainda mais radical de transcrição; criação pura. Correndo os riscos que toda re-invenção implica.

### **Referências bibliográficas**

- [1] BATALHA, Maria Cristina. O lugar da tradução na formação da literatura brasileira. *Revista ALEA*, Rio de Janeiro, v.2., n.2, p.47-73, ago/dez. 2000.
- [2] CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Edições Invenção, 1965.
- [3] \_\_\_\_\_. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.243-269.
- [4] \_\_\_\_\_. *Galáxias*. São Paulo: 34 letras, 2004.
- [5] DELEUZE, Gilles. *Le pli*. Paris: Minuit, 1988.
- [6] FALEIROS, Álvaro. Lance de dados: contrapontos à sinfonia haroldiana. *Revista de Letras da UNESP*, Araraquara, v.47, n.1, pp.11-30, jan/jul. 2007.
- [7] FIGUEIREDO, Eurídice. *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Niterói, EDUFF, 1998.
- [8] KRISTEVA, Julia. *Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- [9] MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Organização tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Décio e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- [10] MELLO E SOUZA, Antônio Candido. As transfusões de Rimbaud. In: LIMA, Cardoso (org.). *Rimbaud no Brasil*. Rio de Janeiro: UERJ, 1993, pp.110-123.
- [11] MILTON, Heloísa Costa. Barroco e Neobarroco. In: Figueiredo, Eurídice (org). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF/UFF, 2005, pp.70-93.
- [12] PERLONHER, Néstor. *Caribe transplantino*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- [13] PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: \_\_\_\_\_. *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.90-97.

[14] \_\_\_\_\_. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

---

<sup>1</sup> Álvaro FALEIROS, Prof. Dr.  
Universidade de São Paulo (USP)  
Departamento de Letras Modernas  
faleiros@usp.br