GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO | SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA | POIESIS

TRANSLUMINURA

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Geraldo Alckmin | **Governador**

Marcelo Mattos Araujo | **Secretário de Estado da Cultura**

Renata Vieira da Motta | **Coordenadora da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico**

POIESIS – INSTITUTO DE APOIO À CULTURA, À LÍNGUA E À LITERATURA

Clovis Carvalho | **Diretor Executivo**

Plinio Corrêa | **Diretor Administrativo**

Maria Izabel Casanovas | **Assessora da Direção Executiva**

Ivanei da Silva | **Museólogo**

Dirceu Rodrigues | **Imprensa**

Angela Kina | **Design gráfico**

CASA DAS ROSAS – ESPAÇO HAROLDO DE CAMPOS DE POESIA E LITERATURA

Frederico Barbosa | **Diretor**

Carmem Beatriz de Paula Henrique | **Coordenadora Administrativa**

Márcia Kina | **Supervisora Administrativa**

Fabiano da Anunciação | **Assistente Administrativo**

Neide Silva | **Copeira**

Daniel Moreira | **Supervisor Cultural**

Thaís Feitosa | **Técnica Cultural**

Débora Nazari | **Comunicação**

Annelise Csapo / Luis Felipe Lucena / Kryslei Cipriano Goes | **Educativo**

Waltemir Dantas / Jackson Oliveira / Beto Boing | **Produção**

Marcelo Macedo | **Zelador**

CENTRO DE REFERÊNCIA HAROLDO DE CAMPOS

Simone Homem de Mello | **Coordenadora**

Rahile Escaleira | **Bibliotecária**

Mariana Manfredini | **Assistente de Organização e Pesquisa**

Leonice Alves | **Assistente de Biblioteca**

CENTRO DE APOIO AO ESCRITOR

Reynaldo Damazio | **Coordenador**

Maria José Coelho | **Assistente**

Mayne Benedetto | **Assistente de Biblioteca**

TRANSLUMINURA

HAROLDO E OUTROS

1

TRANSLUMINURA
Revista de Estética e Literatura
Número 1 | 2013

Iniciativa
Centro de Referência Haroldo de Campos – Casa das Rosas

Editora | Simone Homem de Mello

Conselho Editorial: Aurora Bernardini, Claus Clüver, Gonzalo Aguilar, Horácio Costa, Jerusa Ferreira Pires, Leda Tenório da Motta, Lucia Santaella, Luiz Costa Lima, Márcio Seligmann-Silva, Nelson Ascher, Susanna Kampff Lages

Capa | Guilherme Mansur

Design gráfico e diagramação | Angela Kina e Flávio Cescato

Revisão | Roteiro / Armando Olivetti

Tradutores deste número
Renato Rezende (do inglês)
Sérgio Molina (do espanhol)
Simone Homem de Mello (do alemão)

A revista *Transluminura* é publicada em frequência anual.

A revista TRANSLUMINURA aceita, para publicação, apenas artigos ainda inéditos em língua portuguesa.

O título do artigo deve ser claro e objetivo, podendo ser completado por um subtítulo. Os nomes do autor e do tradutor devem ser indicados, por extenso, após o título. A extensão dos artigos pode variar de acordo com o tema abordado, e a Redação se reserva o direito de propor cortes ou sugerir ampliações. As notas devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no final do texto. Todas as referências bibliográficas do artigo, a serem formatadas segundo as normas da ABNT, devem ser incluídas nas notas finais.

Os autores devem fornecer informações biobibliográficas em até 600 caracteres (com espaços), destacando suas produções mais diretamente relacionadas ao tema do artigo.

ÍNDICE

Simone Homem de Mello
Apresentação 7

Antônio Sérgio Bessa
Ruptura de estilo em *Galáxias*, de Haroldo de Campos 11

Aurora Bernardini
Traduzindo Haroldo:
"o anjo esquerdo da história" 31

Charles A. Perrone
Laudas, lances, lendas e lembranças:
Haroldo na Austineia Desvairada 41

Elisabeth Walther-Bense
A relação de Haroldo de Campos com
a Poesia Concreta alemã, em especial com Max Bense 65

Horácio Costa
Apontamentos sobre o poema longo na América Latina
(José Gorostiza e Octavio Paz, Jorge de Lima e Haroldo de Campos) 81

Leda Tenório da Motta
Haroldo & Barthes 95

Lucia Santaella
Haroldo de Campos: circuito reversível criação-teoria 107

Luiz Costa Lima
Haroldo, o multiplicador 119

Márcio Seligmann-Silva
Alles ist Samenkorn / Tudo é semente:
O germanista Haroldo de Campos 137

Sobre os autores 161

APRESENTAÇÃO

Transluminura é a palavra com que Haroldo de Campos nomeia a operação de releitura/reescritura de outros autores em seus próprios livros de poemas ou, nas palavras do autor, o "conjunto de textos 'reimaginados' (ainda mais do que transcriados) em português". Em *A educação dos cinco sentidos* (1985), a seção "Transluminuras" inclui transcriações de e/ou diálogos com poetas desde Heráclito até Giuseppe Ungaretti. Suas "Novas Transluminuras", em *Crisantempo* (1998), circunscrevem poetas da antiguidade clássica. E no livro póstumo *Entremilênios* (2009), a odisseia homérica e outros périplos estão no centro das "Terceiras Transluminuras".

Esse, portanto, o nome escolhido para uma revista que se propõe a abordar, nos desdobramentos da obra haroldiana, o diálogo entre diferentes poéticas e da poesia com outros discursos.

Lançado no ano que marca o decênio da morte de Haroldo de Campos, o primeiro número de *TRANSLUMINURA* se compôs pelo acaso. Os artigos aqui publicados provêm, em grande parte, da posta-restante endereçada a Haroldo: estudos ou depoimentos sobre sua obra que foram escritos em épocas diferentes e ainda estavam inéditos em português. Concomitantemente à elaboração deste número da revista, compôs-se o Conselho Editorial, cujos membros também figuram – em parte – como autores dos artigos aqui reunidos.

A constituição quase espontânea desta coletânea, com base em textos preexistentes e ainda desconhecidos, levou ao traçado casual de uma constelação de autores e de textos em torno de Haroldo. Sua apreciação crítica de José de Alencar e Guimarães Rosa (Costa Lima), os pontos de afinidade de sua reflexão teórica e poética com Roland Barthes (Bessa, Motta), sua relação com Max Bense e com os poetas da vanguarda europeia dos anos 1950/1960 (Walther-Bense), sua leitura crítico-poética de certo repertório da literatura alemã (Seligmann-Silva) bem como paralelos latino-americanos do gênero do poema longo cultivado em *A máquina do mundo repensada* (Costa) delineiam importantes redes sinápticas da obra haroldiana. A indissociabilidade entre criação poética e teórica em Haroldo (Santaella) se manifesta indicialmente em todas as abordagens deste número, enriquecido por traduções comen-

tadas de poemas de Haroldo para o italiano (Bernardini) e para o inglês, além de um depoimento sobre sua passagem por Austin, no Texas, na década de 1980 (Perrone).

Em grande parte integrado por autores que cultivaram intenso intercâmbio intelectual com Haroldo em vida, este número também representa a continuidade do diálogo ao qual sua obra sempre foi aberta e do qual esta revista pretende se tornar um canal. Todas as 'transluminuras' dedicadas a Haroldo e incluídas nesta publicação são emolduradas pela composição 'tipoética' de Guilherme Mansur, autor do logotipo e do projeto de capa, que compôs – em tipografia de caixa – a primeira edição de *Finismundo* (1990), entre outras obras haroldianas.

"Haroldo e outros" se intitula, portanto, este primeiro número da revista, no qual alguns dos múltiplos perfis do poeta se fazem entrever na escrita de seus interlocutores de antes e de agora.

Simone Homem de Mello

Ruptura de estilo em *Galáxias* de Haroldo de Campos

Antônio Sérgio Bessa
Tradução do inglês: Renato Rezende

... tudo está por deslindar, mas nada está por decifrar.
Roland Barthes, "A morte do autor"[1]

Em 1753, quando Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, proferiu seu "Discourse sur le style" na Académie Française, ele não poderia imaginar as implicações de um esforço tão singelo, mas o fato é que colocou em movimento um poderoso dínamo que tem engendrado debates ao redor do mundo nos últimos dois séculos. Poderíamos nos arriscar a dizer que depois do famoso provérbio de Buffon, "estilo é o próprio homem", estilo tornou-se a personificação da própria escrita e que, depois dessa formulação, autores têm sido responsabilizados não apenas pelo *que* escrevem, mas também por *como* escrevem. Seria precipitado afirmar que Buffon foi o originador desse tema, uma vez que questões relacionadas ao estilo têm ocupado as mentes de escritores (e oradores) desde que os gregos formularam os elementos da retórica. Mas a equação entre homem e estilo de Buffon introduziu uma nova percepção do assunto, que subsequentemente tornou-se o foco de escritores como Thomas de Quincey e Rémy de Gourmont[2] no século XIX e, mais notadamente, Jacques Lacan no começo dos anos 1950.

Em novembro de 1985, o poeta Haroldo de Campos foi convidado a discursar para a Biblioteca Freudiana Brasileira, um grupo de pesquisa criado em 1981 em São Paulo com o objetivo de promover o estudo de Jacques Lacan no Brasil. Naquela ocasião, Campos proferiu a primeira versão de "O *Afreudisíaco* Lacan na Galáxia de Lalíngua", um ensaio no qual ele subsequentemente trabalhou por diversas vezes até que, em 1998, foi publicado em sua forma definitiva no *Correio*, o periódico da Escola Brasileira de Psicanálise.[3] O ensaio foi motivado por uma reunião em Paris no verão de 1985 entre Campos, o psicanalista Joseph Attié e Judith Miller nos escritórios do periódico *L'Âne*,[4] durante a qual os três colegas discutiram seu número seguinte, que deveria ser dedicado ao estilo. No calor da hora, Campos propôs uma epígrafe à edição – "Le stylo c'est l'Âne".

Um curto e elaborado texto lidando com complexas ideias psicanalíticas e literárias, esse ensaio pouco conhecido de Campos fornece um valioso roteiro para atravessar as *Galáxias*, sua coleção de poemas em prosa escrita entre 1963 e 1976 e publicada pela primeira vez em sua totalidade em 1984. Central ao ensaio é o tema do 'estilo', mencionado desde o início por Campos ao comentar a interpretação de Lacan sobre

Buffon em sua "Overture" ao *Écrits*: "O estilo é o homem, acrescentaríamos à fórmula, somente para alongá-la: o homem a quem nos dirigimos?".[5] Campos adiciona mais um comentário ao de Buffon/Lacan no qual *estilo* é divertidamente substituído por *stylo* (caneta) e *l'homme por l'analyste*.[6] Nos parágrafos seguintes, Campos traça um sucinto diagrama do interesse de Lacan pelo estilo, fazendo paralelos entre o famoso estilo opaco do psicanalista e aqueles de Luis de Góngora, Stéphane Mallarmé e James Joyce.

Ao concluir seu argumento, Campos defende que *Galáxias* deva ser inscrita dentro dessa 'tradição de ruptura', que inclui Góngora, Mallarmé e Joyce e, abordando o estilo inovador das *Galáxias*, sugere um parentesco com a ideia do texto 'escrevível' que Roland Barthes desenvolve em S/Z: "romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escrita sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura". Sua citação de Barthes continua:

> Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e se entrelaçam sem que nenhuma possa dominar as outras; este texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível; e nela penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma delas possa qualificar-se como principal; os códigos que mobiliza perfilam-se a perder de vista; eles não são dedutíveis (o sentido nesse texto nunca é submetido a um princípio de decisão e sim por um processo aleatório); os sistemas de significados podem apoderar-se desse texto absolutamente plural, mas seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem.[7]

O 'texto ideal' de Barthes, de fato, compartilha muitas semelhanças com o modelo em móbile que Campos propôs já em 1955 em textos como "A obra de arte aberta". Talvez ainda mais central ao ponto seja o fato de o tropo do 'texto estrelado' de Barthes também apontar para um modelo anterior de Campos: os sermões do padre jesuíta António Vieira, que inegavelmente moldou a percepção de linguagem do poeta brasileiro.

Estilo/*Stylus*

O impacto da visão metalinguística barroca de Vieira em Campos foi pela primeira vez sinalizado em "Teoria e prática do poema",[8] um texto de 1952 no qual o poeta menciona o famoso "Sermão da Sexagésima"

do jesuíta, proferido na Capela Real de Lisboa em 1655. A expressão "xadrez de estrelas", uma figura que Vieira explora no seu "Sermão" como um modelo de texto ideal, perseguiu Campos ao longo de toda sua carreira e foi usada novamente em 1976 como o título de sua primeira antologia. Em fato, quando olhamos para os títulos de muitas das principais obras de Campos, imediatamente nos damos conta do recorrente motivo de corpos celestes: *Xadrez de estrelas*, *Signantia quasi coelum*, *Galáxias* e inclusive em sua última grande obra, *A máquina do mundo repensada*.[9]

Tema de diversos ensaios e dissertações, o "Sermão da Sexagésima" é uma ilustre página da literatura brasileira/portuguesa que vale a pena ser explorada aqui por sua relevância em relação ao nosso assunto. Para começar, devemos notar que o argumento principal de Vieira emerge do que ele percebe como uma crise ocorrendo na linguagem de seu tempo. E o risco dessa crise é enorme, uma vez que o objetivo último da linguagem para Vieira é seu poder de converter almas a Deus ("Que coisa é a conversão de uma alma senão entrar o homem dentro de si e ver-se a si mesmo?"). A crise, como Vieira a compreendeu, foi o abstruso estilo do 'cultismo' ou 'culteranismo' (do qual Góngora foi pioneiro) que se tornou popular entre missionários.

(Permitam-me fazer uma pausa na minha descrição do argumento de Vieira para destacar que a oposição Vieira-Góngora problematiza com precisão as forças contrastantes em jogo na escrita de Campos, mais evidentemente em *Galáxias*: clareza versus opacidade, modernidade versus barroco. Apesar de Campos nunca ter associado diretamente *Galáxias* ao sermão de Vieira, certa vez afirmou que elas, "num nível essencial, são uma 'defesa e ilustração da língua portuguesa'".[10] A citação aqui é, naturalmente, a partir da obra do grande Fernando Pessoa,[11] mas, mais importante do que isso, a afirmação transmite as apostas que *Galáxias* representava para Campos em sua tentativa de incitar seus contemporâneos a explorarem as possibilidades atuais da língua portuguesa.)

Retornando: o sermão de Vieira, destinado a um público em sua maioria de padres jesuítas, argumentava que, a fim de ser eficaz, o padre precisava tornar seu estilo mais 'natural'. Tomando como ponto de partida a parábola do semeador em Lucas 8:5-8, resumida no verso 11 ("Semen est verbum Dei"), Vieira diz à sua plateia que pregar é como o espalhar de sementes pelo semeador. "O estilo", diz ele, "há de ser muito

fácil e natural porque o semear é uma arte que tem mais de natureza que de arte". E continua: "Nas outras artes tudo é arte... O semear não é assim. É uma arte sem arte, caia onde cair". Nesse ponto do sermão, Vieira investe contra os 'modernos' e promete lealdade ao "mais antigo pregador que já existiu": o céu. Ele descreve seu credo desta forma:

> As palavras são as estrelas, os sermões são a composição, a ordem, a harmonia e o curso dela. Vede como diz o estilo de pregar do céu, com o estilo que Cristo ensinou na Terra. Um e outro é semear; a terra semeada de trigo, o céu semeado de estrelas. O pregar há de ser como quem semeia, e não como quem ladrilha ou azuleja. Ordenado mas como as estrelas: *Stellae manentes in ordine suo*. Todas as estrelas estão por sua ordem; mas é a ordem que faz influência, não é a ordem que faça lavor. Não fez Deus o céu em xadrez de estrelas, como os pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras?[12]

A retórica de Barthes parece não menos cósmica e mística:

> O texto, em sua totalidade, é comparável a um céu, plano e profundo ao mesmo tempo, liso, sem bordos e sem referências; tal como o áugure, recortando com a ponta do bastão um retângulo fictício no céu para aí interrogar, segundo certos princípios, o voo dos pássaros, o comentador traça ao longo do texto zonas de leituras para nelas observar a migração dos sentidos, o afloramento dos códigos, a passagem de citações.[13]

Esta seção em *S/Z* tem como subtítulo "O texto estrelado", e embora as operações textuais de Barthes pareçam ser muito mais intricadas do que a visão de Vieira, poderíamos argumentar por um ponto de encontro em seu *design*, já que a aleatoriedade, ou o acaso, parece ser a lei básica de disseminação. "Aprendamos do céu", propõe Vieira, "o estilo da disposição, e também o das palavras". Ele continua:

> As estrelas são muito distintas e muito claras. Assim há de ser o estilo da pregação; muito distinto e muito claro. E nem por isso temais que pareça o estilo baixo; as estrelas são muito distintas e muito claras, e altíssimas. O estilo pode ser muito claro e muito alto; tão claro que o entendam os que não sabem e tão alto que tenham muito que entender os que sabem. O rústico acha documentos nas estrelas para sua lavoura e o mareante para sua navegação e o matemático para as suas observações e para os seus

> juízos. De maneira que o rústico e o mareante, que não sabem nem ler nem escrever, entendem as estrelas; e o matemático, que tem lido quantos escreveram, não alcança a entender quanto nelas há. Tal pode ser o sermão: estrelas que todos veem, e muito poucos as medem.[14]

Escrito um século depois do "Sermão da Sexagésima", o "Discours sur le style" de Buffon compartilha muitas características básicas com o texto de Vieira, começando com o fato de que também foi proferido para uma assembleia de pares – a Académie Française. Estilo, em ambos os textos, é entendido como uma questão técnica a ser discutida e compartilhada entre profissionais. Como os *écrits* ou os seminários de Jacques Lacan – talvez pudéssemos acrescentar –, esses textos lidam com um *corpus* linguístico específico compartilhado por um grupo altamente especializado. Buffon dirige-se à Académie da seguinte forma:

> Tão-só tenho para vos oferecer, Senhores, o vosso bem próprio: algumas ideias sobre o estilo, que respiguei nas vossas obras; foi ao admirar-vos, que elas foram concebidas, submetendo-as às vossas luzes, elas hão de surgir com algum sucesso.[15]

O poder da linguagem em converter é igualmente presente em Buffon: "Em todas as épocas houve homens que souberam ordenar aos outros pelo poder da palavra". E embora a analogia da estrela esteja ausente aqui, dois outros tropos estão presentes: estilo como um espelho refletindo o elegante desígnio da natureza e o tropo da semeadura, lançando sementes sobre o chão:

> Por que são tão perfeitas as obras da natureza? É que cada obra é um todo, atua segundo um plano eterno do qual ela nunca se desvia; prepara em silêncio os germes das suas produções; esboça por um ato único a forma primitiva de todo o ser vivo; desenvolve-a, aperfeiçoa-a por um movimento contínuo e num tempo prescrito. A obra causa assombro; mas a marca divina, cujos traços ela traz consigo, é que nos deve impressionar. O espírito humano nada pode criar; só produzirá após ter sido fecundado pela experiência e pela meditação; os seus conhecimentos são os germes das suas produções: mas se imitar a natureza na sua marcha e no seu labor, se pela contemplação se elevar às verdades mais sublimes, se as reunir, se as encadear, se delas formar um todo, um sistema pela reflexão, estabelecerá em alicerces inabaláveis monumentos imortais.

Buffon, como Vieira, volta-se para os fenômenos naturais a fim de tirar uma lição sobre o estilo, e para ambos os homens, ao que parece, *semen est verbum Dei*.[16] A essa tradição, poderíamos talvez acrescentar a formulação de Barthes "o sema é a unidade mínima de significação"[17] como uma espécie de transcriação pós-estruturalista da parábola bíblica. O terreno comum para esses homens de convicções tão diferentes, ao que parece, é a crença no poder da linguagem em revelar a verdade – religiosa, científica, ou textual – e o termo syntaxier cunhado por Mallarmé parece ser adequado para categorizá-los. Independentemente de investimentos pessoais, a preocupação com o 'estilo' nesses textos vai inevitavelmente delinear uma economia textual que é altamente traduzível, seja o objetivo converter almas ou explicar fenômenos naturais ou os funcionamentos de textualidade – ou o que quer que seja, como no caso de Lacan, uma parte integrante do processo psicanalítico.

Um tour pelas Galáxias

Apesar das alegações em contrário ("isto não é um livro de viagem", Canto 8), *Galáxias* constitui de fato um livro de viagem. A ideia do livro pode ter ocorrido a Campos em algum momento de 1959, quando, com a idade de 29 anos, e acompanhado por sua esposa Carmen, ele saiu do Brasil pela primeira vez para viajar pela Europa. Um esboço autobiográfico escrito em 1985 oferece um tipo de introdução para o mapeamento de *Galáxias*:

> O que contou para mim ... foram as viagens ... Desde 1959, a primeira, quando me mandei para a Europa, na 2a classe do navio português "Vera Cruz", com a Carmen, companheira de toda vida. Pegamos um abril friorento em Lisboa, viajamos de trem-correio da Andaluzia para Madri, vimos Hemingway e o matador Antonio Ordoñez na Feira de San Isidro, passamos da Espanha à França via Irun, Puente Internacional (Na Terra Basca acolheu-nos o escultor Jorge Oteiza...). Depois, Alemanha (contactos com Max Bense e seu grupo em Stuttgart, e com Stockhausen no estúdio de Música Eletrônica da Rádio de Colônia, visita à Escola Superior da Forma, em Ulm), Suíça (encontro com Gomringer em Zurique e Frauenfeld), Áustria, Itália. Fizemos o roteiro dos Cantos de Pound, começando por Merano, Tirolo di Merano, Castel Fontana, onde fomos recebidos pela filha de E. P., Mary de Rachewiltz. Finalmente, E. P. em persona e em pessoa (ainda falando: "I punti luminosi"), em Rapallo, Via Mameli 23, interno 4, uma terça-feira ensolarada de agosto, às 4hrs (ore 16). Voltamos ao Brasil

de Gênova, no "Provence", com uma parada providencial em Marselha para abraçar o João Cabral, nosso cônsul ali, à época. Então Recife, Salvador, Rio, Santos. Redescoberta do Brasil via mundo.[19]

O que, poderíamos nos perguntar, significaram essas viagens para o poeta? Qual foi a sua relevância? O primeiro canto, com sua ênfase em inícios e mensurações, faz uma referência indireta ao "Sermão da Sexagésima", em que o ato de 'medir' (*meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso / e aqui me meço*) traz à tona a noção bíblica do Juízo Final, quando todos os atos serão colocados na balança, *medidos*. No "Sermão", falando aos missionários sobre as responsabilidades que os esperam em suas viagens ao redor do mundo, Vieira destaca tal expectativa pelo tropo da medição: "porque no dia da Messe hão-nos de medir a semeadura e hão-nos de contar os passos". A palavra portuguesa *messe* significa 'colheita' e o 'dia' a que Vieira se refere para indicar o dia da "conversão dos pecadores". Assim, há um paralelo entre o poeta e o missionário: ambos partindo ao redor do mundo, medindo cada mudança na linguagem, refinando seu estilo em harmonia com a natureza, o universo, e, por extensão, Deus, em uma tentativa de alcançar as almas dos homens. Note-se que a proximidade entre os dois textos é também alcançada no nível da homofonia, na medida em que Campos realça os sons (fricativa alveolar) de *ç* e *ss* – em *meço* (eu meço), *começo* (eu começo), *recomeço* (eu recomeço), *remeço* (eu remeço) e *arremesso* (eu arremesso) – ecoam a *Messe* de Vieira.

As *Galáxias* são ricas em referências específicas aos eventos vividos por Campos em suas muitas viagens. Como as suas páginas não numeradas sugerem, a leitura de *Galáxias* não se destina a ser sequencial, e as referências a lugares e pessoas espalhadas por toda a série criam uma narrativa circular. A maior parte da 'informação' dispersa pelos cantos consiste em referências obscuras a experiências pessoais, e essas alusões e referências podem parecer irrelevantes ao leitor, como a pequena rua Budé na Île St Louis, em Paris, que é mencionada no Canto 13. Outras referências, no entanto, rememoram eventos importantes para o poeta, como "o prédio na via mameli terça-feira às 4 da tarde" no Canto 33, que evoca um encontro com Ezra Pound em Rapallo. O terceiro canto, que começa com um verso de *Macbeth*, de Shakespeare ("multitudinous seas incarnadine"), trata mais provavelmente de suas impressões ao atravessar o Atlântico pela primeira vez, enquanto outros

cantos sugerem sua passagem por cidades europeias – Granada (Canto 2), Córdoba (Canto 5), Stuttgart (Canto 6), o País Basco (Canto 12), e assim por diante. Seu apreço pela viagem, é preciso ressaltar, não deve ser compreendido apenas como uma urgência de *wanderlust*, mas sim como um desejo de conhecer e aprender com os "grandes homens de seu tempo", como Pound certa vez encorajou Hugh Kenner a fazer. Codificados nestas narrativas estão encontros com Max Bense, Eugen Gomringer, Karlheinz Stockhausen, Octavio Paz, Hélio Oiticica, Marshall McLuhan e Guimarães Rosa, entre outros.

A maioria dos textos de *Galáxias* exibe uma tendência expansiva, e a miríade de referências às vezes pode tornar-se vertiginosa. Em alguns textos, no entanto, o foco é extremamente restrito e, em uma leitura mais detalhada, uma culta rede de múltiplas camadas se torna aparente. Tal é o caso do Canto 15, conhecido como "Circuladô de Fulô", tributo de Campos para o cancioneiro popular praticado no Nordeste brasileiro. O texto, inspirado em uma canção que Campos ouviu em uma feira, possivelmente na periferia de Recife, foi escrito entre 21 e 24 de fevereiro de 1965. Seus primeiros versos (*circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie porque eu não posso guiá e viva quem já me deu circuladô de fulô e ainda quem falta me dá*) parecem ser uma citação direta à canção original, que, pelo que eu saiba, nunca foi gravada ou impressa. Não há informações, também, sobre seu autor.[20] A consideração de Campos para esse tipo de literatura, aliás, é ao mesmo tempo afetuosa e intelectualizada. Em certo sentido, ele está "redescobrindo o Brasil" via Pound. Considere o fato de que os trovadores brasileiros são referidos em suas regiões como *cantadores*, e as suas *performances* como *cantoria*. Lembramo-nos que a tradução de 1960 de Campos dos *Cantos* de Pound (feita em colaboração com Augusto de Campos e

Décio Pignatari) foi intitulada *Cantares*, apesar de a palavra 'canto' ter o mesmo significado em português.[21] Ele também compara o instrumento feito à mão usado pelo cantador a um shamisen, um instrumento japonês clássico utilizado em Kabuki. A presença de Pound é diretamente evocada por uma alusão a *il miglior fabbro*, o famoso empréstimo que Eliot toma de Dante na dedicatória de *The Waste Land*. Além disso, a indeterminação da expressão "circuladô de fulô" também traz à mente o dilema sobre a palavra "Noigandres".[22] Embora ambos 'circuladô' e 'fulô' sejam palavras mal pronunciadas, não há dúvida que 'fulô' significa 'flor'. Mas 'circuladô' pode significar tanto *circulado*, o par-

ticípio passado do verbo 'circular', significando 'cercado', ou o substantivo 'circulador', significando 'o que faz circular'. Assim, a frase pode ser entendida como "aquele que faz as flores rodarem".[23]

O Canto 50 é igualmente impressionante, não menos pelo fato de que, em conjunto com o primeiro Canto, corresponde a um dos dois formantes do livro – os dois textos encapsuladores que "balizam o jogo de páginas móveis, intercambiáveis à leitura, onde cada fragmento isolado introduz sua 'diferença', mas contém em si mesmo, como em linha d'água, a imagem do livro inteiro".[24]

Em uma entrevista de 1984 a J. J. de Moraes[25] sobre *Galáxias*, Campos comentou como a obra de Pierre Boulez inspirou sua ideia de abrir e fechar a coleção com formantes. Compositor de vanguarda familiarizado com o atonalismo, cuja carreira decolou no início da década de 1950, Boulez foi atraído pelas mesmas influências literárias que o Noigandres, e sua noção de um movimento musical como *formante* é devedor do conceito de poema como uma constelação, de Mallarmé. No Canto 3, Campos presta homenagem explícita a Boulez, referindo-se a *Pli Selon Pli*, uma série de peças musicais baseadas em poemas de Mallarmé e compostas entre 1957 e 1962: *folha e refolha que se dobra e desdobra nele pele sob pele pli selon pli*, aludindo mais uma vez a seu próprio procedimento textual. O texto de *Galáxias*, Campos observou na mesma entrevista, tem muito a ver com uma composição musical, seja ela de vanguarda ou popular. Com seu redemoinho de estilos e citações, *Galáxias* encontra equivalente na textura altamente complexa do *Concerto para Violino* de Alban Berg (1935), escrito no estilo atonal de Arnold Schönberg com citações a Johann Sebastian Bach e a uma canção folclórica da Caríntia.[26] Seja fazendo referências a repentistas brasileiros ou ao pop americano, composições de vanguarda ou mesmo à fala comum – como no Canto 7:

> palavras maceradas como goma de mascar
> resina e açúcar nas papilas coisa de fala sacarianando dançarinando
> nos lábios aflorados nos entrelabios nos entreflorlabios farfalhando

e

> murmulho de gorjeio de trauteios de psius
> de psilos de bilros de trilos

e

> aquela fala que falha e farfalha que
> vela e revela que cala e descala

– *Galáxias* abrange todas as dissonâncias do mundo, orquestrando-as em um objeto manuseável (um livro).

Enquanto o primeiro formante de *Galáxias* é todo ele sobre começos e recomeços, o formante final é sobre fins. Inicia-se com uma saudação a Luís de Camões (*musa nãomaisnãomais*),[28] indicando o cansaço e a inabilidade do poeta em continuar, e termina com uma citação do Paraíso de Dante (*avrá quasi l'ombra della vera costellazione*)[29] na qual a mente (do poeta?) alcança o nirvana (*se emparadisa*) dentro de um 'multilivro'. Além disso, referências ao *Fausto*, de Goethe, reintroduzem o "*dia da Messe*" de Vieira, colocando um fim ao ciclo de busca (ou viagem) iniciado no primeiro formante. Nesse canto, o fim do livro entra em colapso com o fim do mundo (*no fim do mundo o livro fina*) e as possibilidades de leitura são novamente inúmeras: é o "fim do mundo" o Apocalipse bíblico ou é uma metáfora geográfica para a América Latina? No momento em que a mesa vira, verdade e mentiras tornam-se uma (*a mesa vira verdade é o mesmo que mentira*) e, o poeta complementa com uma linda sucessão de sons, "*ficção fiação tesoura e lira*". Como em várias ocasiões ao longo de *Galáxias*, palavras simples são escolhidas cuidadosamente para desafiar uma interpretação unidimensional, e qualquer tradução das *Galáxias* deve levar em conta o alto grau de ambiguidade que Campos dá aos termos mais simples. *Fiação*, nessa colocação particular, pode ser traduzida como 'tecendo' ou 'confiança'. O *tecer* nesse contexto é um ato de *confiança* em si, pois na hora final (*dia da Messe*) o indivíduo será avaliado de acordo com o/a texto(ura) que produziu:

> ... mas tua alma está salva
> tua alma se lava nesse livro que se alva como a estrela mais d'alva
> e enquanto somes ele te consome enquanto o fechas a chave ele se
> multiabre enquanto o finas ele translumina essa linguamorta essa
> *moura torta*[30] esse umbilifio...

Nesse trecho, o jogo de palavras é tão complexo quanto revelador. Através de pequenas alterações na colocação e/ou substituição de uma

letra (salva / alma / lava / alva / estrela d'alva, Campos resume em poucas linhas os riscos da jornada que ele assumiu no primeiro canto. Nesta hora final, após a morte da linguagem, a salvação da alma é a recompensa final – e aqui Vieira parece encontrar-se com Lacan, pois o trabalho de linguagem e de estilo, que ambos os homens buscaram na escrita, parece compartilhar um terreno em comum.

A fiação, ou tecelagem, também sinaliza outro tema importante em *Galáxias* – o da escrita como textura (a *tessitura* de Barthes, em *O prazer do texto*[31]). O tema do texto (ou narrativa), como fiação, tecelagem, está presente desde o primeiro canto – "por isso teço"; "me teço um livro onde tudo seja fortuito e / forçoso" – e este tema comum deve permanecer como o *leitmotif* dos dois formantes. Como na analogia em que Barthes faz do autor uma aranha que tece sua teia (*hyphos*) de uma secreção corporal, a tecelagem de Campos origina-se do 'umbilifio' (cordão umbilical). E à medida que o texto (tecelagem, teia) é produzido, o autor desaparece, consumido em sua produção ("enquanto somes ele te consome").

Doce estilo novo

Qual, poderíamos indagar, é o estilo de *Galáxias* – se algum – e qual é a "defesa e ilustração da língua portuguesa" que se propõe a produzir?[32] Uma resposta possível poderia ser simplesmente apontar para o rico jogo de palavras que opera nos textos como uma demonstração da riqueza de possibilidades do idioma português. Mas essa afirmação não engloba tudo que *Galáxias* se propõe a ser. Proponho que, ao tecer seus galácticos cantos, Campos propositadamente acolheu a ruptura como uma estratégia – assim como Vieira, que enquanto pregava aleatoriedade, de acordo com António José Saraiva,[33] estruturava seus sermões como um dínamo ou um jogo de xadrez. Uma maneira mais produtiva de abordar as *Galáxias* implica uma incursão na história literária para apreciar sua posição privilegiada no final de um ciclo específico, pois as *Galáxias* representam uma mudança radical no estrito programa concretista do grupo Noigandres. Com sua multilíngue abordagem intertextual e elementos narrativos fortes, elas surgem em um momento crucial, quando as noções de origem, fronteiras, "centro versus periferia", estavam sendo desafiadas pela teoria da desconstrução. Seguindo os passos de aceitação mundial da Poesia Concreta, *Galáxias* partiu de uma perspectiva pós-colonialista para propor desafiadoramente um tex-

to totalmente descentrado, global e polifônico. Neste novo ambiente, as *Galáxias* revertem o movimento de narrativas como *Tristes Trópicos*, ou mesmo o "Sermão" de Vieira. Como Campos observou no final de "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira":

> Escrever, hoje, na América Latina como na Europa, significará, cada vez mais, reescrever, remastigar. *Hoi bárbaroi*. Os Vândalos, há muito, já cruzaram as fronteiras e tumultuam o senado e a ágora, como prenunciado no poema de Kaváfis. Que os escritores logocêntricos, que se imaginavam usufrutuários privilegiados de uma orgulhosa *koiné* de mão única, preparem-se para a tarefa cada vez mais urgente de reconhecer e redevorar o tutano diferencial dos novos bárbaros da politópica e polifônica civilização planetária.[34]

O estilo perturbador de *Galáxias* ("politópico e polifônico") atualiza precisamente este momento bárbaro do atravessamento de fronteiras, do jogar no campo do *outro* e não seguir as regras. Não bem prosa, não bem um poema, esse poema em prosa celebra o hibridismo em muitos níveis. Não mais em dívida com o estrito legado modernista dentro do qual a poesia concreta era formada, *Galáxias* pode ser visto como um verdadeiro artefato pós-moderno, e, como tal, inaugurou uma nova era na cultura – ou contracultura brasileira. A própria pluralidade de estilos que surgiu no Brasil no final dos anos 1960 e ao longo dos anos 1970, e que viria a ser reunida sob a rubrica de "poesia marginal", deve algo a *Galáxias*. A lírica altamente complexa de Waly Salomão em *Me segura qu'eu vou dar um troço* (1972), por exemplo, e os textos cada vez mais ambiciosos produzidos por Hélio Oiticica na década de 1970 são textos pós-*Galáxias*, e talvez inconcebíveis sem elas.[35]

À medida que avançamos para o novo milênio e as novas tecnologias passam a desafiar continuamente as práticas da escrita e nossas noções de geografia, as *Galáxias* são investidas de novo significado ao identificamos na obra de uma geração mais jovem as mesmas preocupações que deram forma ao projeto de Campos. Parafraseando Vieira, a semeadura de Campos encontrou terreno fértil, e é nesse sentido que as *Galáxias* podem ser compreendidas como uma "defesa e ilustração da língua portuguesa".

Notas

[1] BARTHES, Roland. "A morte do autor", em *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

[2] Ver os diversos ensaios de Thomas de Quincey sobre estilo e retórica, c.1828-1840, e *Le Problème du Style* de Remy Gourmont (1902).

[3] *Correio, Revista da Escola Brasileira de Psicanálise*, Belo Horizonte, n.18-19.

[4] O cenário dessa conversação foi o escritório do *L'Âne, Le Magazine freudien*, distribuído pelas Editions du Seuil, Paris. Em nota de rodapé, Campos explica que o título para o periódico foi dado pelo próprio Lacan, um trocadilho da palavra 'analyste' transformada em 'âne-à-liste'. O periódico, no entanto, traz o subtítulo "Analyse nouvelle expérience".

[5] LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Inês Oseki-Dépré. São Paulo: Perspectiva, 2008.

[6] Vale a pena transcrever aqui a passagem completa: "*L'âne abrevia l'analyste. Stylo* ('lapiseira', caneta tinteiro ou esferográfica, em francês), se substitui a 'estilo', ambos *style* e *stylographe* (ou *stylo*, abreviadamente), provenientes da mesma palavra latina *stilus*, com o sentido de instrumento pontiagudo, de metal ou osso, com o qual se escrevia nas tábuas enceradas; aliás, esta é também uma das acepções, ainda que pouco usada, de 'estilo' em português; lembre-se, na mesma área etimológica, o diminutivo 'estilete', lexicalizado como 'espécie de punhal', que nos chegou através do italiano *stiletto*; foi por um passe metonímico – por um transpasse de significantes – que o instrumento manual da escritura passou a designar a marca escritural mesma: o estilo". Mais abaixo, Campos propõe "fechar o círculo hermenêutico" adicionando uma nova variação: "Le stylo c'est le style".

[7] BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

[8] Da série *As disciplinas*, escritas em 1952 e publicadas em *Xadrez de estrelas*: "O Poema propõe-se: sistema / de premissas rancorosas / evolução de figuras contra o vento / xadrez de estrelas". CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas – percurso textual* 1949-1974. São Paulo: Perspectiva, 1976.

[9] Mesmo em termos puramente visuais, e apesar de, desde "Plano-Piloto para Poesia Concreta", a referência a "escrita em constelação" ser geralmente atribuída a Mallarmé, poderíamos argumentar que a analogia do 'xadrez' de Vieira é mais

adequada para descrever a poesia de Campos. Os primeiros poemas concretos como a microcoleção "O Âmago do Ômega", com seus eixos verticais e horizontais que estabelecem múltiplas relações entre as palavras e sugerem múltiplas possibilidades de leitura, se assemelham mais a um tabuleiro de xadrez do que a constelações. A grande quantidade de citações naqueles poemas, além disso, adiciona um elemento dialógico que está no cerne dos jogos de tabuleiro.

[10] CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 2004. p.122. Texto originalmente escrito como encarte para o CD *isto não é um livro de viagem – 16 fragmentos de galáxias* (Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992), com dezesseis cantos lidos pelo autor.

[11] Fernando Pessoa admirava o estilo de Vieira e reconhecia sua influência em várias de suas obras. Em *Livro do desassossego*, por exemplo, escrevendo sob o pseudônimo de Bernardo Soares, Pessoa admite que uma página de Vieira, "na sua fria perfeição de engenharia sintática", levou-o a "*tremer como* um ramo ao vento, num delírio passivo de coisa movida". Nesse mesmo volume, em uma emocionante passagem na qual ele confessa ser "ninguém... o comentário prolixo a um livro que se não escreveu", Pessoa adiciona esta curiosa "descrição de um ideal": "a sensibilidade de Mallarmé dentro do estilo de Vieira". PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.156-157. Vieira também é assunto de um de seus poemas em *Mensagem*, 1934, a única coleção de Pessoa publicada em vida. "Defesa e Ilustração da Língua Portuguesa" é um ensaio de Pessoa publicado postumamente.

[12] Ver BOSI, Alfredo (Org.). *Padre Antônio Vieira – essencial*. São Paulo: Penguin Companhia, 2011. Note que o estilo proposto por Vieira difere do "estilo mosaico" proposto e abraçado por Marshall McLuhan em *The Gutenberg Galaxy*: "O presente volume tem utilizado um padrão mosaico de percepção e observação até agora". MCLUHAN, Marshall. "The Galaxy Reconfigured, or the Plight of Mass Man in an Individualistic Society", em *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press, 1992. p.265.

[13] BARTHES, Roland. *S/Z*, cit. Embora Barthes talvez não tenha lido os sermões de Vieira, ele era, todavia, claramente ciente da retórica jesuíta. Em seu ensaio "O estilo e sua imagem", a relação entre conteúdo e forma é expressa em termos de uma oposição entre uma retórica aristotélica (mais tarde jesuíta) e uma retórica platônica (mais tarde pascaliana) (BARTHES, Roland. *O rumor da língua*, cit.). Se as *Galáxias* constituem de fato o "texto ideal" que Barthes pediu, poderíamos indagar como responderia à análise baseada no sistema de códigos empregado em *S/Z*.

[14] BOSI, Alfredo (Org.). *Padre Antônio Vieira – essencial*, cit.

[15] Cito, aqui e em outras partes, a tradução completa publicada em Portugal. DE BUFFON, Georges-Louis Leclerc. *Discurso sobre o estilo*. Tradução de Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2011. Disponível em: www.lusosofia.net/textos/bufon_george_louis_discurso_sobre_o_estilo.pdf.

[16] 'Seminário' é derivado da palavra Latim *seminarium*, significando 'lote de sementes', um termo tradicionalmente associado com a formação de padres. No contexto da presente discussão, os seminários de Lacan devem ser considerados seguindo essa tradição.

[17] BARTHES, Roland. *S/Z*, cit.

[18] No primeiro capítulo de *Tristes Tropiques*, Claude Lévi-Strauss insurge-se contra a tendência de diários de viagem que "enchem as lojas de livro" e passa a oferecer uma das narrativas expedicionárias mais espetaculares do século XX. Talvez como um aceno para Lévi-Strauss, o oitavo canto de *Galáxias* afirma desde o início: "isto não é um livro de viagem".

[19] CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.113-114.

[20] Felizmente nós sabemos o suficiente sobre aquela tradição, pois a literatura sobre isso é extensa, para inferirmos no que desencadeou o interesse de Campos. Acredita-se que a tradição dos trovadores, ou menestréis, no Nordeste brasileiro tem suas raízes na tradição provençal por meio de Portugal e do poeta-rei Dom Diniz, com suas cantigas de amigo e de amor. Tal como os seus homólogos europeus na Idade Média, os trovadores brasileiros são artistas itinerantes, muito admirados e respeitados pelas comunidades, as quais garantem a sua sobrevivência. Algumas das obras de poetas anteriores, que remontam ao século XVII, ainda sobrevivem através de textos apócrifos que circulam até hoje como literatura de cordel. A música dos cantadores é altamente determinada pelo texto, que é definido como um medidor rigoroso que valoriza a cadência. O trecho citado originalmente por Campos parece ter sido escrito no estilo popular da *sextilha*, um verso composto de seis linhas de sete sílabas cada. O próprio poeta emula o cantador naquelas partes do texto que apresentam um fluxo livre de rimas internas. Mas, embora ele mencione um estilo específico – o *martelo galopado*, em homenagem a seu inventor, Jaime de Martelo, na segunda metade século XVII – seu estilo livre se aproxima do *mourão*, o estilo de escolha durante um *desafio*, ou um duelo entre dois cantadores, pela sua possibilidade de jogo de palavras.

[21] Cf. POUND, Ezra. *Cantares*. Tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960.

[22] "Noigandres, eh noigandres, / Now what the DEFFIL can that mean!" (em Pound, Canto XX, I. 32).

[23] Na minha tradução desse canto, optei pela primeira solução, pois ela traz à lembrança a imagem do *cantador* como um viajante, imerso na natureza, à mercê de Deus. Para a tradução completa, ver: CAMPOS, Haroldo de. Novas: Selected Writings of Haroldo de Campos (ed. Antonio Sergio Bessa e Odile Cisneros). Evanston: Northwestern University Press, 2007.

[24] CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*, cit., p.119.

[25] CAMPOS, Haroldo de. "Do Epos ao Epifânico (Gênese e Elaboração das *Galáxias*)". In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.269-277.

[26] Ao final do primeiro movimento, Berg introduz um tema baseado na música folclórica carintiana, "Ein Vogel auf'm Zwetschenbaum", e depois, ao final do segundo movimento, a repete. O hino de Bach "Es ist genug", da cantata O *Ewigkeit du Donnerwort* (BWV 60), introduz a sessão de adágio no segundo movimento.

[27] O Canto 11, o qual parece descrever Pompeia, cita o *hit* de Connie Francis *Stupid Cupid*, de 1958.

[28] "Não mais, Musa, não mais, que a lira tenho / Destemperada, e a voz enrequecida", *Os Lusíadas*, X.

[29] Dante, *Paradiso*, XIII, 19-20.

[30] A figura da "Moura Torta" significa literalmente "fada aleijada" e pertence à fábula portuguesa, denotando a bruxa malvada que muitas vezes define o movimento de uma trama.

[31] BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

[32] No Canto 44, as palavras de Pessoa são evocadas contra a repentina realização da morte da língua (portuguesa). O Canto começa com um tom triste: "cadavescrito você é o sonho de um sonho escrever em linguamarca para / sobreviver a linguamorta". A morte dessa língua, o texto parece sugerir, tem sido anunciada há tempos, e Campos obliquamente menciona o poeta e tradutor romântico Odorico Mendes, cujo embate com a língua portuguesa foi criticado pelos seus contemporâneos como 'macarrônico': "destrince esta macarroníada em malalíngua antes que / o portogalo algaraviando-se esperante o brasilisco".

Estas linhas representam uma espécie de manifesto, uma vez que Campos insta o bardo para que "destrince esta mararroníada em malalíngua" (uma referência à má recepção da tradução de Mendes da *Ilíada* no século XIX), antes que os guardiões da área (a palavra composta portogalo é uma bem-humorada referência aos galos portugueses) transformem o mágico discurso brasileiro (*brasilisco* parece misturar Brasil e o místico *basilisco* [ouroboros]) em uma espécie de esperanto.

[33] SARAIVA, António José. *O discurso engenhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

[34] Cf. "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira". In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. p.255.

[35] Para um relato perspicaz e bem informado sobre o relacionamento de Oiticica com Haroldo de Campos, e a influência deste último no trabalho de Oiticica, veja: COELHO, Frederico. *Livro ou Livro-me – Os Escritos Babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2010. De especial interesse para o presente tema é o comentário de Coelho sobre a "promoção Groovy" de Salomão – pacotes com recortes de jornais brasileiros e revistas de arte que Salomão enviou para Oiticica, em Nova York, no início dos anos 1970 – o que nos dá uma visão sobre o tipo de operações textuais ocorrendo naquela época. Apesar de a "promoção Groovy" ter sido concebida apenas para transmitir uma imagem filtrada de eventos acontecendo no Brasil na época, o processo de seleção, corte e camadas de Salomão pareceu para Oiticica como um modelo para o "texto ideal". O estilo nessas obras, como em *Galáxias*, é densamente construído em camadas, entrelaçado, e referencial.

[36] Seria uma tarefa tediosa enumerar as muitas correspondências que *Galáxias* suscita. Dado este curto espaço, destaco o trabalho de três autores que eu considero particularmente relevantes para este problema: a desorientante pesquisa sintáxica de Kay Rosen em obras como a série *Ed*, por exemplo, parece atualizar a epígrafe de Mallarmé no início de *Galáxias*: "la fiction affleurera et se dissipera, vite, d'après la mobilité de l'écrit", uma estratégia que parece estar no cerne do empreendimento de Campos; os textos multilíngues, escritos em densas camadas de Caroline Bergvall, com a sua exploração intertextual de autores como Chaucer e Dante, também compartilha com *Galáxias* uma afinidade para "falar através das palavras dos outros"; e a canalização de vozes radiofônicas de Kenneth Goldsmith em textos "sem criatividade" parece-me a própria personificação do ideal de Barthes de um texto estereográfico. Marjorie Perloff explorou algumas dessas correspondências em "The Invention of 'Concrete Prose': Haroldo de Campos's *Galaxias* and After". In: PERLOFF, Marjorie. *Differential – Poetry, Poetics, Pedagogy*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2004.

Traduzindo Haroldo: “o anjo esquerdo da história”

Aurora Bernardini

o anjo esquerdo da história
os sem-terra afinal
estão assentados na
pleniposse da terra:
de sem-terra passaram a
com-terra: ei-los
enterrados
desterrados de seu sopro
de vida
aterrados
terrorizados
terra que à terra
torna
plenipossеiros terra-
tenentes de uma
vala (bala) comum:
pelo avesso afinal
entranhados no
lato ventre do
latifúndio
que de im-
produtivo re-
velou-se assim u-
bérrimo: gerando pingue
messe de
sangue vermelhoso

lavradores sem
lavra ei-
los: afinal con-
vertidos em larvas
em mortuá-
rios despojos:
ataúdes lavrados
na escassa madeira
(matéria)
de si mesmos: a bala assassina

atocaiou-os
mortiassentados
sitibundos
decúbito-abatidos pre-
destinatários de uma
agra (magra)
re(dis)(forme) forma
– fome – a-
grária: ei-
los gregária
comunidade de meeiros
do nada

enver-
gonhada a-
goniada
avexada
– envergonhocorroída de
imo-abrasivo re-
morso –
a pátria
(como ufanar-se da?)
apátrida
pranteia os seus des-
possuídos párias –
pátria parricida:

que talvez só afinal a
espada flamejante
do anjo torto da his-
tória cha-
mejando a contravento e
afogueando os
agrossicários sócios desse
fúnebre sodalício onde a
morte-marechala comanda uma

torva milícia de janízaros-ja-
gunços:
somente o anjo esquerdo
da história escovada a
contrapelo com sua
multigirante espada po-
derá (quem dera!) um dia
convocar do ror
nebuloso doas dias vin-
douros o dia
afinal sobrevivente do
j u s t o
a j u s t e de
contas

Desde a década de 1980 tenho trabalhado, a convite de Haroldo, na tradução de alguns de seus poemas para o italiano.

Inicio aqui, com este sempre atual "O anjo esquerdo da história" que ele tencionava apresentar em italiano num encontro de Poesia em Veneza, o que ele costumava chamar de 'marcha' das traduções. Acompanhar a marcha de uma tradução consistia essencialmente em explicar o porquê de certas soluções que, no nosso caso, surgiam após considerações de variado teor e implicavam maior ou menor dificuldade, conforme o tipo de poema, e que nem sempre eram definitivas (ou seja, neste caso, eram inseridas provisoriamente, em itálico, à espera de algum termo melhor).

Pelo fato de a italiana ser uma língua muito próxima à portuguesa, minha tendência era a de me manter o mais possível rente ao original; já Haroldo, ao verter do italiano para o português, permitia-se voos mais soltos (vejam-se suas traduções de Ungaretti, por exemplo).

Mas passemos aos comentários ao texto:

L'angelo sinistro della storia
I senzaterra infine
sono *insediati* nel
pienopossesso della terra:
da senzaterra sono passati
a conterra: eccoli

interrati
sterrati dal loro soffio
di vita
atterrati
atterriti
terra che a terra
torna
plenipossidenti terra-
tenenti di una terra
fossa (*morsa*) comune:
dal rovescio infine
inviscerati nel
lato ventre del
latifondio
che da im-
produttivo si
rivelò cosi u-
bertoso: genera pingue
messe di ossa e
sangue vermiglioso

Nesta primeira estrofe a equivalência *assentados / insediati* ficou em suspenso por não ser completamente satisfatória, mas houve uma grande 'compensação', como a denominava Haroldo: a substituição de *terrorizzati* por *atterriti*, criando o par inexistente em português *atterrati / atterriti*; já vala / *bala* não foi rendido completamente por *fossa / morsa* mas foi compensado por uma rima que surgiu inesperada, no italiano: *ubertoso / vermiglioso*. A versão italiana ainda foi contemplada com um neologismo: 'inviscerati'. O sistema das compensações é um dos pontos altos que enriquecem a arte haroldiana de traduzir.

aratori senz'
ara ecco-
li infine con-
vertiti in larve
in mortua-

rie spoglie:
sepolcri *intagliati*
nella *scarsa massa*
(materia)
di se stessi: la palla assassina
li imbosca
mortinsediati
sitibondi
decubito-abbattuti pre-
destinatari di una
agra (magra)
ri(dis) (forme)forma
– fame – a-
graria: ecco-
li gregaria
comunità di mezzadri
del nulla;

Nessa segunda estrofe a aliteração *lavradores / lavra* foi recuperada em parte por *aratori / ara* (ao mesmo tempo em que significa 'altar', *ara* é uma medida de superfície agrária (100 m^2), relacionada, portanto, com quem lavra a terra). Perde-se a correspondência *larvas / lavrados*, mas ganha-se *massa / assassina* (*massa*, enquanto quantidade material compacta, substituindo aqui 'madeira').

inver-
gognata a-
goniata
vessata
– vergognocorrosa di
imo-abrasivo ri-
morso –
la patria
(come in-
orgoglirsi d'ella?)
apatrida

piange i suoi dis-
possessati paria –
patria parricida:

Aqui, alguns neologismos como *invergognata* e *vergognocorrosa* também enriquecem a tradução e, tal como em português onde há referência ao lugar comum, cria-se a ambiguidade com a homofonia de *d'ella* e *della*.

che forse solo infine la
spada fiammante
dell'angelo storto della sto-
ria sfolgo-
reggiando controvento e
infocando gli
agrossicari soci di questo
funebre sodalizio ove la
morte-marescialli comanda una
turpe milizia di giannizzeri-ja-
gunços: soltanto l'angelo sinistro
della storia spazzolata a
contropelo colla sua
multigirante spada po-
trà (magari !) un giorno
conchiamare dallo stuolo
nebbioso dei dì ven-
turi il giorno sopravveniente
infine
del g i u s t o
a g g i u s t a m e n t o dei
conti

Nesta última estrofe surge, na versão em italiano, a correspondência sonora *storto / storia*, que não há em português. Embora exista o termo 'bravo', de manzoniana memória, para traduzir 'jagunço' para o

italiano, preferi conservar o termo original, mais pinturesco e enriquecedor. Da mesma foram sugeri 'sopravveniente' em lugar de 'sopravvivente', para o dia do ajuste de contas, indicando que o dia virá e não apenas que sobreviveu.

N.B. Claro que esta, conforme diz a nota no texto original que conservei, era apenas uma primeira versão ainda sujeita a acaloradas discussões. O texto em português é o que recebi via fax, do Haroldo. Pode ser que ele ainda tenha modificado sua redação.

Laudas, lances, lendas e lembranças: Haroldo na Austineia Desvairada

Charles A. Perrone

É um prazer muito grande falar aqui na Casa das Rosas, neste espaço que leva o nome de um proeminente poeta-pesquisador-professor que foi tão importante na minha formação, como o foi na de tantos outros nas artes e no ensino superior na área de letras. No primeiro semestre de 1981, o dr. Haroldo de Campos atuou como Tinker Professor na Universidade do Texas, em Austin, cidade que ele apelidou de "Austineia Desvairada" antes mesmo de assim rubricar uma seção do poemário *a educação dos cinco sentidos*, em 1985. Entre 1971 – quando Haroldo foi pela primeira vez professor visitante naquele Departamento de Espanhol e Português – e 1981, Austin cresceu muito e virou um centro nacional, e algo internacional, de música, artes, letras, e de cultura alternativa, até meio amalucada, desvairada mesmo. Na mais pacata faculdade, Haroldo ministrou duas classes em 1981: no quarto ano da graduação, "Prosa Brasileira: Correlações Transtemporais", e, na pós-graduação, um seminário no curso de doutoramento, "Semiologia da Evolução Literária: O Modelo Barroco e Sua Produtividade na Poesia Brasileira".

Durante sua frutífera estada, Haroldo travou relações com alunos diversos, professores de diferentes departamentos, poetas e editores locais. A vibrante comunidade universitária e artística impressionou o convidado especial e inspirou-lhe trabalhos, tanto acadêmicos quanto criativos. Este que vos fala acompanhou de perto aquele roteiro haroldiano, não só as duas aulas, como também lançamentos, congressos, leituras, encontros vários. Pelo que possa contribuir à merecidamente constante homenagem ao mestre Haroldo, dá muito gosto compartilhar algo daquelas experiências com vocês.

Convém lembrar que Haroldo esteve em Austin mesmo antes de 1971. Em 1968, ele e o irmão Augusto fizeram uma espécie de "Concrete Poetry Tour", começando na Universidade do Texas, seguindo para a Universidade de Indiana, onde lecionava a poeta organizadora Mary Ellen Solt, continuando na Universidade de Wisconsin, onde atuava o incomparável Jorge de Sena, e terminando na New York University, na Grande Maçã. Em 1971, entre janeiro e maio, Haroldo trabalhou em Austin. Um dos seus alunos avançados foi Albert Bork, que até hoje fala daquele semestre. Ele postou uma breve biografia para um site dedicado à profissão de tradutor e intérprete.Nessa narrativa Albert conta que Haroldo sugeriu uma tradução como trabalho de aproveitamento para o curso "Prosa de Invenção". Albert e outro aluno muito capaz concordaram em verter *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald

de Andrade. O projeto virou oficina. Às segundas-feiras se reuniam no apartamento de Haroldo, onde liam as versões para ele e para o professor regular Norman Potter, natural de São Paulo. Foi, nas palavras do atual tradutor jurídico, "a priceless learning experience", uma experiência impagável de aprendizagem. Para o outro colega virou dissertação de mestrado. *The Texas Quarterly*, respeitada revista universitária, publicou a polida tradução. Haroldo ainda pediu a Albert para traduzir um ensaio que iria aparecer como "Hölderlin's Red Word", abrindo o número 11 de *20th Century Studies Translation & Transformation*, em 1974. Reapareceu em *NOVAS*, grande antologia de Haroldo in English. Reconhecendo o talento de Albert Bork, os irmãos Campos propuseram que traduzisse *Serafim Ponte Grande*, projeto que se completou com o então professor assistente K. David Jackson e que conseguiu editora em Austin em 1979. Uma coisa que Albert não conta no *blog* é que ele tem uma gravação em fita de rolo de Haroldo lendo as *Galáxias* ainda em fase de elaboração. O nosso texano adotivo nunca limpou a fita nem transferiu a gravação para cassete ou outro meio. Conto tudo isto de Albert Bork não só para reconhecer o que ele fez como também porque foi ele quem me 'orientou' quando cheguei à recepção do departamento de Português em Austin, em 1980. A cidade eu conhecia bem, até demais, pois meu pai nasceu lá e tenho mais de cem primos espalhados pelos bairros. Mas a faculdade era outra coisa…

Em janeiro de 1981 chegou a minha vez de conhecer Haroldo. A primeira pergunta que me fez foi se eu tinha relação familiar com Leyla Perrone-Moisés. Pergunta natural no domínio acadêmico paulistano, certo? Apesar de haver uma possível longínqua conexão de clã medieval, a minha resposta foi um simples *não* e começamos a falar sobre as aulas, as quais iriam prover muito resultado para mim e para a turma como um todo. A primeira era "Prosa Brasileira: Correlações Transtemporais". Eis a imagem da ementa datilografada xerocada e guardada:

THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN / DEPT OF SPANISH AND PORTUGUESE
SENIOR COURSE (POR 375) SPRING TERM 1981 PROF.DR. HAROLDO DE CAMPOS
HORÁRIO: 3as. e 5as., das 12:00 às 13:30 hs.

2:30 - 4:30
5as - office

P R O G R A M A

PROSA BRASILEIRA: CORRELAÇÕES TRANSTEMPORAIS

1. A recuperação do epos via fábula: José de Alencar, 1) IRACEMA / Mário de Andrade, 2) MACUNAÍMA; terceiro termo: Guimarães Rosa, 3) MEU TIO O IAUARETÊ (in ESTAS ESTÓRIAS, Livr. José Olympio Editora, 1969). (7 aulas)

2. O romance "malandro"-antropofágico: Manuel Antonio de Almeida, 4) MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS (usar a ed. crítica de Cecília de Lara, Livros Técnicos e Científicos Editora, R.Janeiro, 1978, com apêndice ensaístico); Oswald de Andrade, o par 5) MIRAMAR/SERAFIM; Mário de Andrade, MACUNAÍMA. (7 aulas)

3. A "magreza" estética: da metalinguagem ao epos descarnado: Machado de Assis, 6) DOM CASMURRO; Graciliano Ramos, 7) VIDAS SECAS; Dionélio Machado, 8) OS RATOS. (7 aulas)

4. Do epos ao epifânico: a poesia na prosa: Raul Pompéia, O ATENEU; Clarice Lispector, PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM (um modelo reduzido: O OVO E A GALINHA, in C.Lispector, LEGIÃO ESTRANGEIRA); a metáfora e a metonímia: o pólo Clarice e o pólo Oswald; o engenho sintático e a paronomásia: o "maneirismo" enxadrístico de Vieira (excertos dos SERMÕES) e o engenho fonológico de G.Rosa (TUTAMÉIA); um contraponto crítico-paronomástico: o texto ANTOLOGIA (Manifesto ANTI-ANTA), de Oswald de Andrade (republicado em O. de Andrade, TRECHOS ESCOLHIDOS (Agir, "Nossos Clássicos", n.91). Alguns novos experimentos. (9 aulas).

AVALIAÇÃO: Através da participação do aluno no Curso e de um trabalho final de aproveitamento. Um projeto ou "first draft" desse trabalho deverá ser apresentado ao Professor, para exame e observações prévias, até o dia....23 março (after break) facultativo - oral presentation MUSICA POPULAR de

BIBLIOGRAFIA: Será oferecida bibliografia crítica complementar, sempre que necessário, no decorrer dos trabalhos. Núcleo bibliográfico básico e obrigatório: as obras dos autores destacadas para estudo em cada um dos itens acima.

7 { Iracema ✓ / Macunaíma ✓ / Estas Estórias (Meu tio o Iauaretê)

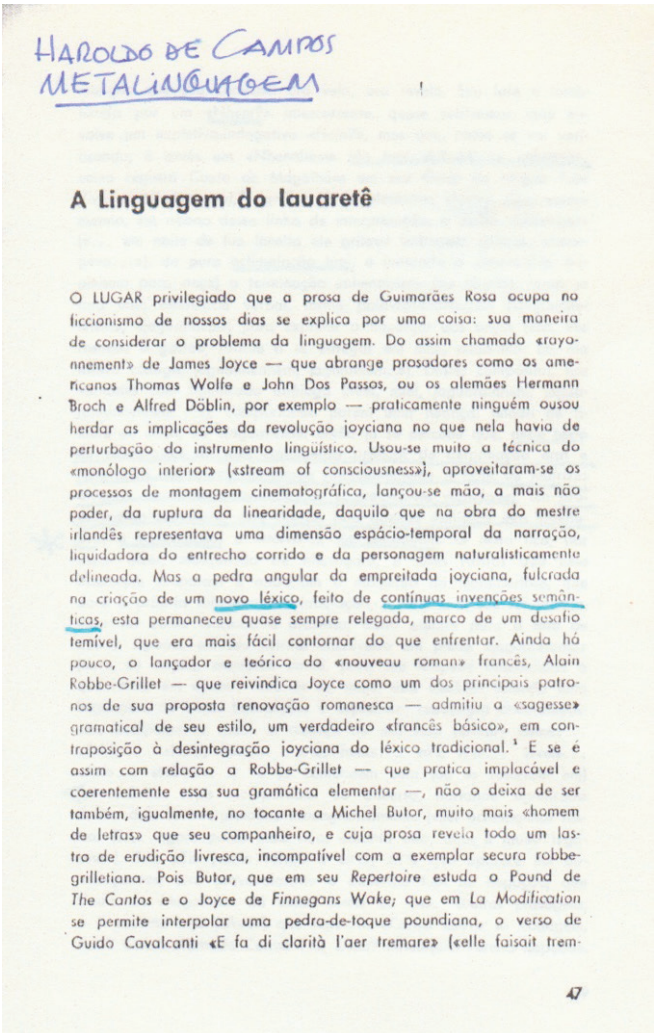
9 { Ateneu ✓ / Perto do C.S. / Ovo-Galinha ✓ / Tutaméia / Anti-Anta

7 { Sgt. Milícias ✓ / Miramar/Serafim

7 { Dom Casmurro / Vidas Secas ✓ / os Ratos

Ementa datilografada: “Prosa brasileira: Correlações Transtemporais”

Quatro blocos, em ordem inversa: 4) do epos ao epifânico: *O Ateneu, Perto do coração selvagem*, Oswald, Vieira et al.; 3) a magreza estética: Machado, Graciliano, Dionélio; 2) o romance malandro-antropofágico: *Memórias de um sargento de milícias*, *Macunaíma*, *Miramar-Serafim*; e 1) a recuperação do epos via fábula: *Iracema*, *Macunaíma* e "Meu tio o iauaretê". Para esta última leitura, tivemos o privilégio de receber cópias pessoais de um artigo fundador.



HAROLDO DE CAMPOS
METALINGUAGEM

A Linguagem do Iauaretê

O LUGAR privilegiado que a prosa de Guimarães Rosa ocupa no ficcionismo de nossos dias se explica por uma coisa: sua maneira de considerar o problema da linguagem. Do assim chamado «rayonnement» de James Joyce — que abrange prosadores como os americanos Thomas Wolfe e John Dos Passos, ou os alemães Hermann Broch e Alfred Döblin, por exemplo — praticamente ninguém ousou herdar as implicações da revolução joyciana no que nela havia de perturbação do instrumento lingüístico. Usou-se muito a técnica do «monólogo interior» («stream of consciousness»), aproveitaram-se os processos de montagem cinematográfica, lançou-se mão, a mais não poder, da ruptura da linearidade, daquilo que na obra do mestre irlandês representava uma dimensão espácio-temporal da narração, liquidadora do entrecho corrido e da personagem naturalisticamente delineada. Mas a pedra angular da empreitada joyciana, fulcrada na criação de um novo léxico, feito de contínuas invenções semânticas, esta permaneceu quase sempre relegada, marco de um desafio temível, que era mais fácil contornar do que enfrentar. Ainda há pouco, o lançador e teórico do «nouveau roman» francês, Alain Robbe-Grillet — que reivindica Joyce como um dos principais patronos de sua proposta renovação romanesca — admitiu a «sagesse» gramatical de seu estilo, um verdadeiro «francês básico», em contraposição à desintegração joyciana do léxico tradicional.[1] E se é assim com relação a Robbe-Grillet — que pratica implacável e coerentemente essa sua gramática elementar —, não o deixa de ser também, igualmente, no tocante a Michel Butor, muito mais «homem de letras» que seu companheiro, e cuja prosa revela todo um lastro de erudição livresca, incompatível com a exemplar secura robbe-grilletiana. Pois Butor, que em seu *Repertoire* estuda o Pound de *The Cantos* e o Joyce de *Finnegans Wake*; que em *La Modification* se permite interpolar uma pedra-de-toque poundiana, o verso de Guido Cavalcanti «E fa di clarità l'aer tremare» («elle faisait trem-

47

Cópia do ensaio "A linguagem do Iauaretê", publicado em *Metalinguagem: Ensaios de teoria e crítica literária* (1976)

Nele Haroldo interpretou a tupinização do português de João Guimarães Rosa e recomendou um levantamento completo do léxico correspondente. Depois que aceitei esse desafio, muitos anos depois descobri que a professora Suzi Sperber, da Unicamp, já o fizera, mas que por algum motivo não quis publicar. Então este vosso criado resolveu completar a pesquisa – na famosa biblioteca latino-americana da Universidade do Texas em Austin – para elaborar uma nova interpretação.

Dado o ano de publicação, era também homenagem-tributo. Se este aspecto da aula de 1981 deu em publicação útil, posso afirmar sem exagero que todos os outros aspectos daquela aula até hoje revivem em nossas lições de prosa de ficção brasileira. E muito daquele material acabou achando lugar em ensaios publicados em periódicos luso-brasileiros e/ou livros do prof. Haroldo. Por falar nisso, revelo que os alunos também recebemos fotocópias dos originais do artigo haroldiano que mais impacto tem tido em nível mundial, em português e em tradução: "Da razão antropofágica".

DA RAZÃO ANTROPOFÁGICA: A EUROPA SOB O SIGNO DA DEVORAÇÃO

Haroldo de Campos

"Echte Polemik nimmt ein Buch sich so liebevoll vor, wie ein Kannibale sich einen Säugling zurüstet."
(A polêmica verdadeira apodera-se de um livro tão amorosamente quanto um canibal que prepara para si uma criancinha.)
Walter BENJAMIN

1. Vanguarda e/ou sub-desenvolvimento

A questão do nacional e do universal (notadamente do europeu) na cultura latino-americana, que envolve outras mais específicas, como a da relação entre patrimônio cultural universal e peculiaridades locais, ou ainda, mais determinadamente, a da possibilidade de uma literatura experimental, de vanguarda, num país sub-desenvolvido, foi por mim enfocada, num trabalho de 1962[1], com auxílio de uma reflexão de Engels sobre o problema da divisão do trabalho em filosofia, contida numa famosa carta a Conrad Schmidt (27.out.1890): "Enquanto domínio determinado da divisão do trabalho, a filosofia de cada época supõe uma documentação intelectual determinada, que lhe é transmitida por seus predecessores e da qual ela se serve como ponto de partida. Isto explica porque pode acontecer que países economicamente retardatários possam, não obstante, tocar o primeiro violino em filosofia." A supremacia do econômico, para Engels, aqui, não se registra diretamente, mas nas "condições prescritas pelo próprio domínio interessado", ou seja, indiretamente, mediada pelo material intelectual transmitido. Àqueles que não eram capazes de considerar a complexidade desse movimento no plano cultural, Engels reprovava, afirmando: "O que falta a esses senhores é a dialética." É de Engels, também, a imagem do "grupo infinito de paralelogramas de forças", do qual resulta o evento histórico, e que, não obstante a postulada determinação econômica em última instância, não poderiam ser objeto de uma análise simplista, mecânica, como se se tratasse da mera resolução de uma "equação de primeiro grau" (carta a Joseph Bloch, 21.set.1890). Pareceu-me sempre que, em matéria de trabalho literário, também ocorria essa lei complexificadora da transmissão do legado cultural, à qual não se podia furtar a produção poética e que permitia identificar o surgimento do novo ainda nas condições de uma economia sub-desenvolvida.[2] Mormente na época atual, com a verificação factual daquela previsão de Marx e Engels: "Em lugar do antigo isolamento das províncias e das nações bastando-se a si próprias, desenvolvem-se relações universais, uma interdependência universal de nações. E o que é verdadeiro quanto à produção material o é também no tocante às produções do espírito. As obras intelectuais de uma nação tornam-se a propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se dia a dia mais impossíveis; e da multiplicidade das literaturas nacionais e locais nasce uma literatura universal."[3] A idéia goethiana da Weltliteratur encontra, nessa

Fotocópia de datiloscrito: "A razão antropofágica"

O artigo apareceu naquele mesmo ano em *Colóquio Letras*, de Lisboa, e a primeira tradução para o inglês, 5 anos depois, foi da saudosa Maria Tai Wolff.

Também teve muita repercussão depois o conteúdo da segunda aula texana de Haroldo em 1981: "Semiologia da Evolução Literária: O Modelo Barroco e Sua Produtividade na Poesia Brasileira".

THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN // DEPT. OF SPANISH AND PORTUGUESE
GRADUATE COURSE (POR 381) SPRING TERM 1981 PROF.DR. HAROLDO DE CAMPOS
HORÁRIO: 4as. feiras, das 15:00 às 17:30 hs (3 PM/5:30 PM)

P R O G R A M A

SEMIOLOGIA DA EVOLUÇÃO LITERÁRIA: O MODELO BARROCO E SUA PRODUTIVIDADE NA POESIA BRASILEIRA

I - INTRODUÇÃO AO PROBLEMA: A QUESTÃO DA ORIGEM NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA E OS MODELOS SEMIOLÓGICOS DE DESCRIÇÃO.

Bibliografia:

1.1. Haroldo de Campos, "Por uma poética sincrônica", A ARTE NO HORIZONTE DO PROVÁVEL, S.Paulo, Perspectiva, 1969; 1.2. "Texto e História", A OPERAÇÃO DO TEXTO, S.Paulo, Perspectiva, 1977 (também em esp., "Texto e historia", revista ECO, Bogotá, Colombia, n. 220, febr. 1980); 1.3. RUPTURA DOS GÊNEROS NA LITERATURA LATINO-AMERICANA, S.Paulo, Perspectiva ("Elos"), 1977 (também em esp., in César Fernández Moreno, ed., AMÉRICA LATINA EN SU LITERATURA, México, Siglo XXI/UNESCO, 1972); 1.4. "Structuralism and semiotics in Brazil: Retrospect/Prospect", Dispositio (Revista Hispánica de Semiótica Literaria), Dept. of Romance Languages, University of Michigan, Ann Arbor, n.7-8, primav./verano 1978.

2.1. Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics", STYLE IN LANGUAGE, Th.A. Sebeok, ed., Cambridge, Mass., MIT, 1960; 2.2. Jurij Tynjanov and Roman Jakobson, "Problems in the study of Literature and Language", L.Matejka and K.Pomorska (eds.), READINGS IN RUSSIAN POETICS (Formalist and Structuralist Views), Cambridge, Mass., MIT, 1971; 2.3. Jurij Tynjanov, "On Literary Evolution", op. cit.

3. Gérard Genette, "Structuralisme et critique littéraire", FIGURES, Paris Seuil, 1966; trad. brasil. em FIGURAS, S.Paulo, Perspectiva, 1972.

4.1. Jan Mukarovský, "Art as a Semiotic Fact", SELECTED ESSAYS (ed. by J. Burbank and P.Steiner), N.Haven, Yale Univ. Press, 1978; o mesmo texto encontra-se ainda em L.Matejka and I.R.Titunik (eds.), SEMIOTICS OF ART (Prague School Contributions), Cambridge, Mass., MIT, 1976; 4.2. Felix Vodicka, "The History of the Echo of Literary Works", Paul L.Garvin (ed.), Washington, D.C., Georgetown University, 1964; idem em SEMIOTICS OF ART, sob o título "Response to Verbal Art". NB: Ambos estes ensaios (itens 4.1 e 4.2) encontram-se também em port. na antologia CÍRCULO LINGUÍSTICO DE PRAGA: ESTRUTURALISMO E SEMIOLOGIA (org. Dionísio Toledo), P.Alegre, Editora Globo, 1978.

5.1. Hans Robert Jauss, LITERATUR GESCHICHTE ALS PROVOKATION (A história literária como provocação), Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1970; trad. para o espanhol em Gumbrecht, Jauss (et al.), LA ACTUAL CIENCIA LITERARIA ALEMANA, Salamanca, Anaya, 1971; para o port., Jauss, HISTÓRIA LITERÁRIA COMO DESAFIO À CIÊNCIA LITERÁRIA, Lisboa, Livros Zero (José Soares Martins Editor), 1972; para o fr. em Jauss, POUR UNE ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION, Paris, Gallimard, 1979; 5.2., Luiz Costa Lima (org.), A LITERATURA E O LEITOR - TEXTOS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO, R.Janeiro, Paz e Terra, 1979.

6. Jacques Derrida, DE LA GRAMATOLOGIE, Paris, Minuit, 1967; trad. bras., GRAMATOLOGIA, S.Paulo, Perspectiva, 1973. NB: Existe trad. para o inglês.

II - FORMAÇÃO E/OU TRANSFORMAÇÃO: POR UMA HISTORIOGRAFIA DA DIFERENÇA

1.1. Antonio Candido, FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA (MOMENTOS DECISIVOS, S.Paulo, Martins, 2 vols. (várias edições); 1.2. LITERATURA E SOCIEDADE, S.Paulo, Editora Nacional, 1965; 1.3. "Dialética da Malandragem", Revista do Inst. de Estudos Brasileiros da USP, n.8, 1970 (texto republicado em apêndice a Manoel Antonio de Almeida, MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS, R.Janeiro, Livros Técnicos e Científicos Editora, 1978, ed. crítica de Cecília de Lara).

2.1. Afrânio Coutinho, INTRODUÇÃO À LITERATURA NO BRASIL, R.Janeiro, Edit. Distribuidora de Livros Escolares, 1975 (7a. ed.); 2.2. CONCEITO DE LITERATURA BRASILEIRA (R.Janeiro, Pallas/MEC, 1976); 2.3. A TRADIÇÃO AFORTUNA-

Ementa da segunda aula do curso ministrado por Haroldo de Campos na Universidade do Texas

Muita teoria e tudo de Gregório de Matos. Vale uma anedota: no primeiro item vocês podem ver um acréscimo à mão: "Spivak, Introdução à tradução inglesa de *De la grammatologie* de Derrida". Trata-se de um escrito essencial que Haroldo deve ter decidido acrescentar após chegar a Austin e perceber que a celebrada Gayatri Spivak era professora de Literatura Comparada ali mesmo. Depois de ele indicar essa referência, fui a uma festa de alunos de pós-graduação. Uma mulher ao meu lado me interpelou sobre a cerveja e perguntou quem eu era. Respondi e perguntei quem ela era; resposta: Gayatri Spivak! Que convergência e que presciência de Haroldo! Logo depois empregou magistralmente a desconstrução em sua defesa do barroco brasileiro, que, como sabeis, virou livro.

Por minha conta, fiquei muito contente quando na aula Haroldo apresentou a canção "Outras Palavras" de Caetano, aquela que tem o verso "Quase João, Gil, Ben, muito bem, mas barroco como eu". Ali estava meu tema para o trabalho de aproveitamento.

COMENTÁRIO:

Trabalho excelente: bem construído, bem pesquisado, bem elaborado. Uma contribuição efetiva para os estudos da música popular brasileira contemporânea. O estudo foi muito bem proposto e desenvolvido na moldura do meu seminário deste semestre letivo sobre a revisão da historiografia literária brasileira e o modelo tanoriano. Considero-o, assim, portanto, uma qualificante e criativa resposta pessoal do Autor aos problemas

BARROQUISMO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

que abordei e discuti no referido seminário.

NOTA: A (PLUS) = 10 cum laude

Haroldo de Campos

Austin UT
MAIO 11, '81

trabalho de aproveitamento apresentado
por

CHARLES A. PERRONE

ao

PROFESSOR HAROLDO DE CAMPOS

UNIVERSIDADE DE TEXAS AUSTIN

Avaliação de trabalho de curso por Haroldo de Campos

Mas basta de aulas. O que dizer de todas as outras horas dos dias desvairados de Austin? Creio que a maior satisfação de Haroldo lá foi ter feito e apresentado a transcriação de *Blanco*, do poeta-pensador Octavio Paz, história que está contada no livro *Transblanco*, de 1986. O carnaval de 1981 de Haroldo fora verter o profundo poemeto paziano, experiência quase mística de fevereiro que deu num poema circunstancial, posteriormente publicado no livro *A educação dos cinco sentidos* (1985), sob o título "Transblanco".

a chamada nébula caranguejo
uma constelação de reversos
na desgaláxia dos buracos negros

ou a órbita excêntrica de plutão
meditada em austin texas
num party em lavaca street

tomei a mescalina de mim mesmo
e passei esta noite em claro
traduzindo BLANCO de octavio paz

Em *A educação dos cinco sentidos*, a parte intitulada "Austineia Desvairada" tem 15 poemas nesta sequência, número que corresponde ao número de semanas do semestre americano. Seria isto de propósito? Um poema por semana na Austineia Desvairada? Algo parecido a *Pauliceia Desvairada*, de 1921, que tem 21 poemas, 22 com o adendo das "Enfibraturas" para a Semana de 22? Tudo coincidência? Dadá ou Pen-Sada? Como dizemos in *English: I'm just askin'*…

No dia 27 de março de 1981, numa sessão do Vigésimo Congresso do Instituto Internacional de Literatura Ibero-americana em Austin, Haroldo falou sobre a transcriação de Paz e leu partes dela. Na discussão eu perguntei como ele tinha lidado com a tradução da palavra titular *blanco*, que quer dizer 'branco' – convenientemente o espaço em branco da poesia concreta – mas também 'alvo' (*target*), sendo que *albo* em castelhano é apenas sinônimo poético de *blanco*. Uma vez chegou-se a afirmar que o livro conteria até a transcriação da discussão, mas parece que houve excesso de material.

Anyway, *back to translation*. Entre outras coisas que achei no baú

preparando esta apresentação figuravam umas folhas muito desbotadas de uma tradução para o inglês que eu fiz duma fala de Haroldo; anotei "UT event." Mas confesso que não sei se foi aquele congresso ibero--americano ou um simpósio especial sobre tradução um mês depois: a Scribblevaganza.

Saturday, April 4, 1981
Batts Hall 201, Tobin Room

10:00 a.m. Coffee and Doughnuts

11:00 a.m. "On Difficulty: Translation as Provocation"
Chairman: Emir Rodríguez Monegal

Participants:

Christopher Middleton, "On Poetical Translation"

Haroldo de Campos, "Mephistofaustian Transluciferation"

Paul Foreman, "Onomatopeia and Translation"

Hans Ten Berge, "Two Ways of Translating Oral Poetry"

David Hayman, discussant

David Jackson, closing statement

PERSONAE

Hans Ten Berge, poet, novelist and essayist, Germanic Languages, UT
Dr. Haroldo de Campos, Tinker Professor of Portuguese, UT
Dr. Claus Clüver, Comparative Literature, Indiana University
Dr. Gonzalo Díaz-Migoyo, Spanish & Portuguese, UT
Dr. Fred P. Ellison, Spanish & Portuguese, UT
Dr. Itamar Even-Zohar, Professor of Translation, Tel Aviv U.
Paul Foreman, poet and publisher, Austin
Dr. Merlin H. Forster, Spanish & Portuguese, UT
Dr. Frantisek Galan, Slavic Languages, UT
Dr. David Hayman, Comparative Literature, Wisconsin, Madison
Dr. Fritz Hensey, Spanish & Portuguese, UT
Dr. Kenneth David Jackson, Spanish & Portuguese, UT
Miss Jean Longland, translator, Hispanic Society of America, NY
Dr. Stephanie Merrim, Spanish & Portuguese, UT
Dr. Christopher Middleton, Germanic Languages, UT
Dr. Julio Ortega, Spanish & Portuguese, UT
Dr. Emir Rodríguez Monegal, Spanish & Portuguese, Yale U.
Dr. Dina Sherzer, French & Italian, UT

The Department of Spanish and Portuguese,

The Institute of Latin American Studies,

and the

Program in Comparative Literature

present a

WORKSHOP ON TRANSLATION:

SCRIBBLEVAGANZA ON THEORY AND PRACTICE OF TRANSCREATION

On the occasion of the visit of

Dr. Haroldo de Campos

Edward L. Tinker Professor of Portuguese

Academic Center, Knopf Room, 4th Floor

April 2 and 3, 1981, at 10 a.m. and 2:30 p.m.

Batts Hall 201, Tobin Room

April 4, 1981, at 11 a.m.

Program

Thursday, April 2, 1981
Academic Center, Knopf Room

10:00 a.m. "Approaches to Translation"
Chairman: Merlin H. Forster

Participants:

Claus Clüver, "Intersemiotic Transpositions: Concrete Poetry and Music"

Jean Longland
Haroldo de Campos
David Jackson
Translations of Brazilian Poetry

2:30 p.m. "Linguistics, Translation and Intertextuality"
Chairman: Emir Rodríguez Monegal

Participants:

Frantisek Galan, "Notes on Semiotic Transposition: Fiction into Film"

Itamar Even-Zohar, "Translation Theory: The State of the Art"

Fritz Hensey, "Form into Trans-Form: Presence of the Original"

Fred Ellison, "Translating Campos and João Cabral"

Friday, April 3, 1981
Academic Center, Knopf Room

10:00 a.m. "Intersemiotics of Translation"
Chairman: Fred Ellison

Participants:

Julio Ortega, "Guamán Puma"

Stephanie Merrim, "Two Trapped Tigers: Translation and Parody in Tres Tristes Tigres"

Claus Clüver, "Brazilian Concrete: Painting and Poetry, Architecture and Advertising, Music and Models"

2:30 p.m. "The Limits of Translation"
Chairman: Julio Ortega

Participants:

David Hayman, "Larva, by Julián Rios"

Dina Sherzer, "Maurice Roche: Inter Signs, Inter Texts, Inter Languages"

Haroldo de Campos, "The Iconic Translation: Transcreation as Paramorphism"

Gonzalo Díaz-Migoyo, "El lenguaje ficticio: Reflecciones previas a una (otra) traducción de Tirano Banderas"

5:00 p.m. Party at Scholz's Garden (17th and San Jacinto)

Eventos sobre tradução realizados durante a estada de Haroldo de Campos na Universidade do Texas

Aquele evento foi co-organizado por Haroldo e explicitamente 'na ocasião da visita' dele como Tinker Professor. Ali, conforme observação do prof. Jackson alhures, "the act of writing was meant to accelerate to galactic speeds", o ato da escrita se queria acelerado até rapidezes galácticas. Óbvia alusão ao projeto completo das *Galáxias*, ainda inédito em livro.

Em princípios de 1981 os únicos trechos de *Galáxias in published English translation* eram "passtimes & killtimes" in *VIA* #1 (Berkeley, 1976), de Christopher Middleton e Norman Potter. Em Austin, o escritor-professor peruano Julio Ortega colaborou bastante com Haroldo, especialmente em *Transblanco*. Numa antologia de letras internacionais co-organizada com Ewing Campbell, *The Plaza of Encounters*, publicou-se nova tradução de um segmento galáctico, "here I begin" da Suzanne Jill Levine. Ela fora aluna de Emir Rodríguez Monegal e conheceu Haroldo em 1978, quando era Professor Visitante em Yale. Suzanne recebeu uma *working version* de tradução da primeira Galáxia para burilar uma versão definitiva. Julio Ortega ainda publicou, em Nova York, a tradução de uma entrevista que fizera com Haroldo. Nela, o próprio tema da transcriação se destaca e os astros de Austin ainda brilham. Deve ter sido naquela cidade desvairada que Haroldo sugeriu que este seu criado traduzisse também um segmento galáctico, coisa que aconteceu, mas demorou e ficou na gaveta, folhas sem data. O segmento 32, "na coroa de arestas", vertido por mim, finalmente apareceu no grande volume *NOVAS Selected Writings*, em 2007. A co-organizadora Odile Cisneros, super-admiradora das *Galáxias*, finalizou uma tradução completa com a cooperação da mesma Suzanne Jill Levine. Hoje, seleções da tradução estão *online* numa universidade canadense. Ainda procuram editora para haver livro em papel, tinta e luz de estrela! Alguma alma generosa se prontifica?

Antes de ir para a parte final desta apresentação, gostaria de compartilhar um documento escrito em Austin quando do falecimento do prof. Haroldo. Trata-se de uma carta mandada do departamento para a família, em 27 de agosto de 2003:

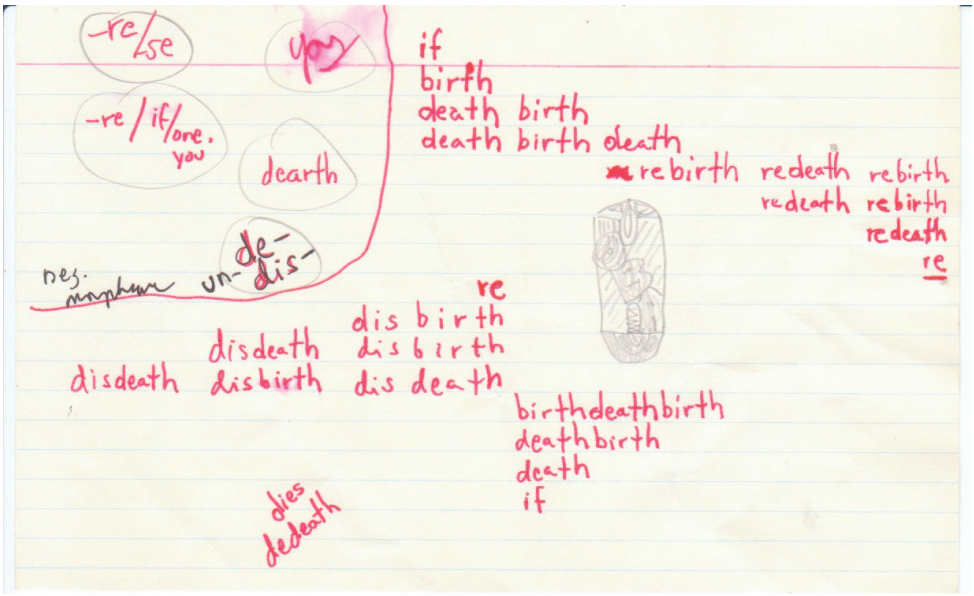
> *Para Carmen e Ivan de Campos e Família: Os abaixo-assinados do Departamento de Espanhol e Português da Universidade do Texas queremos enviar os nossos sentidos pêsames na ocasião do falecimento do grande poeta e crítico – aliás bom amigo – Haroldo de Campos. Haroldo não só deixou amigos e admiradores entre estudantes e professores aqui em nosso Departamento mas*

também por alguns anos contribuiu notavelmente para a projeção nacional e internacional de nossas atividades de magistério e de investigação literária. O nosso Departamento muito lhe devia e ainda lhe deve, sobretudo os que convivíamos com o saudoso colega Haroldo de Campos. Com o nosso abraço coletivo e amizade, assinamos.

Embora eu tenha passado apenas um semestre como aluno de Haroldo naquele departamento, posso afirmar que ele ficou comigo para sempre. Nas lembranças e nas laudas literárias. Além de artigos como o acima mencionado com *links* haroldianos, cheguei a publicar três livros nos Estados Unidos sobre lírica brasileira, e todos têm sinais do professor. *Masters of Contemporary Brazilian Song: MPB 1965-1985* versa mormente sobre a poesia da canção; um dos pontos de partida chaves, como indiquei antes, foi o seminário do barroco. *Seven Faces: Brazilian Poetry Since Modernism* alude ao poema de Drummond no título mas tem sinais do mestre Haroldo desde o conceito de modernismo até o marco do "poema pós-utópico" que nos preparou para o fim do milênio. Mais recentemente lancei *Brazil, Lyric, and the Americas*, que se valeu muito de Haroldo ao considerar Sousândrade, Oswald e locações norte-americanas, mas sobretudo no caso do neobarroco americano e do relacionamento interamericano com Octavio Paz.

Tudo isso é reforçado sempre que falo com jovens poetas que admiraram Haroldo escritor e/ou embaixador.

Para encerrar, gostaria de voltar ao tema da tradução e às lembranças de Austin.



Manuscrito de tradução do poema “nascemorre”, de Haroldo de Campos, por Charles Perrone

Outra coisa que descobri nos meus arquivos foi esta ficha, o rascunho de tradução de um dos poemas mais representativos de Haroldo, “nascemorre”. Tenciona-se uma versão compacta com atenção às combinações de letras e outros fatores geométricos. Parece que escrevi com a mesma caneta de tinta vermelha com que sublinhei as ementas. Se não me engano, perguntaram-me em 1981 o que achava das poucas traduções em inglês da poesia concreta. Reconstruindo, eu teria ousado opinar que do princípio do ideograma verbivocovisual os tradutores favoreciam demais o *verbi*, a semântica, passando por alto aspectos técnicos e sonoros. Um exemplo seria a versão meio literal da mais famosa antologia internacional do gênero (Solt-Guimarães em *Concrete Poetry: A World View*, 1970).

if
to be born
to die to be born
to die to be born to die
to be reborn to die again to be reborn
to die again to be reborn
to die again
again
again
not to be born
not to be dead not to be born
not to be dead not to be born not to be dead
to be born to die to be born
to die to be born
to die
if

Minhas preferências – pela concisão, paralelismo, espelhamentos etc. –, fui vê-las décadas depois em um post na internet de um aluno (Marco Oliveira, gringocarioca) que desenvolvera dissertação (na UNC) sobre Arnaldo Antunes.

born
dead born
dead born dead
reborn redead reborn
redead reborn
redead

unborn
undead unborn
undead unborn undead
borndeadborn
deadborn
dead

Nice, pensei comigo. Gostaria de ter visto antes de escrever todo um artigo sobre a questão de tradução de "nascemorre" para *Tradução em Revista* da PUC Rio e da Federal de Santa Catarina, em 2009 (artigo doado ao Centro de Referência, ou acessível *online*). Nesse ensaio, falo da dificuldade ainda maior de se traduzir poesia concreta e, contudo, da fé dos poetas concretos brasileiros, exímios tradutores, na transcriação, na tradução-arte, desde que feita com devido esmero. Falo então das quatro versões de "nascemorre" *in English*, uma glosa e três tentativas de tradução, aquela já vista mais outra literal e outra bem bolada mas que perdeu uma linha. Enfim, todas com seus pontos bons e os não tão bons. Que tal – proponho no estudo – fazer uma tradução múltipla? A quatro mãos, por assim dizer, uma versão para cada triângulo do original, cada uma favorecendo um aspecto ou dois sobre outros. Resultados: uma versão que trabalha os semantemas hipotético "if" e pronominal, o sujeito impessoal, a partir de substantivos, não verbos conjugados.

if
birth
death birth
death birth death
rebirth redeath rebirth
redeath rebirth
redeath
re
re
disbirth
disdeath disbirth
disdeath disbirth disdeath
birthdeathbirth
deathbirth
death
one

if one
birth
death birth
death birth death
then birth redeath rebirth
redeath rebirth
redeath
there
re
unbirth
undeath unbirth
undeath unbirth undeath
birthdeathbirth
deathbirth
death
one if

Depois, outras duas que se apoiam, respectivamente, no fonema /i/ e no grafema -e.

the
birth
death birth
death birth death
rebirth redeath rebirth
redeath rebirth
redeath
re
re
debirth
dedeath debirth
dedeath debirth dedeath
birthdeathbirth
deathbirth
death
the

be
born
be dead be born
be dead be born be dead
reborn redead reborn
redead reborn
redead
re
re
deborn
dedead deborn
dedead deborn dedead
borndeadborn
deadborn
dead
be

E finalmente a combinação das quatro versões em um poema grande de quatro membros:

if
birth
death birth
death birth death
rebirth redeath rebirth
redeath rebirth
redeath
re
re
disbirth
disdeath disbirth
disdeath disbirth disdeath
birthdeathbirth
deathbirth
death
one

if one
birth
death birth
death birth death
then birth redeath rebirth
redeath rebirth
redeath
there
re
unbirth
undeath unbirth
undeath unbirth undeath
birthdeathbirth
deathbirth
death
one if

the
birth
death birth
death birth death
rebirth redeath rebirth
redeath rebirth
redeath
re
re
debirth
dedeath debirth
dedeath debirth dedeath
birthdeathbirth
deathbirth
death
the

be
born
be dead be born
be dead be born be dead
reborn redead reborn
redead reborn
redead
re
re
deborn
dedead deborn
dedead deborn dedead
borndeadborn
deadborn
dead
be

Só assim para entender quanta coisa estava acontecendo no original. Desculpem não parar para examinar os detalhes todos, mas iria demorar muito. Gostaria de ter pensado tudo isto em 1981, para poder compartilhar ao vivo com o professor Haroldo na Austineia Desvairada.

A relação de Haroldo de Campos com a Poesia Concreta alemã, em especial com Max Bense[1]

Elisabeth Walther-Bense
Tradução do alemão: Simone Homem de Mello

Em 7 de julho de 1959, Max Bense recebeu um breve recado de um jovem escritor brasileiro que tinha vindo à Alemanha para estabelecer contato. O recado tinha o seguinte teor:

> Je suis un ami d'Eugen Gomringer, lié au mouvement de poésie concrète au Brésil. J'aimerais beaucoup vous connaître personellement, et vous montrer des travaux de notre groupe. Est-ce que vous pourriez me donner un rendez-vous? Merci beaucoup.
> *Haroldo de Campos*
> Nous sommes au Brésil très interessés au sujet de votre nouvelle esthétique. [2]

De onde surgiu a solicitação de um escritor brasileiro? Quanto a isso, tenho que resgatar os antecedentes. Em 1953, Max Bense fora contratado como professor visitante da Hochschule für Gestaltung (Escola Superior de Design), em Ulm, onde conheceu Eugen Gomringer, que a partir de 1954 foi secretário de Max Bill, o primeiro reitor da Escola Superior. Com suas "constelações", de 1953, Eugen Gomringer havia despertado o interesse de Max Bense, que – como se sabe – era bastante aberto a experimentos literários. Tendo fundado – com o editor Karl Georg Fischer, em 1954 – uma revista cultural-literária intitulada *augenblick* (instante), em lembrança à revista de Sören Kierkegaard, ele publicou no segundo número do primeiro ano (1955) o manifesto da Poesia Concreta "vom vers zur konstellation" (do verso à constelação), de Eugen Gomringer. Foi na casa de Gomringer, em 1955, que encontramos Décio Pignatari, amigo de Haroldo de Campos, que chegara com Gomringer ao consenso de denominar a poesia que estavam produzindo de "Poesia Concreta". Já por esse motivo e não apenas por causa da referência à sua estética, Max Bense se interessou em conhecer o outro representante dos poetas brasileiros.

O primeiro encontro com Haroldo de Campos, em julho de 1959, foi tão motivador, estimulante e positivo, que Max Bense decidiu de imediato fazer uma exposição com a nova literatura do grupo brasileiro na Studiengalerie da Technische Hochschule (Escola Técnica Superior) de Stuttgart, que ele havia acabado de fundar. Em setembro de 1959, Haroldo de Campos já anunciava que enviaria por correio trabalhos do seu grupo, ou seja, folhas avulsas, fotos, recortes de jornal etc. A propósito, o grupo de escritores em torno de Haroldo de Campos se denominava "Noigandres". No semestre de inverno de 1959/1960, seus

escritos foram expostos na Studiengalerie, tendo sido essa a primeira mostra de Poesia Concreta na Alemanha. Em relação a esses textos, o grupo de trabalho "Geistiges Frankreich" (França intelectual), dirigido por Max Bense e por mim no Studium Generale da Escola Técnica Superior de Stuttgart, também organizou uma noite dedicada ao Grupo Noigandres. Por ocasião da exposição, publicou-se um pequeno catálogo com textos de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Ronaldo Azeredo, bem como de Gerhard Rühm, Helmut Heißenbüttel, Eugen Gomringer, Claude Shannon, Francis Ponge e do próprio Max Bense. Rühm, Shannon e Ponge não pertenciam ao grupo de poetas de Stuttgart, mas Rühm e Ponge lhe eram bem próximos.

Mas voltemos a Haroldo de Campos. Antes de sua visita a Stuttgart, o seu grupo havia publicado diversos trabalhos em jornais brasileiros. O próprio Haroldo de Campos, por exemplo, publicara um ensaio sobre Kurt Schwitters, intitulado "Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto", em 28 de outubro de 1956, além de "poema concreto – conteúdo – comunicação", em 1o de julho de 1957 e "panorama em português: joyce traduzido", em 15 de setembro de 1957. Augusto de Campos, por sua vez, traduzira alguns fragmentos de Joyce para o português e os publicara, com comentários, sob o título "James Joyce em Finneganscópio", em 29 de dezembro de 1957.

O principal, no entanto, foi a publicação do "plano piloto para poesia concreta", apresentado conjuntamente por Augusto, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. De forma breve e contundente, eles expõem ali sua concepção de Poesia Concreta. A primeira frase – "poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas" – já demonstra as ideias predominantemente formais do grupo, que introduziu o "espaço gráfico como agente estrutural", incorporando à poesia o tempo-espaço enfatizado pela Física. Também se faz referência aos precursores: Ezra Pound, Ernest Fenollosa, Guillaume Apollinaire, Stéphane Mallarmé, James Joyce, Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Também se incluíam importantes músicos, como Anton Webern, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. Entre os pintores se mencionam Max Bill e Josef Albers. Nesse texto também se destacam diversos conceitos teóricos extraídos de várias ciências modernas aqui relevantes, como – por exemplo – comunicação, psicologia gestáltica, pragmática, fenomenologia, coincidência, simultaneidade, isomorfismo, campo magnético, relatividade, acaso, cibernética, *feed back* e muitos outros. Em 1958, Haroldo

de Campos publicou um longo artigo intitulado "Poesia Concreta no Japão: Kitasono Katue". O "plano piloto" já fazia menção à "afinidade com línguas isolantes (chinês)". As relações dos brasileiros com o Japão eram muito próximas desde cedo, sobretudo por causa do intermédio do seu amigo L. C. Vinholes, que vivia no Japão. Eu ainda gostaria de apontar dois trabalhos de Augusto de Campos – "O lance de dados do *Finnegans Wake*" (1958), que remete a Mallarmé e Joyce, bem como "Gertrude Stein e a melodia de timbres" (1959) –, que dedicam a devida atenção a esses precursores da Poesia Concreta no Brasil.

Desde 17 de janeiro de 1960, o grupo brasileiro – inicialmente formado por Haroldo, Augusto de Campos e Décio Pignatari, e posteriormente também integrado por Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald – passou a manter contato com Cassiano Ricardo, Edgar Braga, Mario Chamie, Pedro Xisto e Alexandre Wollner, entre outros, recorrendo ao nome "Invenção" para caracterizar os textos publicados no *Correio Paulistano*, um importante jornal de São Paulo. Nessa edição, Haroldo de Campos escreveu, por exemplo, um texto intitulado "I Punti Luminosi", sobre seu encontro com Ezra Pound em Rapallo, em agosto de 1959. Em 4 de março de 1960 seguiu um texto concreto com o título "Montagem: Max Bense, no seu quinquagésimo aniversário", uma homenagem ao filósofo, semioticista e escritor Bense, nos seus 50 anos. Nas edições de 21 de março e 4 de abril de 1959 do "Suplemento Literário" do jornal *O Estado de S. Paulo*, Haroldo de Campos apresentara a estética de Bense em detalhe. Na época já haviam sido publicados os três primeiros volumes de sua *Aesthetica*, à qual Haroldo de Campos faz referência.

O Grupo Noigandres se interessava não apenas pelos experimentos literários e artísticos em todo o mundo, que seus integrantes difundiam e apresentavam criticamente no Brasil, mas também especialmente pelas tentativas de argumentação estética das produções artísticas. O fato de nomes como Kurt Schwitters, James Joyce, Gertrude Stein, Ezra Pound, Francis Ponge, Stephane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, e. e. cummings, Arno Holz e muitos outros, além de poetas brasileiros, serem apresentados de forma aprofundada como parte da herança intelectual do grupo decorre de sua abertura para com o experimento na literatura e em outras artes, que pode ser considerada singular. Todos os representantes da Poesia Concreta ou do Poema Concreto desenvolviam um intenso trabalho de criação. Publicavam seus textos nos suplementos literários dos grandes jornais brasileiros, em suas próprias revistas

Noigandres e *Invenção* e em livros com projetos gráficos excepcionais. Enumerar todos aqui ultrapassaria o propósito deste artigo. Mas eu gostaria de apontar pelo menos uma obra teórica: *Teoria da Poesia Concreta. Textos, críticas e manifestos 1950-1960*, organizada por Augusto, Haroldo de Campos e Décio Pignatari e publicada em 1965. E aqui também caberia mencionar o livro *Metalinguagem. Ensaios de teoria e critica literária* (1967), de Haroldo de Campos.

Não é de admirar que – depois dessa primeira exposição em Stuttgart – a correspondência entre Max Bense e Haroldo de Campos, que para nós era o porta-voz do grupo, levou a um intenso intercâmbio de ideias. O desejo de Max Bense em conhecer pessoalmente o grupo de poetas concretos no Brasil era tão forte que Haroldo de Campos conseguiu um convite oficial por parte de uma instituição brasileira. Nesse meio-tempo, a 'nova estética' de Bense já se havia tornado conhecida na Europa e nos outros continentes. Dessa forma, em fevereiro de 1961 ele recebeu do governo brasileiro o tão esperado convite para fazer a viagem no mesmo ano, visitar cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, dar conferências sobre suas investigações estéticas e conhecer o país bem como seus principais artistas.

A viagem de 17 de outubro a 3 de novembro de 1961 começou no Rio de Janeiro. Em 20 de outubro, Haroldo, Augusto de Campos, Décio Pignatari e José Lino Grünewald foram ao Rio, com suas esposas, para nos encontrar. Em 23 de outubro, pegamos o avião para Brasília, onde visitamos João Cabral de Melo Neto no Ministério; acompanhados por ele até o aeroporto, seguimos depois para São Paulo. Na casa de Haroldo de Campos, vivenciamos – na companhia de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo e suas esposas – uma longa e estimulante noitada com vivas discussões sobre literatura e arte. Em São Paulo, também visitamos a Bienal, onde nos encontramos com Alexandre Wollner e Mário Pedrosa. Também revimos outros brasileiros que conhecíamos da Escola Superior de Design, em Ulm. Quem também pertencia ao grupo dos poetas concretos era Waldemar Cordeiro, que morreu precocemente e cuja pintura popcreta, uma combinação de pintura concreta e pop, interessava muito a Max Bense, tanto que posteriormente este escreveu um prefácio para um de seus catálogos.

Além disso, as visitas aos ateliês de Aloísio Magalhães, Roberto Burle Marx e Bruno Giorgi nos possibilitaram conhecer um pouco das artes plásticas e do *design* brasileiros, levando Max Bense a outras reflexões

estéticas. Embora só tenhamos visitado o Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo, as impressões foram múltiplas e muito fortes. As conferências que Max Bense deu no Museu de Arte Moderna do Rio, as conversas com pintores, *designers*, arquitetos (como Lúcio Costa), escritores (como Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, o Grupo Noigandres) revelaram um Brasil marcadamente intelectual que, embora representasse apenas um pequeno recorte da população como um todo, estava tentando resolver de forma racional e sensível os problemas do mundo moderno. A propósito, também ficamos interessados no programa de alfabetização desenvolvido por Aloísio Magalhães e outros intelectuais, pois ele tangenciava questões práticas da semiótica. Em seu livro *Brasilianische Intelligenz* (Inteligência brasileira, 1965), Max Bense apresentou de forma resumida essas e muitas outras observações feitas no Brasil ao longo dos 3 anos que sucederam essa primeira viagem.

Em 1961, o Grupo Noigandres fundou, como já mencionado, a revista *Invenção*. Haroldo de Campos nos informou sobre seu estudo acerca de Maiakóvski, publicado sob o título "Maiakóvski em Português" (1961). (Para traduzir o poeta russo, ele tinha aprendido russo.) O conceito de 'novidade' em Maiakóvski estimulou-o a uma comparação com o conceito de 'originalidade' em Max Bense, conforme ele escreveu. Além disso, comunicou com muita alegria que tinha acabado de adquirir a edição de 1916 do *Phantasus*, de Arno Holz, pela Editora Insel. Haroldo havia escrito e traduzido, sozinho e com Augusto de Campos, alguns de seus textos. Ele sempre voltava a falar da força poética e da modernidade que descobrira na obra de Arno Holz, tendo assim talvez estimulado Max Bense a escrever o longo ensaio radiofônico "Wörter und Zahlen. Zur Textalgebra von Arno Holz" (Palavras e números. Sobre a álgebra textual de Arno Holz), transmitido pela emissora Süddeutscher Rundfunk Stuttgart, em dezembro de 1964. Na mesma carta, Haroldo de Campos também menciona João Cabral de Melo Neto, cujo poema "O cão sem plumas" pudemos publicar em abril de 1964, no volume 14 da coleção "rot", sob o título "Der Hund ohne Federn", em tradução de Willy Keller. A coletânea de poemas de Cabral *Terceira feira*, publicada logo depois, nos foi enviada por Haroldo em janeiro de 1962, com a seguinte observação: "cabral, c'est un peu notre william carlos williams, un peu notre ponge ...".[3] Então nos lembramos da estimulante conversa que tivéramos com Cabral sobre Ponge em Brasília. Haroldo de Campos também admirava os escritos do poeta francês, tendo publicado em

1962 o ensaio "Francis Ponge. A aranha e sua teia". Mas o que apreciamos especialmente nessa sua carta foi o comunicado de que tanto a Carmen Portinho, diretora do Museu de Arte Moderna do Rio, como Mário Pedrosa, diretor do museu análogo em São Paulo, queriam convidar Max Bense para dar mais um ciclo de conferências sobre estética, o que significava mais uma chance de aprofundar as relações com os artistas brasileiros e evidentemente com os poetas concretos.

Nesse meio-tempo, havíamos preparado o volume 7 da coleção "rot", exclusivamente dedicado ao Grupo Noigandres. Ele foi publicado em fevereiro de 1962, com poemas de Haroldo, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald. O prefácio de Helmut Heißenbüttel, "Über konkrete Poesie" (Sobre Poesia Concreta), e o posfácio de Haroldo de Campos "noigandres / konkrete texte" (noigandres / textos concretos), traduzido para o alemão por Helmut Heißenbüttel, emolduravam o volume de poemas. No posfácio, Haroldo constatava programaticamente: "A poesia concreta brasileira é verbivocovisual: trabalha com a forma visual, a sonoridade e o conteúdo do material verbal. Nesse sentido, é contra a poesia meramente tipográfica, contra a poesia fonética, o letrismo". O breve texto termina com a frase: "À medida que a poesia brasileira confere um significado tão grande ao elemento semântico, reconhece a possibilidade de uma arte verbal que seja igualmente revolucionária para a forma quanto para o conteúdo. Absoluta Isomorfia. Engajamento". Essa postura, a ser denominada política, era muito apreciada por Max Bense, pois – em seu próprio trabalho estético e literário – ele partia de premissas iguais. Mas o que nos arrebatava eram a rapidez e a precisão com que Haroldo de Campos acompanhava as publicações na Alemanha. Sua fome de leitura parecia não ter fronteiras.

Em 13 de fevereiro, Haroldo confirmou ter recebido o programa detalhado das conferências de Max Bense em São Paulo, seu texto sobre Brasília, bem como o meu trabalho sobre Peirce. Ele também anunciava a tradução do segundo capítulo do meu livro sobre Ponge. Ele queria publicar tudo o mais rápido possível. Em 17 de maio de 1962, partimos para a segunda viagem ao Brasil. Em 26 de maio, nos encontramos com Mário Pedrosa no Rio, para marcar as conferências em São Paulo, que – por razões financeiras – acabaram não sendo realizadas. Nessa estada no Rio, conhecemos melhor outros artistas, como Bruno Giorgi, Lygia Clark e Alfredo Volpi, conversamos com Alexandre Wollner, José

Lino e Ecila Grünewald, e nos encontramos brevemente com Haroldo de Campos. Max Bense ficou muito contente com a repercussão de suas conferências e com os diversos contatos novos.

O intercâmbio com Haroldo se aprofundou notavelmente depois disso. Max Bense também planejava expor, na Studiengalerie da Escola Técnica Superior, diversos pintores brasileiros que havia conhecido, pois os recursos para transporte e seguro poderiam ser concedidos pelo governo brasileiro. Em dezembro de 1962, ele inaugurou a exposição de esculturas de Bruno Giorgi. Em julho de 1963, seguiu a mostra com 15 quadros a óleo de Alfredo Volpi e, em fevereiro, a com os "bichos" de Lygia Clark. Em junho de 1965, houve a exposição "Wege eines Zeichens" (Percursos de um signo), de Aloísio Magalhães, uma documentação fotográfica do logotipo que ele fizera para as comemorações dos 400 anos do Rio de Janeiro, que – embora fosse totalmente abstrato – havia sido interpretado pela população de formas múltiplas. Depois ainda houve outras exposições: em janeiro de 1966, mais uma com esculturas de Bruno Giorgi; em janeiro de 1967, com desenhos de Mira Schendel; em dezembro de 1968, com quatro pintores brasileiros mais jovens (Fonseca, Azevedo, Torres e Ianelli); em fevereiro de 1975, com construções visuais e textos transparentes de Mira Schendel; e em junho de 1980, quadros a óleo de Solange Magalhães.

Ainda não mencionei Almir da Silva Mavignier, que chegara do Rio em 1954, para ingressar na Escola Superior de Design, de Ulm, e estudar com Max Bill e Max Bense. Mavignier é um dos pintores concretos mais consistentes. Seus quadros já haviam sido expostos em 1958, na galeria Gänsheide 26, em Stuttgart. Max Bense fez a abertura da mostra, que foi o verdadeiro marco inicial dos nossos contatos com as artes plásticas brasileiras. Mavignier acabou ficando na Alemanha, casou com uma alemã de Ulm e se tornou professor na Hochschule für bildende Künste (Escola Superior de Artes Plásticas), de Hamburgo.

Em 1962 retornamos, portanto, ao Brasil. A correspondência entre Haroldo de Campos e nós também se manteve intensa nos anos subsequentes. Em 15 de julho de 1962, logo depois do nosso retorno, ele nos relatou sobre o poema multilíngue de Décio Pignatari sobre Cuba, que ele – com razão – caracterizava como "poesia concreta engajada". Além disso, ele anunciava a tradução do texto de Bense sobre Brasília, do livro *Entwurf einer Rheinlandschaft* (Esboço de uma paisagem renana), a ser publicado no segundo número da Invenção, em

1962. Ele também falava da exposição de Poesia Concreta em Tóquio, que L. C. Vinholes pretendia organizar. O próprio Haroldo planejava vir a Stuttgart, por um período mais longo, em 1963. Como os poetas do Noigandres não negavam seus precursores, mas os estudavam de forma aprofundada, não era de admirar que se encontrassem rastros de Mallarmé e Cummings, entre outros, no poema politicamente engajado "cubagrama", de Augusto de Campos, que Haroldo também nos enviou.

O que Haroldo de Campos e seus amigos entendiam por Poesia Concreta (já citei uma de suas frases nesse sentido) não era a poesia visual, ou seja, os poemas-figura que se conhecem desde a antiguidade. Afinal, a figura era secundária no caso do Grupo Noigandres; o que importava mesmo eram as palavras, o próprio material linguístico no sentido semiótico: palavras que possuem uma realidade própria, mas ao mesmo tempo representam outra coisa e compõem correlações, ou seja, textos. Não é de admirar, portanto, que Haroldo de Campos tivesse um interesse especial por línguas estrangeiras e pela tradução, tendo aprendido – além de alemão, francês, inglês, italiano, espanhol, latim e grego – também russo, japonês e hebraico. Seu objetivo não era dominar inteiramente o outro idioma, mas ter a possibilidade de ler literaturas de outras línguas e poder traduzi-las. O que sempre nos chamou a atenção era a postura crítica com que ele investigava a literatura estrangeira. Mesmo assim, Haroldo não era um crítico negativo. Reconhecia, sem nenhuma inveja, outros autores, destacando o significado de Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade, que sempre voltava a mencionar em suas cartas e em conversas. Em 1962 foi publicado o seu poema "servidão de passagem", que gostaríamos de ter editado em tradução alemã na coleção "rot", algo que infelizmente acabou não sendo realizado.

Durante nossa terceira viagem ao Brasil, em outubro de 1963, encontramos Bruno Giorgi, os Grünewald, Wladimir Murtinho, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e os Magalhães. Dessa vez, tivemos a oportunidade, em São Paulo, de rever quase todos os poetas concretos: Haroldo e Augusto de Campos, Pedro Xisto, Edgar Braga, Ruben Martins e Ronaldo Azeredo, com os quais tivemos longas conversas sobre a literatura concreta. Também nos encontramos com Mário Pedrosa, Alfredo Volpi e Mario Schenberg, cuja vasta coleção de arte pudemos apreciar juntos. Pela segunda vez visitamos Brasília. Wladimir Murtinho tinha elaborado um programa consistente, de modo que pudemos

conhecer não apenas a cidade, sua arquitetura e sua incipiente vida urbana, como também a universidade e seus institutos acadêmicos. Após nosso retorno à Alemanha, Max Bense escreveu um artigo sobre o tema no *Stuttgarter Zeitung*. No Rio, fomos diversas vezes ao Museu de Arte Moderna e à Escola Superior de Desenho Industrial, da qual alguns antigos alunos de Ulm tinham se tornado professores. As concepções da Bauhaus eram mantidas com fidelidade.

Nesse meio-tempo, o músico brasileiro Júlio Medaglia, que estudava Música em Freiburg, preparou a exposição "Konkrete Poesie", que foi inaugurada por Max Bense e documentada em um pequeno catálogo. Nessa época, Haroldo de Campos concretizou seu plano de vir a Stuttgart, em janeiro e fevereiro, a fim de dar aulas sobre literatura brasileira. Em função de seus interesses teóricos, Haroldo pediu que enviássemos a ele a teoria textual de Max Bense e o texto "Dilemma im Mittelpunkt aller Erfahrung" (O dilema no centro de toda experiência), de Helmut Heißenbüttel. Na época, Haroldo e Augusto de Campos haviam traduzido diversos fragmentos do *Finnegans Wake*, de James Joyce, e (Haroldo tinha) publicado um artigo sobre a "Linguagem do Iauaretê" de Guimarães Rosa. Por fim, em fevereiro de 1964, Haroldo de Campos deu uma série de conferências na Universidade de Stuttgart, abordando, em francês, os seguintes temas: "Oswald de Andrade et le modernisme brésilien"; "Le langage de Guimarães Rosa"; "La poésie de Cabral de Melo Neto"; "La poésie concrète brésilienne" e "Quelques poètes brésiliens et l'avantgarde". Suas conferências tiveram grande público e foram um verdadeiro sucesso. (Sobre isso ver também o artigo "Stuttgarter Leben. Tagebuch einer Stadt", de Reinhard Döhl, de março de 1964.) No final de abril de 1964, publicou-se então a tradução de "O cão sem plumas" (Der Hund ohne Federn), na coleção "rot". Antes de retornar a São Paulo, Haroldo aproveitou a oportunidade para se encontrar com artistas e autores experimentais tchecos em Praga, sobretudo Bohumila Grögerová e Josef Hirsal, e para fazer contato, em Paris, com Henri Chopin, Pierre Garnier e outros artistas. Já no Brasil, ele confirmou ter recebido o livro *Brasilianische Intelligenz*, de Bense, e *Über Zeichen* (Sobre Signos), de Peirce, publicado – na minha tradução – na coleção "rot", número 20.

Nesse meio-tempo, Anatol Rosenfeld tinha começado a traduzir *Galáxias*, de Haroldo de Campos, para o alemão. Quatro fragmentos desse livro, dois respectivamente em tradução de Anatol Rosenfeld e

de Vilém Flusser, puderam ser publicados em 1966 como número 25 da coleção "rot". O livro havia sido planejado sem começo nem fim, mas toda página deveria ter um elemento fixo, "a viagem" ou "o livro". Em carta de 26 de outubro, Haroldo fez interessantes considerações teóricas a esse respeito. *Galáxias*, em sua versão completa, só foi publicado em português em 1984. No dia 9 de maio, Haroldo de Campos publicou sua entrevista com Max Bense, intitulada "A Fantasia Racional". Com Augusto, escreveu um livro sobre o poeta brasileiro Sousândrade, que – na sua opinião – havia sido injustamente esquecido. Ele continuou trabalhando nas suas *Galáxias*, cujas páginas elaborava tão minuciosamente como um poema, segundo nos disse em carta.

Fizemos outra viagem ao Brasil, em setembro e outubro de 1964, mas dessa vez infelizmente não conseguimos dar conferências em São Paulo. Como cheguei ao Rio três semanas antes de Max Bense, a Escola Superior de Desenho Industrial me convidou para dar seis conferências sobre semiótica no mês de setembro. Foi lá que Max Bense também conferenciou, logo depois, sobre estética e *design*. Logo depois, infelizmente, tivemos que interromper de repente nossa estada no Brasil. Após nosso retorno à Alemanha, recebemos o número 4 da revista *Invenção*, com textos de Max Bense, Reinhard Döhl e Helmut Heißenbüttel. O intercâmbio prosseguiu intensamente. Haroldo de Campos planejava com seus amigos uma nova revista, que seria intitulada "debabel" e na qual ele pretendia suspender ou pelo menos reduzir a confusão babélica de línguas. A Poesia Concreta, que pode se reduzir a poucas palavras e dispensar a sintaxe, fazendo-se assim entender em outras línguas, parecia predestinada para um programa dessa espécie. A Poesia Concreta sempre foi um movimento internacional, sustentado pelas relações pessoais e – na maioria das vezes – de amizade entre os autores. A fim de revelar essa internacionalidade, organizamos a primeira exposição mundial de Poesia Concreta, na Studiengalerie da Universidade de Stuttgart, com textos de autores da Islândia, Escócia, Dinamarca, Estados Unidos, Tchecoslováquia, Bélgica, França, Inglaterra, México, Itália, Áustria, Finlândia, Suécia, Brasil, Turquia, Suíça e Alemanha. Além do catálogo da exposição, também publicamos uma das primeiras antologias de Poesia Concreta, como número 21 da coleção "rot". Diversos autores, sobretudo da Escandinávia e da Alemanha, estavam presentes na inauguração.

Quando a universidade do México organizou uma exposição de Poesia Concreta em março de 1966, Max Bense foi convidado para

inaugurá-la e fazer uma palestra sobre a sua estética. Mathias Goeritz – arquiteto, historiador da arte, poeta e artista plástico – fora o curador da mostra, que teve uma repercussão altamente positiva. A propósito, sob o pseudônimo de Werner Bruenner, Goeritz já havia publicado – na revista anglo-espanhola *el corno emplumado*, em abril de 1962 – seu poema "oro", dedicado à literatura experimental e posteriormente muito difundido. Evidentemente, os brasileiros também estavam representados na mostra do México.

Nesse ínterim, havíamos publicado uma série de trabalhos gráficos e textos concretos na "edition rot", dos quais ainda não se mencionaram os seguintes: Hellmut Geissner: *elliptoide*, 1964; Ernst Jandl: *lange gedichte*, 1964; Max Bense: *experimentelle schreibweisen*, 1964; Friederike Mayröker: *metaphorisch*, 1964; Georg Nees e Max Bense: *computer grafik*, 1965; Konrad Balder Schäuffelen: *en gros & en detail*, 1965; Klaus Burkhardt e Siegfried Maser: *strukturen berechnungen*, 1965; Franz Mon: *5 beliebige fassungen*, 1967; Mira Schendel: *grafische reduktionen*, 1967; Francis Ponge: *praxis der sprache aus Malherbe* (traduzido por Elisabeth Walther), 1967; Witold Wirpsza: *bruchsünden und todstücke* (traduzido por Maria Kurecka), 1967; Diter Rot: *80 wolken* (80 nuvens), 1967; Timm Ulrichs: *lesarten und schreibweisen*, 1968; Johannes Ernst Seiffert: *hier sei kühl*, 1968; Günter Neusel: *Fachwerke*, 1968; George David Birkhoff: *einige mathematische elemente der kunst* (traduzido por Elisabeth Walther), 1968; Max Bense: *kleine abstrakte ästhetik*, 1969; Aloísio Magalhães: *der weg eines zeichens*, 1969; Klaus Burkhardt e Reinhard Döhl: *poem structures in the looking glass*, 1969; *konkrete poesie international 2* (com textos do Japão; Inglaterra; Estados Unidos; Suíça; Espanha; Turquia; Iraque; Brasil – mas sem textos do grupo Noigandres; Argentina e Alemanha), 1970; Friederike Roth e Gabbo Mateen: *minimal-erzählungen*, 1970; Bernard Bolzano: *semiotik*, 1971; Charles Sanders Peirce: *graphen und zeichen. prolegomena zu einer apologie des pragmatizismus* (traduzido por Friederike Roth), 1971; Carole Spearin McCauley: *six portraits*, 1972; Yona Friedman: *gruppen – netzwerke* (traduzido por Rita Helmholtz e Gerald Blomeyer), 1974; Charles Sanders Peirce: *zur semiotischen grundlegung von logik und mathematik* (traduzido por Gudrun Scholz), 1976. Essa enumeração mostra que, além dos poetas concretos, a coleção "rot" publicava textos estéticos e semióticos, bem como *computer graphics*.

No verão de 1966, Haroldo de Campos viajou ao México e

a Nova York, a fim de fazer diversos contatos, por exemplo, com Mathias Goeritz e Roman Jakobson. Max Bense, por sua vez, teve a oportunidade, em março de 1967, de falar sobre Poesia Concreta no Instituto Goethe de Paris, com Lily Greenham recitando textos concretos. Como já mencionado, a Poesia Concreta estava associada a uma viva dinâmica de viagens. Em Nova York, por intermédio de Marshall McLuhan, Haroldo de Campos também entrou em contato com técnicas eletrônicas. Na primavera setentrional de 1969, ele foi a Paris por algumas semanas, com uma bolsa de pesquisa. Intermediamos seu contato com Francis Ponge, que ele apreciava há muito, mas ainda não conhecia pessoalmente; eles se encontraram em Nice e Bar-sur-Loup, onde Ponge costumava passar o verão com sua esposa. Infelizmente não o pudemos ver durante essa sua estada na Europa, mas ele nos escreveu para contar dos preparativos da edição brasileira de *Kleine abstrakte Ästhetik*, de Max Bense, que traduziu. Em janeiro de 1970, Haroldo retornou a Paris e conseguiu ir a Stuttgart para passar alguns dias. Foi um reencontro muito estimulante. O livro de homenagem aos 60 anos de Max Bense, publicado em fevereiro de 1970, incluía textos de João Cabral de Melo Neto, Haroldo e Augusto de Campos, bem como de José Lino Grünewald. Na primavera setentrional de 1971, Haroldo veio mais uma vez a Paris, mas dessa vez não conseguimos encontrá-lo. Em 24 de março de 1971, no Württembergischer Kunstverein de Stuttgart, Max Bense inaugurou – com Uwe M. Schneede e Eugen Gomringer – a abrangente exposição *akustische texte / konkrete poesie / visuelle texte* (textos acústicos / poesia concreta / textos visuais), que fora organizada pelo Stedelijk Museum, de Amsterdã, com ajuda de Stuttgart, contando com amplo reconhecimento.

Cinco meses após ter chegado aos Estados Unidos, em 1971, Haroldo de Campos nos escreveu uma carta de Nova York, em 22 de maio. Nesse meio-tempo, a *Pequena Estética*, de Max Bense, havia sido publicada, na tradução de Jacó Guinsburg, Ingrid Dormin e Haroldo de Campos. Além de incluir, como primeira parte, o texto integral da *Estética*, o livro compreende – na segunda parte – uma "pequena antologia bensiana". Em sua detalhada introdução, Haroldo de Campos revela pontos de contato entre a estética de Bense e outras concepções estéticas e teóricas, inserindo-as no contexto mais amplo das tentativas contemporâneas de inter-relacionar atividades artísticas modernas. Evidentemente, ele enfatizou sobretudo os pontos de contato entre essas

ideias e as obras do grupo Noigandres. Essa introdução, com o belo título de "Umbral para Max Bense", é uma das análises mais importantes que já se fizeram da estética de Max Bense.

Na primavera setentrional de 1972, Haroldo retornou a Paris, mas novamente não tivemos a oportunidade de revê-lo. Só durante sua próxima estada na cidade, em setembro de 1972, ele conseguiu vir a Stuttgart por alguns dias. O intercâmbio de livros, escritos e cartas prosseguiu. Até se fizeram projetos de livros, que infelizmente nunca se realizaram. Em janeiro de 1976, Haroldo e sua esposa nos fizeram uma visita de 4 dias; em fevereiro, Augusto de Campos também veio a Stuttgart por 2 dias, acompanhado de sua mulher e do filho. No final de janeiro de 1977, revimos Haroldo e sua esposa por 2 dias. Mas depois, até novembro de 1984, demorou bastante até que pudéssemos revê-lo. Como, naquela época, passávamos a maior parte do ano em Suzette/Vaucluse, Haroldo e Inês Oseki-Dépré vieram de Aix-en-Provence nos visitar por algumas horas, em 4 de julho de 1985. Esse seria o último encontro que nós dois, juntos, teríamos com Haroldo de Campos.

Foi somente após a morte de Max Bense que Haroldo retornou a Stuttgart, em setembro e outubro de 1994, para o evento "präzisen vergnügen. max bense. zeichen und konkrete texte oder als stuttgart schule machte" (prazeres precisos. max bense. signos e textos concretos ou quando stuttgart fez escola), no qual se apresentaram suas *Galáxias*, no Wilhelmspalais, com o Trio Ex Voco, e "O rio – Der Fluß", de João Cabral de Melo Neto, no Wilhelma-Theater.

O que resta mencionar? Em 23 de setembro de 1988, Max Bense fez a abertura da primeira grande exposição de Poesia Concreta com obras de fora da nossa coleção, na recém-inaugurada Stiftung für konkrete Kunst (Fundação para Arte Concreta), em Reutlingen. Nesse contexto, evidentemente puderam ser mostrados, com grande visibilidade, os escritos e livros do Noigandres. No encerramento da mostra, doamos nossa coleção a essa fundação, a fim de que ela pudesse se tornar acessível ao público. Com isso, eu diria que Max Bense encerrou dignamente seu empenho pessoal pela Poesia Concreta de todo o mundo. Na época, ele não podia imaginar que ainda agora a coleção não teria acesso público, um pressuposto fundamental para Bense.

Hoje não se fala tanto dos poetas concretos como na intensa década de 1960, mas – em decorrência de tantas exposições – o movimento concreto continuou sendo assunto nos últimos anos, aparentando

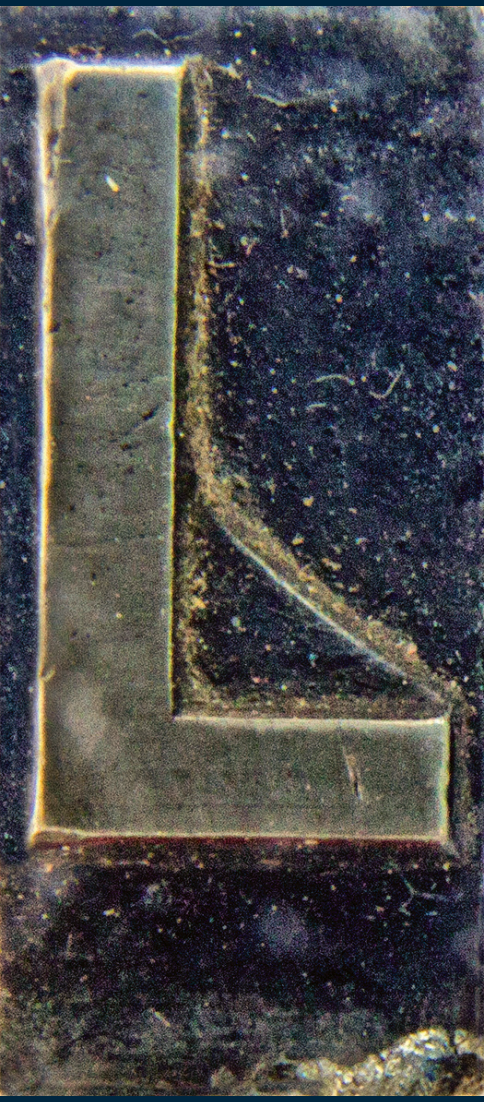
ser hoje bem mais vivo do que habitualmente se concebe. Se, naquela época, era um movimento conhecido e importante para um pequeno círculo de pessoas, só agora passa a fazer parte da consciência de um público mais amplo. A relação de Haroldo de Campos e de seus amigos com o Grupo de Stuttgart certamente cumpriu um papel importante. Ainda valeria a pena observar que a arte concreta não foi um fenômeno nacional, como já se disse, devendo ser designada como um movimento internacional. Quase simultaneamente surgiram em todas as partes do mundo essas formas instigadas por precursores como Mallarmé, Joyce, Holz, Gertrude Stein e outros. Ao que tudo indica, os estímulos dos precursores foram recebidos quase ao mesmo tempo em diferentes pontos do planeta e desenvolvidos em criações próprias.

Notas

[1] Este texto serviu de base para uma palestra proferida no Wilhelmspalais, Stuttgart, em 10 de setembro de 1994, e foi atualizado em 1997.

[2] "Sou amigo de Eugen Gomringer, ligado ao movimento da poesia concreta no Brasil. Eu gostaria muito de conhecê-lo pessoalmente e de lhe mostrar os trabalhos do nosso grupo. Será que o senhor poderia se encontrar comigo? Muito obrigado.
Haroldo de Campos
No Brasil, estamos muito interessados em sua nova estética."

[3] "cabral é um pouco nosso william carlos williams... um pouco nosso ponge..."



Apontamentos sobre o poema longo na América Latina (José Gorostiza e Octavio Paz, Jorge de Lima e Haroldo de Campos)

Horácio Costa
Tradução do espanhol: Sérgio Molina

O Modernismo, que reinventou a cultura brasileira há mais de 80 anos, privilegiou formas muito compactas do dizer poético – basta pensarmos no "poema-piada" de Oswald de Andrade, cuja formulação mínima é o poema "Amor":

amor

humor

Essa redução do tecido poético a um 'mínimo divisor comum' da fala certamente tinha a ver com a irreverência do espírito vanguardista, mas também tinha a ver com uma reação muito compreensível frente aos excessos retóricos do parnasianismo brasileiro, com seus poemas didáticos e bem acabados, nos quais se ostentavam malabarismos sintáticos e gramaticais como exemplos do bom uso da língua portuguesa. Seja como for, o Modernismo injeta na poesia brasileira um *modus* econômico, sintético do dizer, aliado à fala popular, comum, responsável por muitos de seus acertos e pela excelente recepção que teve em todas as camadas da sociedade. Para todos os efeitos, por volta de 1940, quase 20 anos depois da Semana de 22, o estilo um tanto pomposo dos poetas anteriores à eclosão do Modernismo já era universalmente ridicularizado no Brasil como exemplo de mau gosto literário. Houve, decerto, algumas tentativas de resgatar a poesia anterior ao Modernismo, como fizeram modernistas como Manuel Bandeira, e houve também tentativas de resgatar esse 'arquivo' para torná-lo de novo significativo para a cultura brasileira, como fez a malfadada Geração de 45. Contudo, a compactação da palavra poética caracterizou uma das tendências dominantes na poesia brasileira até bem recentemente. É verdade que *Cobra Norato*, de Raul Bopp, um poema longo, dividido em 33 partes e inspirado na mitologia do Amazonas, foi publicado já em 1931; mas *Cobra Norato* constitui, na época, uma exceção à regra. Por outro lado, também é verdade que Mário do Andrade, poeta de tendência 'espraiante' e que estreara com um texto vanguardista de fôlego – uma 'cantata futurista', "As enfibraturas do Ipiranga", da *Pauliceia Desvairada*, de 1921, o livro inaugural do Modernismo –, escreveu uma "Meditação sobre o Tietê" (de *Lira Paulistana*, 1945) pouco antes de morrer, na forma de um longo poema lírico, e que o compactíssimo e já mencionado Oswald de Andrade escreveu um "Cântico dos cânticos para flauta e violão", um

extenso poema de amor dedicado a sua quarta mulher, também publicado em 1945 (em *Poesias Reunidas*). Em todo caso, será nos anos 1950 que o formato espraiado, o poema longo que se assume como tal e se reporta à tradição de poemas arquitetonicamente concebidos como grandes espaços textuais, voltará a ter vigência na poesia brasileira. Mais adiante, voltaremos a esse ponto.

E no México? É verdade que o Estridentismo, o correspondente em terras mexicanas ao Modernismo brasileiro, teve muito menos importância do que este, no contexto da sociedade e da cultura, especialmente a poética. De fato, é sempre curioso comparar a recepção do Estridentismo com a do Modernismo: embora existam muitos pontos em comum entre as "Hojas volantes" estridentistas e os manifestos modernistas dos anos 1920, os 'anos heroicos' da implantação da dicção de vanguarda no Brasil, a resultante desses dois movimentos rigorosamente contemporâneos é muito diversa. No México, essa implantação coube mais, em termos históricos, ao movimento subsequente ao Estridentismo, "Contemporáneos", correspondente, na cronologia, à segunda geração modernista brasileira, pois surge por volta de 1930 (de fato, a revista que dá nome ao grupo é lançada no México no mesmo ano em que, no Brasil, Oswald de Andrade redige seu mais ambicioso e radical manifesto, o "Antropófago": 1928). Tal compactação da palavra poética teria talvez ocorrido também no México se a importância do Estridentismo no cenário local fosse maior. Não sendo assim, portanto, já na década de 1920 começaram a surgir, entre os poetas do movimento Contemporáneos, os primeiros exemplos de poemas longos. Por exemplo, Carlos Pellicer, "o primeiro poeta realmente moderno que surge no México", nas palavras dos organizadores da célebre antologia *Poesía en movimiento* (Octavio Paz, Alí Chumacero, Homero Aridjis e José Emilio Pacheco),[1] publica seu *Piedra de sacrificios – Poema iberoamericano* em 1924, depois de ter acompanhado José Vasconcelos, então ministro da educação do México, num périplo sul-americano; será, finalmente, na década seguinte que José Gorostiza escreverá o primeiro poema longo do qual nos ocuparemos, *Muerte sin fin* (1938).

Muito já se escreveu sobre esse poema, que parece chamar cada vez mais a atenção da crítica. Quando o traduzi para o português (São Paulo, Edusp, 2003), notei a dificuldade original da crítica mexicana em falar dele, que foi sendo aos poucos superada, à medida que se sucediam gerações de novos leitores, até que esse verdadeiro esforço

hermenêutico se viu brilhantemente coroado na edição da coleção "Archivos" (Fondo de Cultura Económica; Unesco, 1996). Por que será que isso aconteceu? Provavelmente porque a 'novidade' de *Muerte sin fin* não reside, em termos literários, somente no fato de sua textualidade diferir da dominante no Alto Modernismo internacional, ao qual pertence – por exemplo, o poema não privilegia certas operações textuais típicas das vanguardas, como a colagem e a montagem, que estruturam, vale lembrar, os arquitextos poéticos da época, como os *Cantos* de Pound, que continuaram a ser escritos entre os anos 1930 e 1950 –, nem obedece à sofisticada simplicidade diccional de arquitextos da chamada *Poésie Pure*, como em "Le Cimetière marin" de Valéry (de *Charmes ou Poèmes*, 1922). Em *Muerte sin fin*, o poeta revisita, por assim dizer, o arquivo do barroco em língua espanhola, mas não o geral da poesia do Século de Ouro, exceto por um único poema preciso de uma importante precursora novo-hispana, Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695).

Em poucas palavras, em *Muerte sin fin* se dá conscientemente o resgate da tradição poética local na poesia mexicana. O arquitexto em questão é "El sueño", ou "Primero sueño", um dos mais excelsos poemas produzidos no barroco de língua castelhana (publicado na primeira edição das *Obras* de Sor Juana, 1692). De fato, esse poema novo-hispano foi tão surpreendente em seu contexto contemporâneo ("como todas as obras únicas e singulares, 'Primero sueño' é irredutível à estética de seu tempo", diz Octavio Paz em sua grandiosa biografia literária da freira-poeta, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*),[2] como *Muerte sin fin* no seu. "Primero sueño" é um poema visionário – é "poesia do intelecto perante o cosmos", afirma Paz em outra passagem da biografia citada –,[3] e narra uma aventura, uma 'viagem espiritual' (*anábase*) não pautada pela mística nem pela ascese religiosa, o que não deixa de surpreender, considerando-se a profissão de fé de sua autora (aqui, um índice perfeito de uma das 'armadilhas' – isto é, *trampas* – nas quais Sor Juana caiu). Por outro lado, inspira-se não apenas num modelo clássico – o poema também chamado "Sonho" de Cipião –, mas também em derivas paracientíficas ou iniciáticas trilhadas naquela época por certos espíritos especulativos, no caso, por quem discutia, dentro do contexto da Contrarreforma, o modo católico ortodoxo de entendimento da realidade, como o jesuíta Athanasius Kircher (1601-1680), que, como se sabe, teve muita influência sobre Sor Juana. Em suma, em "Primero sueño" temos um poema que vai além da mera utilização de uma lin-

guagem ou uma retórica específica – no caso, a vertente gongórica do barroco ibérico –, mas constitui um verdadeiro objeto poético, uma arquitetura verbal enraizada num horizonte de conhecimentos específico de seu tempo, e que antecede, como frisa Octavio Paz, alguns poemas emblemáticos da modernidade, como "Un coup de dés" (1897) e o próprio *Muerte sin fin*.[4]

Mutatis mutandis, não é outra a matéria deste último poema. O neobarroco, presente na dicção de *Muerte sin fin*, na reivindicação, digamos, de um modo barroco de construir a sintaxe, parece-me menos importante para caracterizar a leitura e a incorporação de Sor Juana por Gorostiza que o fato de seu poema também ostentar uma miscelânea de informações que passa tanto por uma escatologia, no sentido religioso da palavra, como por uma percepção científica da realidade. Nesse sentido, como já afirmei no prólogo à minha tradução, trata-se de um poema visionário, que procura ver não apenas o interior mas também o sentido da matéria, apoiando-se no horizonte de conhecimentos da física contemporânea. Esse intento resulta na constituição do poema como um objeto verbal, uma arquitetura textual que testemunha em sua medida a abrangência do 'voo' do poeta. Esse salto congelado – ou, para usar a expressão de Octavio Paz sobre *Muerte sin fin*, esse "longo delírio racional" –,[5] que se nutre de informações díspares e pode ser lido como o diário de bordo da aventura espiritual gorosticiana e que percebe no corpo formal do próprio poema o signo de seu pertencimento ao universo mortuório enquanto é escrito ou lido, para dizê-lo numa única expressão, é a marca de *Muerte sin fin*, aquilo que o afasta da mera utilização do barroco como escudo ou origem textual, aquilo que o aproxima diretamente da anábase de Sor Juana.

Tal 'objetualização' do poema chega, com *Piedra de Sol*, que Paz escreve em 1956 – poema que também traduzi ao português (Rio do Janeiro, Guanabara, 1988; São Paulo, Selo Demônio Negro, 2008) –, a bem dizer, a um nível dificilmente igualável. A referência icônica – a "Pedra de Sol", o calendário asteca que se encontra no Museu Nacional de Antropologia do México, descoberta em 1790 numa escavação no centro da cidade do México – impõe-se já no próprio título do poema. De fato, *não existe poema* sem essa referência arqueológico-antropológico-artístico-conceitual. Como já afirmei num ensaio escrito há muito tempo, "*Piedra de Sol:* el título",[6] a circularidade do poema de Paz – considerando-se que seus primeiros seis versos se repetem no final, e que o

seu número, 588, obedece ao ciclo sideral do planeta Vênus – transfere o sentido do poema a um plano de repetição que o assemelha a um calendário que medisse 'outro tempo', um tempo do sujeito submetido a outra ou outras medidas, e que se repetisse indefinidamente, e fosse narrado a cada vez conforme as leituras e as recorrentes combinatórias dos núcleos de conteúdo, os fragmentos de narração e/ou imagens centrais que se sucedem no poema. Se tais significados metafóricos são difíceis e complexos de definir, a referida objetualização do corpo do poema funciona como uma base referencial precisa, uma estrutura ou um molde que não apenas o submete, mas também o amplia.

Em sua origem, o gesto de *Paz em Piedra de Sol* é barroco: pela novidade do objeto tomado como molde, pela reverberação semântica ou conceitual que ele implica, difere, por exemplo, do da modelização que Dante opera, na *Divina Comédia*, sobre a maquete do universo mentalizado em seu tempo. Definitivamente, em *Piedra de Sol*, Paz está mais perto de Sor Juana, com seu 'sonho' inominável, que de Dante. Como vemos, os dois poemas longos mexicanos que aqui estudamos encontram em Sor Juana uma origem comum. Incorporar estes dois poemas a essa genealogia interna da poesia mexicana moderna pode não constituir exatamente uma novidade em termos críticos, mas estabelecer um olhar comparatista equivalente no que tange ao funcionamento da poesia brasileira moderna correspondente a eles, tomando alguns poemas longos como exemplo, pode, sim, oferecer algo novo.

E no Brasil, então? O primeiro poema que quero comentar é caracterizado como 'barroco' por seu primeiro hermeneuta. Trata-se de *Invenção de Orfeu*, que Jorge de Lima escreve entre o final dos anos 1940 e 1951 (1ª ed. 1952), e o crítico, seu bom amigo e o mais cosmopolita dos poetas brasileiros, Murilo Mendes, a quem o poema, além disso, é dedicado. *Invenção de Orfeu*, por sua evidente desmesura e exuberância, certamente se inseriria numa leitura que procurasse achar traços da permanência do barroco na cultura brasileira – em sua "Nota preliminar", Murilo Mendes chega a dizer que "*Invenção de Orfeu* é o máximo documento literário da natureza barroca do Brasil".[7] Por outro lado, também seria possível – e acertado, segundo meu ponto de vista – interpretá-lo como uma reação tardia à referida compactação da palavra poética preconizada pela geração de 22. Em seu comentário, Murilo Mendes acrescenta à noção de barroco as ideias de complexidade, de diálogo com as demais artes, até chegar a um ponto que aqui

me interessa ressaltar: o seu caráter épico. De fato, a questão épica é apontada logo de saída, numa nota marginal do próprio Jorge de Lima, na qual ele define seu poema como "biografia épica, biografia total e não uma simples descrição de viagem ou de aventuras. Biografia com sondagens; relativo, absoluto e uno. Mesmo o maior canto é denominado – biografia".[8] Esse 'maior canto' é o oitavo, numa divisão em dez, por seu turno subdivididos (ou não) num número desigual de unidades. Essa partição de *Invenção de Orfeu* em dez cantos remete diretamente ao poema-chave da tradição poética moderna da língua portuguesa: *Os Lusíadas*, que Luís de Camões (1524-1580), o 'arqui-Orfeu', digamos, do mundo que fala português, publica pela primeira vez em 1578 e é um modelo europeu da épica e da estética maneiristas.

Assim, *Os Lusíadas* são elevados à condição de intertexto primacial de *Invenção de Orfeu*, ao passo que o próprio poema parece o tempo todo confundir em seu horizonte temático mutante, escorregadio, a construção de um *modus* órfico do dizer com o nomear de uma realidade também onírica, uma 'ilha' sempre sonhada e sempre na iminência de ser descoberta, que não chega a ser nomeada mas que é implicitamente o Brasil (não se deve esquecer que a gestação de *Invenção de Orfeu* antecede em alguns anos o importante ensaio *Visão do Paraíso*, de Sérgio Buarque de Holanda, que trata da 'invenção do Brasil' em mentes europeias durante os séculos da expansão ultramarina, o que caracteriza uma tendência do pensamento brasileiro na metade do século XX, tanto na poesia como na reflexão acadêmica).[9] Poema excepcional na literatura brasileira, *Invenção de Orfeu* permanece como um exemplo solitário de um texto proliferante, e Camões, não Orfeu, é nele erigido como seu *numen* literário. No que, diga-se de passagem, Jorge de Lima está longe de ser um caso isolado nas literaturas escritas em português.

Camões representa, portanto, uma verdadeira questão para o estabelecimento do cânone poético moderno, ao menos em Portugal e, em menor escala, no Brasil. Por exemplo, consideremos a presença de Camões na obra de dois poetas portugueses, Cesário Verde (1855-1886) e Fernando Pessoa (1888-1935), tópico sobre o qual escrevi um ensaio comparativo.[10] Nas obras de Verde e Pessoa, apontei algumas estratégias para lidar com a presença, em efígie ou textualmente, de Camões, no momento anterior à afirmação do Modernismo português (Verde) e em seu auge (Pessoa). No caso do Brasil, além de *Invenção de Orfeu*, a presença textual camoniana transparece, por exemplo, num

dos mais importantes poemas de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), que foi, com Murilo Mendes, um poeta central na segunda geração modernista, a de 1930, que costumo aproximar com a mexicana de Contemporáneos, por fatores que não vem ao caso sublinhar aqui, mas que passam pelo tom diccional muito menos otimista e vanguardista de ambas em relação tanto à de 22, no Brasil, como à dos estridentistas, no México.

O poema a que me refiro é "A máquina do mundo", que Drummond publica num importante poemário, *Claro Enigma*, de 1951. Este outro poema longo parte do "Canto X" de *Os Lusíadas*, no qual Vênus oferece a Vasco da Gama a contemplação da maquete do universo num recanto da Ilha dos Amores (provavelmente, numa das ilhas da baía de Bombaim – corruptela de 'boa baía' –, na Índia ex-lusitana). Evidentemente, Camões tinha em mente nada mais, nada menos que a estrutura da *Divina Comédia* dantesca (e, portanto, Virgílio…) quando reserva ao descobridor do Caminho das Índias um prêmio desse alcance.

É justamente essa visão cósmica que Drummond *nega* – ou refuta – em seu poema: a situação narrativa de "A máquina do mundo" é a de um caminhante, um eu que depara com a maquete do universo numa "estrada de Minas, pedregosa", e tanto ele hesita diante da oferta de aquela se abrir a seus olhos, que a "máquina" acaba por se fechar e desvanecer, ao passo que o caminhante segue de mãos vazias, "avaliando o que perdera".[11] Não é difícil perceber que, metaforicamente, esse argumento está ligado ao existencialismo e à decantada 'condição humana' da modernidade; de fato, o poema em questão se tornou tão popular no Brasil que muitos poetas o retomaram, e até eu mesmo o homenageei em meu poema "Quadragésimo".[12]

Desse famoso poema de Drummond, que comenta Camões, que comenta Dante, deriva igualmente o último poema entre os que quero comentar aqui, *A máquina do mundo repensada*, de Haroldo de Campos, publicado em São Paulo significativamente no ano 2000.[13] Antes de tudo, cabe ressaltar que essa linhagem poética se encontra absolutamente incorporada ao texto, quer seja na forma do poema, escrito numa dantesca *terza rima* – aba, bcb, cdc etc. –, o que o vincula diretamente à *Divina Comédia*, quer seja em situações narrativas ou até em imagens intertextuais precisas, especialmente a que acabo de apontar no poema de Drummond, bem como em vários momentos de *Os Lusíadas*, sobretudo no já citado Canto X.

Também se pode perceber em *A máquina do mundo repensada* a reafirmação de um conceito do próprio Haroldo de Campos, e importante para a cultura brasileira contemporânea, sobre o que é fundamental na herança do barroco (e, por conseguinte, do maneirismo) no que tange ao *modus* da literatura brasileira, contra uma corrente acadêmica oposta, que situa seu momento inaugural no século XIX, fazendo-o coincidir com a independência política do país. Refiro-me especificamente ao ensaio *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos* (1989; sobre o qual escrevi uma nota no momento de sua publicação), em que Haroldo de Campos se contrapõe ao logos 'formativista' conceitualizado num clássico da crítica literária no Brasil, *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido (1959).[14]

Some-se a tudo isso o fato de *A máquina do mundo repensada* ser, de fato, um poema que incorpora os achados e alguns postulados da física contemporânea. Por exemplo, o próprio projeto gráfico do livro é ilustrado com fotos coloridas captadas pelo telescópio Hubble e pela cápsula Voyager. Por outro lado, numa nota ao poema, Haroldo de Campos lista um alentado número de obras científicas que o assistiram em sua escritura, entre as quais se incluem algumas dos astrofísicos brasileiros Mário Schenberg e Marcelo Gleiser (o primeiro, cujo prenome aparece uma vez no poema, foi erroneamente interpretado pela crítica como sendo "Mário de Andrade", diante do qual Haroldo ria e dizia: "Ele nunca se preocupou com o universo…"), e os pensadores Ilya Prigogine e Jacques Monod, entre outros, ao lado dos poetas mencionados acima, num claro esforço de conexão dos imaginários poético e científico na contemporaneidade.

Qual o sentido da operação de Haroldo? Por um lado, evidentemente, esse que acabo de mencionar e o de, com seu texto, prosseguir na poesia escrita hoje em português aquela linhagem de poetas/cosmonautas. Por outro lado, um mais sutil: tradutor do Gênesis ao português direto do hebraico, Haroldo fez de suas especulações sobre a "Cena da Origem" (em sua tradução do hebraico *Bere'shith*),[15] uma espécie personalíssima de passaporte para a discussão não só da origem, mas da posteridade. A cena de origem bíblica se aproximaria, como deixa entrever o poema, do *Big Bang*, dessa origem cósmica problematizada pela física moderna, do grão mesmo da escritura poética. A percepção da cosmogonia, nos sentidos mitológico-religioso e físico, mais propriamente cosmológico, equivaleria à própria aventura de seu desvelamento

em poesia. Daí que não seja apenas um capricho a afirmação, que alegoricamente faz Haroldo de Campos em *A máquina do mundo repensada*, da possibilidade de unificação dos discursos das ciências exatas e da poesia, numa espécie de 'campo unificado' epistemológico que seria a realização do projeto ou do *insight* einsteiniano.

Para tais derivas, para tais alturas ou larguras do dizer poético de José Gorostiza e Octavio Paz, e de Jorge de Lima e de Haroldo de Campos, a extensão ou o campo usual do poema moderno, restrito a determinadas linhas em busca da eficácia, seja estética ou comunicacional, simplesmente não era adequado. Seu regresso às tradições poéticas e linguísticas em questão e, em boa medida, o resgate delas, não se dá em termos estritos, e sim no sentido da busca de ecos de origem nos modelos mais próximos e atuantes dentro de um universo de referências poéticas locais. É sob todos os pontos de vista intrigante e significativo o papel que os poemas de Sor Juana e de Camões desempenham nesse resgate e, de modo mais direto, na textualidade mesma dos poemas aqui enfocados.

Tudo isso explica por que esses poemas são longos, assim como o foram os dos predecessores que tal grupo de autores privilegia em seu constante dialogar com essas duas vertentes da grande cultura ibero-americana, a mexicana e a brasileira.

(Este texto foi originalmente escrito em espanhol, para um evento acadêmico em Roma, tendo sido publicado em italiano no livro *Il Poemetto - un esempio novecentesco di ricerca poetica* [org. Maria Cecilia Graña; Cagliari, 2007].)

Notas

[1] *Poesía en movimiento, II* (México 1915-66), seleção e notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, Homero Aridjis e José Emilio Pacheco. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1985. p.365.

[2] Cf. Octavio Paz. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (vol. 15 das *Obras completas do autor*). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001. p.456.

[3] Op. cit., p.435, *passim*.

[4] "['Primero sueño'] tampouco é uma profecia da poesia da Ilustração, mas sim da poesia moderna que gira em torno deste paradoxo que é o núcleo do poema: a revelação da não-revelação. Nesse sentido, 'Primero sueño' se parece com "Le Cimetière marin" e, no âmbito hispânico, com *Muerte sin fin e Altazor*. Parece-se, sobretudo e acima de tudo, com o poema em que essa poesia se resume: "Un coup de dés'." Op. cit., p.456.

[5] Cf. "*Muerte sin fin*: José Gorostiza", in: Octavio Paz. *Generaciones y semblanzas* (vol. 4 das *Obras completas*). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994. p.248.

[6] Cf. Horácio Costa. *Mar Abierto – ensayos sobre la literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998. p.345-359; São Paulo: Lumme, 2010.

[7] Além disso, em sua nota a *Invenção de Orfeu* (ed. consultada: São Paulo: Círculo do Livro, s.d., que reproduz a ed. Aguilar, Rio de Janeiro, 1952), Mendes classifica o poema como "um verdadeiro labirinto de temas, faturas, imagens e tendências, uma espécie de poema cíclico, poema-rio carregando tantas formas díspares em sua densa correnteza … Desde logo, entretanto, uma ideia manifestou-se em meu espírito: a do caráter essencialmente barroco do livro" (p.13 e 17-18).

[8] Conforme consta no frontispício da edição citada.

[9] Sérgio Buarque de Holanda. *Visão do Paraíso*. Rio de Janeiro: J. Olympio Ed., 1959.

[10] O ensaio em questão é "CV, FP e LC: apontamentos sobre a formação do cânone da poesia portuguesa moderna", apresentado no "XX Congresso da Abaplip – Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa", Universidade Federal Fluminense – UFF (Niterói); 23-25 ago. 2005; publicado eletronicamente em CD (*No limite dos sentidos – Anais do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa*; Instituto de Letras da UFF, 2005).

[11] Assim se lê o final de "A máquina do mundo": "enquanto eu, avaliando o que perdera,/ seguia vagaroso, de mãos pensas". In: Carlos Drummond de Andrade. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983. p.305.

[12] Ver *Quadragésimo*. São Paulo: Ateliê, 1999.

[13] São Paulo: Ateliê, 2000. 97p.

[14] Haroldo de Campos. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*: o caso Gregório de Mattos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989; Horácio Costa. "Haroldo de Campos: seguimiento de una (irreprochable) trayectoria". In: *Mar abierto – ensayos de literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana* (cit.), p.93-97; Antonio Candido. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. São Paulo: Livraria Martins Editora (2ª ed. revista), 1964.

[15] Haroldo de Campos. *Bere'shith* – A cena da origem. São Paulo: Perspectiva, 1993. 117p.

Haroldo & Barthes

Leda Tenório da Motta [1]

Barthesiano da primeira hora, num tempo em que no Brasil só conhecíamos *O grau zero da escritura e Mitologias* de ouvir dizer, Haroldo de Campos já o citava em *A arte do horizonte do provável* (1969), reunião de ensaios dos anos 1959 e 1960, em que lhe são feitas seis remissões. Já no prefácio do volume Barthes comparece, chamado por Haroldo a ilustrar uma crítica que, escreve Haroldo, comporta um novo entendimento da literatura "sob o poder eversivo dos textos de vanguarda".[2] Ele tem toda a razão de dizê-lo, até porque muito do que nos é dito nos primeiros trabalhos de Barthes refere-se ao *nouveau roman* e ao teatro de Bertolt Brecht, sendo eles assim *de* e *sobre* a vanguarda. Depois disso, o reencontraremos no mesmo volume haroldiano, em breves chamadas, em quase todos os capítulos do livro, dados não apenas o interesse de Haroldo por nomenclaturas suas como 'conotação' e 'segundo grau' mas a comum referência de ambos à semiótica jakobsoniana.

Já em *Metalinguagem & Outras metas* (1992), esta uma reunião de textos mais tardios, que aumentam e atualizam uma primeira coletânea intitulada *Metalinguagem*, ensaios de crítica e teoria literária (1976), temos todo um capítulo sobre Barthes, em que Haroldo faz mais que tocar neste ou naquele tópico para partilhar inteiramente com Barthes uma visão da literatura. Trata-se da visão 'sincrônica', aquela que, sem desmerecer as circunstâncias históricas dos fatos discursivos, notadamente dos literários, é sensível àquilo que, para além do circunstancial, perdura nos discursos, em camadas mais profundas, para além das condições que as geraram. Assim, é com o estruturalista Barthes que ele defende aí "uma ciência da literatura [capaz de pesar] Teócrito e Yeats numa mesma balança".[3]

Mas o que mais lhe chama a atenção, nesse volume, é 'a heterodoxia' ou 'a para-doxia' de Barthes. Encanta-o que Barthes seja e não seja um homem de escola. "Suas incursões semiológicas, que o levaram a compilar os seus *Elementos de Semiologia* (aliás utilíssimos), quase que num ato de autoaprendizado sistemático, nunca pretenderam um caráter normativo, prescritivo", ressalta. É dessa primeira percepção de Barthes – que ele percebe assim como alguém essencialmente paradoxal, numa ilação que está longe de ser evidente no momento em que Barthes escreve, diga-se de passagem –, que parte para uma segunda: a de sua índole cética. O traço ceticista de Barthes afigura-se tão mais claro a Haroldo quanto ele o vê relacionado com a rejeição que Barthes sofre. Se depois de ter sido recusado pela velha crítica e saudado pelos

novos ele continua sendo alvo de ataques – nota a respeito –, o que não se perdoa não é só o 'verbocentrismo do saussuriano' mas também o pensador 'inconstante'. Ora, para Haroldo, não se trata de nenhuma das duas coisas, pelo simples motivo que a linha de Barthes é a cética. Nesse sentido, ele escreve:

> É evidente, como provou o futuro, que esse verbocentrismo só fascinava a Barthes do ponto de vista do texto, do 'prazer do texto', da festa sígnica do significante, não como axioma soberano de uma ciência semiológica prescritiva da qual nunca foi um paladino convicto, mas antes, e sempre, um enamorado evasivo e irônico, mais chegado à disforia do cético que ao fervor do zelote.[5]

Dessa correção podemos dizer que é uma perfeita *sacada* crítica de Haroldo, também pela percepção do sujeito 'disfórico' que aí temos, e não só porque a disforia é o motor do ceticismo barthesiano mas porque ela não saltava à vista no ano de 1980, quando ele escreve. 'Disforia', dizem-nos os bons dicionários, é "estado caracterizado por ansiedade, depressão e inquietude". É o contrário da 'euforia', que é própria dos paladinos (como Greimas, acrescenta Haroldo).[6] Aplicada à 'para-doxia' de Barthes, ela não apenas levanta a possibilidade de seu ceticismo mas a levanta nos termos mesmos em que Barthes porá os seus grandes céticos, em última instância, no seminário (e futuro livro) *O Neutro*, sem que Haroldo possa sabê-lo, já que as aulas sobre o Neutro são do final dos anos 1970 e só viriam a público postumamente.

Há mais e melhores afinidades e encontros entre ambos. Detenhamo-nos naquela que concerne à grande briga de ambos com as sociologias da literatura formuladas pelas letras universitárias.

Sabe-se que a *nouvelle critique* de Barthes impõe-se, em meio a uma polêmica em torno de Sur Racine, a meio caminho de sua trajetória. Nesse livro explosivo, ele relê o importantíssimo poeta trágico Racine de outro modo, mais rente ao texto ou mais perto do significante, digamos. Ora, Haroldo não faria outra coisa com outro importante poeta brasileiro, do mesmo momento. De fato, visando o mesmo século de Racine e causando semelhante desconforto junto aos representantes da *literatura e sociedade*, Haroldo de Campos protagonizaria aqui a mesma revisão de uma literatura crucial. Decerto, não por mera coincidência, já que ele e Barthes pertencem à mesma *côterie*: mesmas bases semióticas,

mesma visão do tempo longo, mesma inclinação a confundir crítica e literatura, mesma tomada de distância em relação aos 'escritores, intelectuais, professores' bem instalados em sua autoridade. A aproximação é tão mais cabível quanto, nos dois casos, a palavra é branda, jamais interpelativa, e os autores são corteses, mesmo quando a polemizar.

Publicando-se em 1989, quase um quarto de século depois de Sur Racine, a pièce à scandale haroldiana é *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira – O caso Gregório de Matos*. O volume viria a ser, entre nós, objeto da mesma resistência da Sorbonne a Sur Racine, ainda que diferentemente manifesta, pois, ao invés de rebatê-lo, com a rude franqueza do *sorbonnard* Raymond Picard, em seu *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, nossos historiadores e sociólogos da literatura preferirão envolver *O sequestro* em eloquente e concertado silêncio.

De fato, desde seu lançamento, *O sequestro do barroco* é cercado por uma espécie de pacto de não menção, tão mais bem sucedido (se é que isso é um sucesso) quanto os editores da obra acham-se fora do eixo Rio-São Paulo,[7] que pode furtar-se, então, sem prejuízo, às costumeiras manifestações. Assim, não haverá aqui recensões jornalísticas, nem nenhuma grita da parte dos que detestam "os amigos da intertextualidade e Derrida",[8] corrente de solidariedade cujo mutismo opera, visivelmente, no sentido de fazer do livro poeira entre nossos dedos.[9] O que, por ironia, lhe confere o mesmo poder de *não existir existindo* da obra de Gregório de Matos, tal como é vista por Haroldo, que cita Fernando Pessoa para dizê-lo: "[O poeta] é como Ulisses, o mítico fundador de Lisboa, que, no poema de Fernando Pessoa foi por não ser existindo".[10]

Se o direito de cidade lhe é retirado, é que a provocação intelectual do livro concerne a um mestre de estatura lansoniana – Antonio Candido –, cuja obra máxima, *A formação da literatura brasileira*, está citada em seu título. Com efeito, dir-se-ia que é em desagravo a nosso Lanson que se prepara tal rito conjuratório. Sendo-lhe necessário o movimento inversamente proporcional de apequenamento da figura do homem por trás da obra que debate a tese mais acatada do mais acatado dos críticos. Não obstante ser esse homem, no momento em que escreve, o dono daquilo que chamaríamos, sem nenhum favor, de uma apreciável contribuição à crítica literária brasileira, como permite pensá-lo o fato de que *O sequestro do barroco* é, então, o décimo-segundo volume de crítica de Haroldo, num repertório de obras críticas que alcança hoje

22 títulos, para só ficarmos no argumento quantitativo.[11] Além do mais, passa-se também por cima da evidência de que os vocábulos de Haroldo são sempre percussivos e especiosos, o que deveria obrigar quem quer que os quisesse interpretar a deter-se no especial sentido da palavra 'sequestro'. Aí tomada, freudianamente, como uma rasura do passado, por um sujeito que o reinterpreta. A expressão, de resto, é inspirada em Mário de Andrade, que a tomava como sinônimo de esquecimento inconsciente. [12]

No contexto dessa 'cominação' – como a chamaria Barthes, usando de uma palavra que recorre em seus escritos –, a discussão do *Sequestro* desenvolve duas linhas reflexivas, ambas caudatárias de uma cultura francesa de que o autor de Sur Racine está muito perto.

Numa primeira, convoca-se Derrida e a desconstrução, que, como preferimos pensar, é antecipada pelo Neutro. Essa tópica é assim introduzida por Haroldo:

> Se há um problema instante e insistente na historiografia literária brasileira, este problema é a 'questão da origem'. Nesse sentido é que se pode dizer – como eu o fiz em "Da razão antropofágica" – que estamos diante de um episódio da metafísica ocidental da presença, transferido para as nossas latitudes tropicais ... Um capítulo a apendicitar ao logocentrismo platonizante que Derrida, na *Gramatologia*, submeteu a uma lúcida e reveladora análise...

Trata-se de pôr em dificuldade a ideia candidiana de um processo evolutivo da literatura brasileira, que, segundo Haroldo, a enclausura numa origem precisa, não somente pela concepção fechada de História com que ela joga, mas pela contradição do sistema, uma vez que, ao descartar a produção de Gregório de Matos, ao mesmo tempo, busca e perde de vista os começos que persegue. Para melhor fazê-lo, Haroldo convida à conversa este outro historiador do eterno retorno que é Borges:

> Estamos diante de um verdadeiro paradoxo borgiano, já que à questão da origem se soma a da identidade ou pseudoidentidade de um autor 'patronímico'. Um dos maiores poetas anteriores à Modernidade, aquele cuja existência justamente é mais fundamental para que possamos coexistir com ela e nos sentirmos legatários de uma tradição viva, parece [assim] não ter existido literariamente 'em perspectiva histórica'. [13]

Numa segunda, é convocado Jakobson e sua teoria tão concisa quanto elegante das funções da linguagem, em que a linguagem poética é posta fora do alcance da comunicação social, para atuar preferencialmente como um mecanismo de checagem da forma, num intrincado feixe de ações locutórias, de diferentes alvos. O modelo jakobsoniano, nota nesta seção Haroldo, reconhece, para além daquelas funções que mais diretamente servem à troca efetiva de mensagens – a referencial e a emotiva, centradas em significados e receptores de significados –, duas outras – a poética e a metalinguística, centradas no próprio código –, que envolvem mais diretamente a configuração material do texto. Sensoras dos signos palpáveis, estas últimas obrigam a linguagem a uma parada, a um autorreconhecimento e, assim fazendo, aprofundam a dicotomia entre os signos e os objetos, ponto nevrálgico das semiologias saussurianas. Descartá-las equivaleria não penas a colocar a literatura a serviço dos desígnios da linguagem ordinária, passando por cima daquilo mesmo que os poetas experimentam de mais forte – o sentimento da inadequação fundamental da linguagem, mola da decepção mallarmeana, como lembra o próprio Jakobson, ao expor seu pequeno aparelho funcional –, mas reduzi-la à esfera dos leitores médios ou dos receptores comuns.

A primeira o levaria a discernir na historiografia de Candido dois movimentos solidários de fechamento do sentido na lógica do começo do começo e do fim do fim, os dois pelejando por estabilizar ordens e cancelar contradições: um genealógico, outro teleológico. Um particularmente expresso na metáfora do 'arbusto de segunda ordem no jardim das musas', a fórmula de matiz depreciativo com que Candido brindou nossa literatura, vendo-a sair como um apêndice da literatura portuguesa, que, por sua vez, apendicitaria outra literatura, em degringolada hierárquica. O outro armado pela entrevisão dos fins últimos, atingidos, segundo Candido, no momento em que, no Brasil do século XIX, já é possível falar-se numa floração de obras verdadeiramente nacionais, até porque agora inseridas numa troca entre autores e receptores, comércio sem o qual nada se legitima. Indo da 'aurora' ao 'apogeu', ambos sustentam o que Haroldo chama, com Derrida, de 'metafísica da presença'. Todo o circuito é substancialista, para ele:

> Se ao 'Espírito do Ocidente' coube encarnar-se nas novas terras da então América portuguesa, incumbe ao crítico-historiador retraçar o itinerário da *parousia* desse Logos que, como uma árvore, ou, mais modestamente

> um arbusto, teve de ser replantado, germinar, florescer, para um dia quiçá copar-se como árvore vigorosa e plenamente formada: a literatura nacional. [15]

A segunda lhe permitiria aquilatar o valor de coisa unicamente comunicacional que é atribuído pelo sistema candidiano à poesia e, ainda, apontar-lhe a maneira de ancorar toda a literatura no elã romântico, uma vez que são nossos românticos que, tomando o país como referência forte – sua natureza, seus primeiros homens, a palmeira e o sabiá –, escrevem para um público nascente, consumidor de ideais patrióticos e folhetins. Tudo o que privilegia a translação informativa tal como a descreveu Jakobson. Haroldo escreve: "O projeto [da *Formação*] converte o interesse particular do romantismo nacionalista em verdade historiográfica geral". [16]

Contemporânea dessa revisão, sobressalta-nos outra, não menos instigante, que põe em questão a genuína autoria dos versos gregorianos e joga com a possibilidade de que aquele que Haroldo toma por 'fundamental', na verdade, não existiu. Nesta outra versão, encaminhada por João Adolfo Hansen em seu *A sátira e o engenho*, que resulta de uma tese de doutorado defendida na USP, em 1988, no mesmo momento em que Haroldo faz palestras sobre o poeta e reúne notas para o seu livro –, Gregório de Matos bem poderia ter sido inventado pelo primeiro biógrafo que deu por sua uma produção que circulava em folhas volantes, na colônia iletrada, para não se sabe que leitores. Cauteloso, Hansen fala de 'poemas atribuídos' a Gregório e se pergunta ainda onde teriam sido coletados, naqueles primórdios, se em fonte oral ou escrita, problematizando-lhes ainda mais a legitimidade.[17]

Embora sempre comemorada pelos *inimigos da intertextualidade e Derrida* como o desmascaramento final de Haroldo pela prova da realidade, a tese, na verdade, não é feita para constrangê-lo. Não só porque também temos duvidado, desde sempre, da existência factual de Homero, Ossian e Shakespeare, sem que suas obras tenham deixado, um só segundo, por isso, de nos parecer cruciais. Nem só porque também temos sido alertados sobre o fato de que se desconhece a data de nascimento de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e se aventa a possibilidade de que a figura tenha siso inventada para servir à construção nacionalista de uma imagem da arte brasileira.[18] Nem só porque o sistema haroldiano recusa, justamente, a chancela da realidade pura

e dura. Mas porque, se a levarmos a sério, a teoria da intertextualidade supõe uma apropriação mútua dos autores e dos textos que é feita para abarcar aquela apropriação que o barroco ibérico sofre aqui, fazendo-se barroco brasileiro, a exemplo do que acontece com a escultórica barroca mineira, não obstante dar-se em ouro local, madeiras locais e pedra-sabão.

Os amigos desconstrucionistas de Derrida a explicam dizendo que o poeta que se alimenta de outro poeta é um 'parasita', do grego *parasitos* (para + grão), originalmente entendido como aquele que se encontra ao lado, na mesa, a partilhar a comida, antes que se torne aquele invasor que vem roubar a comida, sem nada dar em troca. Nesse sentido, o poeta que se alimenta de outro poeta não é apenas um 'hóspede' mas um 'hospedeiro', duplicidade inscrita em *host*, do inglês antigo *oste* e do latim *hostia*, que tem duplo sentido: invasor e convidado. Também em português 'hospedar' é receber e dar hospedagem. Associando-a ao corpo do poeta e do próprio crítico – que também vive de um texto e o reanima –, Hillis Miller chama a casa assim transformada em 'hotel', pela força da 'hospitalidade' (outras palavras da mesma raiz) de território 'neutro', palavra que não poderia parecer-nos mais bem-vinda.[19] A propósito, lembra que *host* e *guest* remontam à mesma raiz etimológica *ghos-ti*, que refere, de um só golpe, quem visita e quem recebe, o estranho e o anfitrião, ambos igualmente envolvidos em 'obrigações recíprocas de hospitalidade'. É daí que ele parte para propor o crítico como também parasítico em relação aos textos de que vive e que reanima.[20]

Parente desta, a crítica de Haroldo enfrenta uma visão da poesia em geral, e da poesia gregoriana em particular, como uma espécie de corpo estranho que invadiu o recinto da nação brasileira, inocentemente metafísica em sua separação. Sua visão é a mesma de Barthes quando, numa de suas mitologias mais sarcásticas, vê "a grande família dos homens" como uma "velha mistificação".[21]

Notas

[1] Este texto retoma e modifica o capítulo "Ressonâncias brasileiras" de meu livro *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras; Fapesp, 2012.

[2] Haroldo de Campos. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.10.

[3] Haroldo de Campos. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.208.

[4] Ibidem, p.192-123.

[5] Ibidem, p.123.

[6] "Nesse ponto, Barthes é muito diferente de Greimas, que constituiu uma teoria canônica e disseminou pelo mundo formulários e prosélitos". Ibidem, p.123.

[7] Trata-se da Fundação Casa de Jorge Amado. O próprio Haroldo relata, em seu livro, que a Casa toma a iniciativa da publicação depois que, em 1986, ele ministra uma palestra em Salvador, em evento comemorativo aos 350 anos de nascimento de Gregório de Matos, patrocinado pela Universidade Federal da Bahia, pela Academia Baiana de Letras e pela Fundação Gregório de Matos. O *speech* de 1986 e o volume que o recolhe em 1989 constituem a melhor versão possível, à época, de uma pesquisa iniciada nos anos 1970, que ensejara a Haroldo discorrer sobre o assunto, em 1978, na Universidade de Yale, onde foi *visiting professor*, e, posteriormente, no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, onde lecionou. Recentemente, em 2011, o volume foi reeditado pela editora paulistana Iluminuras, em versão aumentada, que aproveita materiais inéditos do espólio de Haroldo.

[8] Valho-me de uma das expressões sempre jocosas de Roberto Schwarz, a propósito dos concretistas, desta feita em *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.23.

[9] Mas cabe notar que surgem, finalmente, algumas resenhas, em 2011, em segundos cadernos de prestígio, quando da reedição do Sequestro pela Iluminuras. Entre elas, citem-se a de Alcides Villaça para *O Estado de S. Paulo* e a de Alcir Pécora para a *Folha de S. Paulo*, respectivamente datadas de 16 mar. 2011 e de 19 mar. 2011.

[10] Referência ao poema "Ulisses" do álbum *Mensagem*, o único que Pessoa viu editado, em 1934. Roman Jakobson, que o analisou num de seus ensaios de linguística e poética, o apresenta assim: "Em *Mensagem*, esta peça de quinze versos canta Ulisses como fundador fabuloso de Lisboa e da nação portuguesa

e exalta o caráter puramente imaginário de seus feitos; inaugura assim, apesar desta superposição do mito à vida real, a História heroica de Portugal". Cf. Roman Jakobson. "Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa". In: *Linguística, poética, cinema. Roman Jakobson no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p.96. Aqui, a tradução do ensaio é assinada por Haroldo de Campos em colaboração com Francisco Achcar.

[11] Sobre o conjunto das obras críticas de Haroldo de Campos, conferir o índice raisonné em apêndice ao volume por mim organizado *Céu acima: para um tombeau* de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2004. Acredito ter contribuído para o desenvolvimento de um argumento qualitativo em meus livros *Sobre a crítica literária no último meio século* (Rio de Janeiro: Imago, 2001) e no citado *Céu acima*.

[12] Fato muito evocado por Haroldo, que menciona, particularmente, a respeito, uma conferência de Mário de Andrade em torno do esquecimento amoroso, feita em Belo Horizonte, em 1939, e posteriormente publicada, em 1943, na revista *Atlântico*, com o título "O sequestro da dona ausente". Há uma boa apresentação desse texto no livro de Eneida Maria de Souza *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

[13] Haroldo de Campos. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*: o caso Gregório de Mattos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989. p.19.

[14] Roman Jakobson. *Essais de linguistique générale*, op. cit., p.241.

[15] Ibidem, p.26.

[16] Ibidem, p.37.

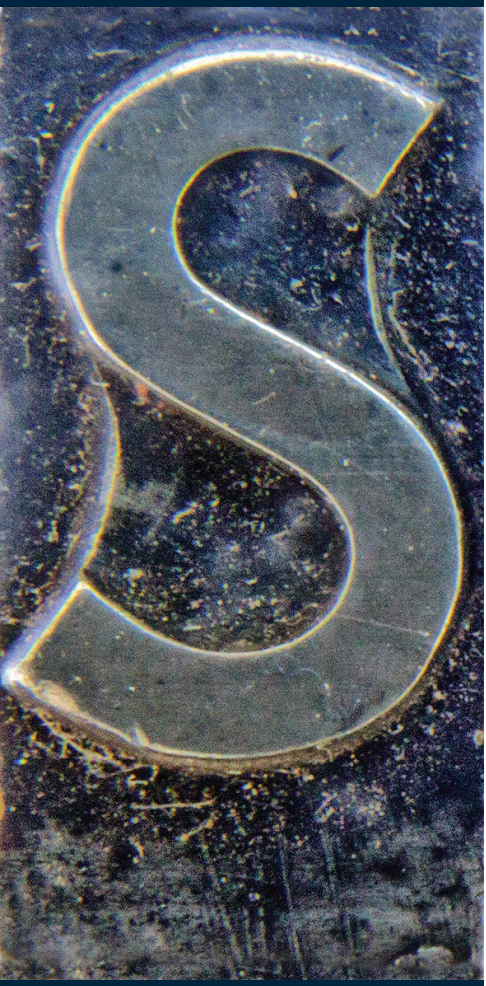
[17] João Adolfo Hansen. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.13.

[18] Segundo a tese de Guiomar de Grammont, defendida na USP em 2002 e publicada sob o título *Aleijadinho e o aeroplano* pela Editora Civilização Brasileira, em 2008.

[19] "Um hospedeiro no sentido de hóspede é um visitante amigo da casa e ao mesmo tempo uma presença estranha que transforma a casa num hotel, num território neutro". Cf. Hillis Miller. *A ética da leitura*. Trad. Eliane Fittipaldi e Kátia Orgerg. Seleção de textos de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

[20] Ibidem, p.15 e 20.

[21] *Mythologies*. "La grande famille des hommes". Oeuvres Complètes, I. Paris: Seuil, 2012. p.807.



Haroldo de Campos: circuito reversível criação-teoria

Lucia Santaella

Embora não possa pairar qualquer dúvida sobre a imortalidade da obra de Haroldo de Campos, essa imortalidade se adensa na medida em que a obra continua a crescer nos textos que falam dela, na busca de revivê-la no presente contínuo da memória coletiva. Nessa medida, escrever sobre Haroldo de Campos é participar desse merecido ritual de vivificação. Entretanto, diante dessa tarefa, uma preocupação teima em rondar meus pensamentos: como me aproximar da grandeza de Haroldo sem apequená-la, de um lado, nem escorregar na mera louvação, de outro lado? Que aspecto explorar dentre as multifacetadas realizações de um poeta que foi também prosador, tradutor-transcriador, ensaísta, teórico e crítico da literatura, da arte e da cultura? Facetas que se espraiam por inumeráveis livros, periódicos, revistas, jornais no Brasil e em muitos outros centros do mundo.

Diante de tal leque de opções, minha primeira decisão foi focar atenção na produção haroldiana da fase ortodoxa da poesia concreta. Existe uma tendência mais inconsciente do que explícita da crítica em desculpar, de certa forma, essa fase ortodoxa e mesmo toda a criação concretista como uma fase ultrapassada posteriormente pela evolução da obra dos poetas concretos. Embora não se possa negar que toda obra criadora é, em maior ou menor intensidade, sempre evolutiva, minha intenção seria desmistificar a crença de que a fase ortodoxa foi superada porque seu valor poético é questionável. Contra essa crença, valeria a pena explorar mais profundamente a capilaridade com que os procedimentos poéticos do concretismo penetraram na corrente sanguínea da arte, do *design*, da publicidade, da música popular e da cultura em geral. Além disso, é justamente o que foi chamado de fase ortodoxa da poesia concreta que a contemporaneidade vem incorporando como herança viva, tanto é que essa herança é tomada como parâmetro daquilo que vem sendo produzido pela e-poesia ou poesia digital contemporânea.

Um segundo caminho teria sido o de buscar desconstruir outro equívoco que teima em identificar a poesia concreta, de modo indiferenciado, com a poesia visual em geral. Conforme já argumentei em outras ocasiões, embora o aspecto visual seja proeminente na poesia concreta, na esteira do "Lance de Dados", a visualidade no concretismo é apenas uma consequência, na superfície da página, de uma revolução mais subterrânea e mais visceral à qual o olhar apenas não tem acesso. Quando os poetas concretos falavam sobre o alvo da verbovocovisua-

lidade, eles estavam se referindo a uma visualidade invisível aos olhos, mas fortemente perceptível na sincronicidade dos sentidos. Uma visualidade que, à semelhança do *Grande Vidro* de Marcel Duchamp, tem muito pouco a ver com o visual ótico, indo mais fundo pelas veias de uma visualidade diagramática e eidética.

"Rigor", diz o mestre

Apesar de me sentir tentada a seguir um dos dois caminhos acima apontados, por fim, acabei por escolher uma terceira via para a rememoração e reconfirmação da grandeza de Haroldo de Campos: sua face de teórico e crítico da literatura, uma face, aliás, que nunca se separou de sua obra de criador poético. Já nos anos áureos da poesia concreta, Haroldo declarava: "Teoria e prática se retificam e se renovam mutuamente, num circuito reversível", um circuito que, ao longo de toda a sua carreira, nunca foi abandonado.

Escolhi a via da teoria haroldiana não apenas porque vem sendo muito pouco abordada, mas também porque é aquela que me toca muitíssimo de perto. Para aqueles que me conhecem, não é difícil constatar que tenho predileção pelas teorias. As abstrações teóricas que a muitos parecem áridas e desprazerosas, a mim apaixonam, e nelas viajo para encontrar paisagens também verdejantes e floridas.

Devo declarar que muito dessa paixão devo a Haroldo de Campos, pois foi dele que aprendi a extrair o mel insuspeitado dos rigores da teoria e do método. Por algum tempo, a "Ciropédia ou a Educação do Príncipe" foi minha oração matinal. Cito fragmentos, alguns dos quais ficaram indeléveis na memória.

> A educação do príncipe em Agedor começa por um cálculo ao coração. Jogam-se os dados, puericultura do acaso, e se procura aquela vértebra cervical de formato de estrela ou as filacteras enroladas no antebraço direito: sinal certo do amor.
>
> Em Agedor, o Príncipe é um operário do azul: de suas mãos edifica – infância – as galas do cristal e doura o andaime das colmeias: paz de câmaras ardentes.
>
> O Preceptor – Meisterludi – dá o tema: rigor! As matemáticas: cáries de uma série gelada. Linguamortas: oblivion sangrando a raiz dos árias: ars. Linguavivas: amor. [...]
>
> Ele orienta as abelhas. Ele irisa as libélulas. Ele entra o palácio dos corais e

suspende os candelabros.

À hora dos desméritos o mestre diz: Rigor! [...]

O Príncipe aprende a equitação do verbo. As palavras ócio e amor nada significam em Agedor – pois significam tudo. [...]

Meisterludi ensinou-lhe o peso das vogais
Plúvia e dilúvio
sombra e umbra
Penumbra
E ele compôs uma criatura sonora
AUREAMUSARONDINAALÚVIA
que cintila como um cristal e
possui treze fulgurações diferentes. [...]

Beber desta água é uma sede infinita.

Na juventude de minha formação em literatura, tive o privilégio de ter sido aluna de Haroldo de Campos e continuei a ser sua aluna, mesmo depois de ter completado a formação. Durante mais de uma década, segui Haroldo por todas as aulas e palestras para insaciavelmente sorver o néctar de sua sabedoria, finíssima sensibilidade, humor lúdico, generosidade que não pedia retorno, volúpia criadora. Acompanhei de perto suas inspirações teóricas, no instante mesmo em que brotavam e que faziam dele o primeiro ouvinte surpreendido de si mesmo. Por isso, resolvi compartilhar o que ficou em minha memória dos privilégios que tive como discípula de suas construções teóricas indissoluvelmente ligadas à sua prática. São essas construções que passo a sintetizar no que se segue.

Razão antropofágica

Além dos textos teóricos que compõem a teoria da poesia concreta, vale mencionar um artigo escrito em 1955, "A obra de arte aberta", um artigo que tem o valor histórico adicional de ter proposto, antes de Umberto Eco, a visão da arte como abertura para interpretações não finitas, visão que seria mais plenamente desenvolvida em *A Arte no horizonte do provável* (1969).[1] No prefácio da edição brasileira de sua *Obra aberta*, Umberto Eco[2] declarou:

> É mesmo curioso que, alguns anos antes de eu escrever *Obra aberta*, Haroldo de Campos, em um pequeno artigo, lhe antecipasse os temas de modo assombroso, como se ele tivesse resenhado o livro que eu ainda não tinha escrito, e que eu iria escrever sem ter lido seu artigo. Mas isso significa que certos problemas se manifestam de maneira imperiosa num dado momento histórico, deduzem-se quase que automaticamente do estado das pesquisas em curso.

Além disso, nos parágrafos finais do texto, Haroldo propõe uma abordagem neobarroca como uma guinada para a literatura experimental. Com isso, precede, em 15 anos, o livro de Severo Sarduy sobre *Barroco* e *NeoBarroco*.[3]

Além dos ensaios seminais sobre teoria e crítica literária coletados em seu livro *Metalinguagem*[4] e da filigrana finíssima de suas análises de obras contidas em *A operação do texto*,[5] vale colocar ênfase na tese desenvolvida por Haroldo[6] na sua leitura do ideograma como meio para a poesia, de Fenollosa, à luz da ideia peirceana de que quanto mais o pensamento for complexamente organizado tanto mais ele será pensamento diagramático, um tipo de pensamento que a poesia leva ao clímax.

No campo da história literária, movendo-se dentro do território da literatura e da intertextualidade com base na semiótica da literatura, Haroldo desenvolveu uma nova visão da historiografia literária brasileira, redimensionada a partir de tomadas sincrônicas e diacrônicas que:

> 1) abalam as fronteiras entre o internacional e o nacional;
> 2) resgatam obras antes consideradas menores, por não participarem das estruturas linguístico-ideológicas dominantes;
> 3) atendem às explorações realizadas por cada obra em seu espaço e material específicos, conforme as interinfluências trazidas pelas linguagens contemporâneas;
> 4) implicam a invenção de um *corpus* crítico-seletivo que interliga criteriosamente os conceitos de tradução poética, operação metalinguística, paródia, carnavalização, intertextualidade, literatura comparada e, entrando coerentemente em outra linha de estudos, relações entre diversos sistemas de signos.

É de se ressaltar que, tanto nos seus trabalhos de resgate historiográfico quanto em suas tarefas de teórico da tradução, Haroldo nunca perdeu de vista a necessidade de dialetizar os elementos macroestéticos (ou semântico-ideológicos) e os microestéticos (estruturas significantes internas), para que se pudessem flagrar as peculiaridades construtivas espaço-temporais passíveis de tornar útil a inclusão do autor na corrente literária, ou pertinente à comparação literária ou qualquer outra relação intersemiótica.

É esse eixo de pertinência que levou Haroldo a se mover também no âmbito dos sistemas intersemióticos. Sua produção tanto criadora quanto teórica voltou-se para as ligações do espaço da ação poética com as outras linguagens ou sistemas de signos, sempre que essas ligações faziam incidir luz nova sobre as linguagens confrontadas, como aparecem, por exemplo, nos seus vários estudos sobre as inter-relações de Maiakovski e o cubo-futurismo, as artes plásticas e o construtivismo russo, ou ainda nas análises das relações entre a prosa oswaldiana e o cubismo.

Nessa trilha, Haroldo selecionou autores nacionais e do continente aptos a descortinar o que, no plano produtivo internacional, é importável, para que pudesse ser acoplado aos materiais arquivados particularmente pela cultura nativa, segundo as leis da não linearmente ocidentalizante que chamou de "Razão Antropofágica". Apoiado aqui, inclusive, na contribuição esparsa de Marx e Engels, mais os instrumentos da paródia e da carnavalização, Haroldo mostrou o caminho em que aquelas mútuas inclusões de diacronia e sincronia, pela via da ruptura dos gêneros clássicos e do resgate de camadas de linguagem em estado de palimpsesto, profanam a busca nostálgica do lugar transcendental do pensamento ocidentalizante pelo afastamento espacial e luciferino da tradução.

Na direção dessa linha de pesquisa, que se comunica com uma semiótica da cultura, estão seus estudos sobre o *Fausto* de Goethe, sobre Gregório de Matos, sobre Oswald de Andrade, sobre os elementos dialógicos e diferenciais da cultura brasileira e, muito especialmente, aqueles sobre o Barroco. Nesta instância, suas reflexões afinam e trocam aderências com aquelas de Octavio Paz (a necessidade de criação de um espaço de diálogo poético-histórico no continente), com Jorge Luis Borges (criação de uma poética circular e tradutória da leitura) e, apenas para citar nomes maiores, Lezama Lima (a criação de um pensa-

mento poético-eroticamente relacional), via assimilação tradutória e ao arrepio e contrapelo da historiografia ocidental. Uma frase de Haroldo de Campos, ele mesmo, parece mostrar a mútua conexão, acima desdobrada, de suas rotas de pensamento: "O procedimento alegórico é profanador da unicidade harmônica do símbolo, arruína a linearidade do sentido definitivo e permite mais adiante compreender a história como pluralidade sufocada e a historiografia como instância de ruptura e possibilidade de tradução transgressora".[7]

Enfim, só essa faceta da produção de Haroldo de Campos, aqui sintetizada, já teria sido suficiente para eternizá-lo no quadro dos teóricos e críticos mais importantes da literatura no Brasil, com merecidas projeções em vários pontos da república internacional das letras.

O grande segredo da magistral grandeza e eterna juventude de Haroldo de Campos foi por ele mesmo expresso em um poema que é celebração da vida, a vida eterna da mente iluminada na criação que não perece jamais.

Opúsculo goetheano 1

manter a enteléquia
ativa
quero dizer
como o fósforo
(branco)
que acende dentro d'água
com o fogo no pórfiro
(dentro)
a pala d'oro

a enteléquia:
a que enracina
e desraíza
o que centra
e descentra
o que ímã
e desimanta

o que no corpo

desincorpa
e é corpo: áureo
aural
aura

mantê-la viva
no arco voltaico dos cinquent'anos
consona a lira dos vinte
e vibra
é o mesmo fogo no signo do leão
para a combustão desta página
virgem
o mesmo soco no plexo solar
a mesma questão (combustão)
de origem

a enteléquia
mantê-la
viva

entre larva e lêmure
viva
entre treva e tênue
viva
entre nada e nênia
viva

a enteléquia
esse fazer que se faz de fazer

talvez um pó
depois que a asa cai
e desala
(cala)

um íris um cisco
luminoso

um último rugitar dos neurônios
farfalhados um nu de urânio
alumbrando
sensório: pala d'oro

ou a chama que tirita
no âmago do pórfiro

mantê-la ativa a enteléquia

rosácea de nervuras negras
vapor de ouro
por onde o azul e o roxo coam

vê-la para além transvê-la

chuva de rosas destenebrantes
aspirar esse aroma

viva mantê-la viva
a enteléquia

uma forma de transcender no descender

poeira radiosa
quartzo iridescente

a natureza incuba a metáfora
da forma
a tresnatura: formas
em morfose

ativa
a enteléquia ativa: a
música das esferas

não há anjos nessa órbita querúbica
há poeira (poesia) radiante

casulos resolvidos em asas

um comover de harpa eônia
um riso onde a dissolta enteléquia
(nó desfeito no após do pó)
primavera

Notas

[1]Campos, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

[2] Eco, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.17.

[3] Sarduy, Severo. *Barroco e Neobarroco*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

[4] Campos, Haroldo de. *Metalinguagem*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1967.

[5] Campos, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

[6] Campos, Haroldo de. *Ideograma*. São Paulo: Cultrix, 1977.

[7] Campos, Haroldo de. Más allá del principio de la nostalgia. *Diseminario*. Montevideo, 1987. p.146.

Haroldo, o multiplicador

Luiz Costa Lima

1. Mediação e invenção

Em qualquer cultura, por sua múltipla inventividade, Haroldo de Campos seria um caso raro; o foi muito mais na nossa, onde há pouco lugar para isso. O louvor não se prende a que tenha sido poeta, crítico e tradutor, senão que, em cada uma destas atividades, haja excedido a medida esperada. Já é incomum que alguém a transgrida em uma única atividade. Seria escandaloso dizer-se que Mozart foi menor porque só compôs música ou que Góngora merecesse menos que seu arqui-inimigo Quevedo porque também não escreveu prosa burlesca.

Mesmo entre os talentos de exceção, o mais frequente é, caso exerçam uma segunda atividade intelectual, ela servir de respaldo ou justificação para a dominante. Assim, embora o T. S. Eliot crítico tenha exercido a influência conhecida na crítica de língua inglesa, por seu destaque dos poetas metafísicos contra os românticos, por seu desdém pela biografia e pela história literária, sua postura de ensaísta é medida pelo cunho de sua produção poética – medida e, no caso, bastante diminuída. Ou, ainda quando apreciamos a poesia de William Empson, ela não deixa de ser um apêndice do autor de *The structure of complex words* (1951). Mas podemos dizer que o tradutor do *Kohélet* ou da *Ilíada* era medido pela composição do *Galáxias*? Ou que sua postura de tradutor era explicada pelo caráter de sua crítica? Por certo, as três frentes a que Haroldo de Campos se dedicou eram guiadas pelo mesmo princípio de experimentação. Mas a atualização do mesmo princípio não significa que certa frente legitimasse as demais, senão que as três partilhavam de uma mesma ótica: exceder o esperado, i.e., romper o consolidado.

Só que não basta dizê-lo. Será preciso acrescentar que o consolidado na poesia não é o consolidado na crítica ou na prática da tradução. Transgredir a medida das três significava optar por vias não usuais em cada uma. No caso da poesia, é fácil reconhecê-lo: era romper o encadeamento linear, se não verbo-linear do verso, sempre preenchido por uma dicção previsível ou, em *Galáxias*, pelo enredo elaborado a partir da matéria do cotidiano ou por uma trama de peripécias e precipícios (a forma convencional do romance); no caso da tradução, também não seria difícil sabê-lo: não a praticar como a transposição para uma segunda língua do aparato sintático-semântico que se configurara na primeira. Na crítica, contudo, a alternativa escolhida por Haroldo não pareceria tão reconhecida. Propomo-nos pensá-la como uma atividade que não se encerrava em sua função prática: apreciar o mérito ou

demérito de certa(s) obra(s). A crítica usual e reconhecida se distingue ou como tarefa de um juiz não togado, satisfeito com sua sentença, ou se alarga em aladas exegeses, isto é, parece concorrer com o texto de que fala, como se considerasse a si um gênero literário entre outros (Não me demoro em concretizá-lo porque estou farto de caras torcidas). Em ambos os casos, ela tem uma função prática: é um exercício de mediação; um modo de tornar mais acessível o que, por si, ora mais, ora menos, dificulta a compreensão.

Para que não dificultemos o que não tem dificuldade, acrescentemos que, nas duas vias acima indicadas, quer a crítica normativa, quer a literariamente competitiva, prepondera o *afã judicativo*. O crítico, quer pose de juiz, quer se pareça tão poeta como aquele que comenta, é o que dispõe da lei, que, portanto, determina o valor daquilo de que fala.

Distinto da acepção prático-usual, é o crítico que não descende do que se chamava 'juiz de arte', i.e., daquele que mantém o comportamento da linha preceptística, inconteste desde a Antiguidade romana, revigorada no Renascimento e imperante até o advento do criticismo kantiano; igualmente distinto é o que, de modo mais velado, não parece julgar senão pela tentativa de ser tão 'poético' quanto o poeta.

Já a espécie incomum opera de outro modo. Podemos mesmo dizer que nela os pesos se tornam outros. Nas duas espécies acima referidas, o *afã judicativo* se exprime explícita ou implicitamente. A primeira espécie oferece a identificação imediata: é a crítica preceptística, vigilante do já estabelecido. Não dispondo de uma legislação escrita, para ela, sua norma das normas é o costume, ou seja, a reiteração do já aceito. Por exemplo, que poderia ser mais espúrio para o crítico normativo do que um 'romance para filólogos'? Que seria isso? Ainda que seu autor hoje o negue, foi a designação dada por um consagrado poeta ao *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Igualmente prática e, portanto, igualmente programada por uma função mediadora, a segundas espécie – para simplificação, chamemo-la de 'crítica poética' – tem uma margem muito maior de manobras. É o espectro de leituras aliado à sensibilidade de seu agente que lhe serve de base. Trata-se, em princípio, de uma leitura agradável, pois poeticamente composta. Seu único problema: se ela é tão poética (ou literária) como a obra que interpreta e recomenda, que direito tem de *julgar* o que julga? Para que seja alguém e não qualquer um de certa comunidade que exerça certa função, não é preciso que algo distinga esse alguém? Do mesmo

modo para que um texto se chame de 'crítico' seu autor não precisa ter algum investimento específico que o distinga das obras que julga? Ora, se assim parece, como um crítico se qualifica se seu horizonte de leituras é formado apenas por obras literárias?

Como a obra literária não é formulada por conceitos, para não se confundir cm o patamar judicativo, o crítico, ciente da diferenciação de que deve estar investido, consciente ou inconscientemente, lança mão de textos que admitam a produção de ferramentas de generalização, advenham eles da escrita da história, das ciências sociais ou, com mais frequência, de algum *corpus* filosófico. Utiliza-os, entretanto, dentro de um formato prático, i.e., não os discutirá como conceitos ou não os empregará como tais, senão enquanto instrumentos a serem operacionalizados. Para que mantenha seu caráter mediador, a crítica prática não se empenha em discussões teóricas. Pode chegar mesmo a entendê-las como ociosas ou desviantes de seu alvo – a penetração em tal objeto literário.

Conquanto pareçam claras as diferenças propostas, acrescente-se que elas não têm aqui outra função senão esclarecer a crítica mediadora cumprida por Haroldo. Leve-se contudo também em conta que se perguntar pela identidade de sua via não supõe esconder os limites da modalidade de crítica exercida por Haroldo. O contrário seria afirmar um tortuoso maniqueísmo e reingressar na normatividade que rejeitamos. Isso seria um contrasserviço ao tanto que fez nosso autor. Para que, entretanto, o que dissemos não se reduza a uma mera declaração de princípios, ampliemos este exame preliminar.

Tomado como mediador, o crítico é comparável àquele que ensina. Consideremos o exemplo de um professor de filosofia. Raramente, o fato de que alguém conheça bem certo filósofo, certo período ou até vários períodos da história da filosofia significa que o especialista seja propriamente um filósofo. Ou, ao contrário, pode suceder que um filósofo inconteste, como Husserl ou Wittgenstein, não conhecesse bem a história de sua disciplina.

Como um professor, o crítico pode ser um agente válido para uma cultura, seja ela madura, insegura ou apenas titubeante. Não é que, ao contrário do que afirma o dito bastante divulgado, 'quem não sabe, ensina', mas apenas que ser capaz de ensinar não é sinônimo de ser capaz de criar. O crítico-mediador é uma espécie de professor. O crítico normativo se assemelha ao professor que confundisse a transmissão

de que é capaz com a pretensão de ditar regras para a invenção. (Há alguns anos, ouvia o relato de alunos acerca de certo filólogo bastante conservador que, tendo anunciado um curso sobre poesia modernista, o iniciara com a declaração de que iria mostrar por que Manuel Bandeira não era poeta.) Sua capacidade de transmissão por certo implica regras. Seria hipócrita, ingênuo ou fraudulento supor que se ensine sem regras. Elas têm, entretanto, um âmbito estrito: concernem à fidedignidade histórica – não posso atribuir o complexo de Édipo ao Édipo sofocliano; à ordem dos conceitos – não posso ler a dialética dos pensadores gregos como idêntica à hegeliana; não posso confundir, em Kant, 'transcendente' e 'transcendental'; em plano mais elementar, não posso ignorar as normas gramaticais da língua em que escreva. *O problema aparece quando a invenção subverte a fidedignidade*. E se torna mais agudo quando se vive em uma época, como a nossa, em que a exigência do novo assume a aparência de absoluta. A única coisa sensata que o mediador poderá então fazer será alertar para o que se contraria. Em si mesmo, o que se pretende inventivo poderá não passar de ignorância ou de simples abuso. (Diga-o a abundância das 'intervenções' plástico-esculturais.) Mas, a não ser em casos de evidente grosseria, não há como distinguir de antemão a 'invenção' da invenção. Quando escuto dizer-se de alguém que combina Lenin com Lacan, minha tendência será manter distância de seus textos. Mas só poderei legitimamente me manifestar se me dispuser a lê-lo e, pela reconsideração de suas fontes, ajuizar se a aproximação tem algum sentido. Quanto mais extemporâneo pareça um caminho, tanto menos habilitado será o praticante de mediações.

Não é acidental que tenha exemplificado com um professor de filosofia e não de literatura. Aquele servia melhor para o propósito porque a filosofia trabalha com conceitos. O que vale dizer: alguém não se habilita a ser professor de literatura simplesmente porque tenha lido literatura.

Deixemos de lado a questão de quem ensina porque nos desviaria de nossa indagação. Perguntemo-nos diretamente: como o crítico pode legitimamente mediar se o seu objeto não cabe sob leis? Aqui está o problema capital. A crítica mediadora, mesmo a que se recusa a ser preceptiva ou 'poética', se baseia em exemplos prévios. Não ter a literatura – como as artes em geral – leis próprias significa que os exemplos modelares são sempre contingentes; sempre passíveis de ser reconfigurados. Mas quando poderá o crítico saber se a tradição perdeu sua vigência ou se o novo que se lhe apresenta é mais do que um

mero apelo mercadológico? É justamente porque não pode sabê-lo de antemão que a atividade crítica não se basta com agentes mediadores, e com sua face prática. É ainda por isso que, em cada cultura, nos momentos de desestabilização, os mediadores se mostram insuficientes e precisam ser suplementados por aqueles em que a prática reflexiva tenha mais amplo curso. É nesse instante que a invenção crítica se impõe. Ela, em sua via específica, a via da teorização. O gesto inicial da teorização consiste em se interrogar além do que está assegurado pela prática herdada ou admissível.

É aqui que chegamos a nosso Haroldo de Campos. Antes e depois dele, temos tido mediadores de qualidade. A invenção deles não prescinde ou tampouco os relega ao ostracismo. Faltava-nos, contudo, o crítico inventivo, i.e., capaz de enfrentar e dialogar com a reflexão teórica ou mesmo de impulsioná-la. Essa falta talvez se deva à educação recebida pelo crítico brasileiro – para não falar de nosso intelectual, em geral. A partir da crítica que foi entre nós praticada desde finais do século XIX, nosso crítico teve como paradigma ou o modelo sócio-histórico ou o modelo filológico. Em ambos os casos, escapava de sua interlocução a base de toda teorização: o pensamento filosófico. Não se diz que o crítico inventivo haja de ser um filósofo (!) – o que raramente é. Diz-se sim que tenha a filosofia como um de seus parceiros básicos. Ora, como mostra a leitura do *Ensaio sobre o trágico* [*Versuch über das Tragische* (1961)], de Peter Szondi, não é acidental que, contemporaneamente à afirmação da literatura como discurso autônomo, a crítica tenha deixado de ser puramente normativa e tenha recebido o influxo do pensamento filosófico: as *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo* (1796), de Schelling, como abertura para a reflexão sobre o trágico. É a autonomização do discurso literário, sobre a qual refletem Novalis e F. Schlegel, no bojo da desestabilização do *ancien régime* europeu, que põe em xeque a preceptística[1] multissecular. É a modernidade que motiva o aparecimento do crítico teórico; a teoria como respaldo para a crítica prática.

Para diminuirmos os riscos de equívocos, vale o esforço de sintetizar as considerações anteriores. Das espécies referidas de crítica, é legítimo dizer-se: (a) suas diferenças são de grau, muito embora a distinção entre a normativa, a 'poética' e a crítica de invenção chegue a parecer de natureza; (b) diferenças de grau pelas posições que ocupam no espaço formado pelos polos do *julgamento* e do *juízo*. Juiz da arte (*Kunstrichter*),

o normativo é o homem do julgamento, aquele que opera a partir de uma legislação implícita, que tem a força de um costume. (Assim a recusa de Shakespeare, no século XVIII, por seu teatro desrespeitar a lei das três unidades a que obedecia o teatro clássico francês.) Crítico 'poético' é ainda um crítico judicativo disfarçado – qual sua norma? O criticado (i.e., apoiado ou negado) é alguém pertencente à sua 'família' ou à hoste inimiga. O crítico de invenção, ao contrário, é o homem do juízo, i.e., aquele cuja apreciação assenta em uma disposição metafórica, usada de tal modo que assume a força generalizadora do conceito. O valor que concede ao objeto sob consideração depende pois da base em que se funda. Daí a aproximação que mantém com a teoria. O crítico de invenção em postura prática ocupa a posição intermédia. É interpretativo porque conta de antemão com uma norma. Mas não é ela vista como cristalizada, pronta para servir de preceito. A interpretação insinua sua base teórica ou dá condições para que a teorização subjacente se explicite a *posteriori*. Esta pode tanto desvelar um *corpus* já constituído – o pensamento de fundo hegeliano ou weberiano seria, entre nós, o caso mais frequente – quanto esboçar uma teoria a ser ainda elaborada. Ao passo que a crítica normativa repele a reflexão teórica, pois ela desmancharia suas certezas, a espécie interpretativa, embora mantenha a desconfiança quanto à teorização, em princípio não lhe é adversa. Apenas a ela não recorre, talvez sob a suspeita que dirigiria indebitamente seus passos.

Em suma, os polos opostos, julgamento e juízo, que ladeiam o espaço crítico, se caracterizam pela correspondência que mantêm, respectivamente, quanto à estabilidade da norma e à atitude de reindagação do que se toma por norma. Daí a diferença de relacionamento das espécies de crítica quanto à reflexão teórica: indiferença ou aversão por ela (a crítica normativa ou a 'poética'); suspeita potencial ou internalização de uma reflexão já constituída (a crítica interpretativa); diálogo explícito com o *corpus* teórico com que opera ou que desenvolve.

Trata-se então de ver como o contato com a teoria dialoga com a inventividade crítica em Haroldo. Na impossibilidade de um exame circunstanciado, consideremos apenas dois textos seus. A partir deles, notaremos o que se descortina, assim como os limites que os demarcam.

2. O crítico inventivo

Ao contrário da obra de arte, que ou é inventiva ou fracassa, a invenção é uma modalidade da crítica. Ao passo que a invenção na arte se afirma (ou se nega) por sua própria textura, a invenção crítica depende de um encaminhamento demonstrativo. Já por aí, a crítica mostra dispor-se na metade do caminho entre a arte e a reflexão filosófica. Como a arte, ela precisa de um veio *poiético*. Como a reflexão filosófica, tal veio se apoia em uma rede de conceitos ou de metáforas de amplo alcance. Mesmo que essa rede provenha ou esteja em concordância com uma ciência particular, sua discordância não é menos patente: a crítica não faz afirmações gerais, não nivela as obras particulares em espécies. Embora seja legítimo falar-se em gêneros poéticos, como a épica, o drama e a comédia, na verdade os núcleos comuns a cada um são insuficientes como modo de aproximação a uma obra particularizada. Saber o que se toma como núcleo do trágico ainda nos deixa longe da compreensão razoável de Ésquilo ou Sófocles, para não falar de Eurípedes, que já problematiza a matéria mítica que servira àqueles.

Concretizemos o que dissemos, pensando em dois ensaios: "Iracema: uma arqueografia de vanguarda" (1982) e "A linguagem do Iauaretê" (1962). Os vinte anos que os separam dizem alguma coisa: (a) por se completarem como duas mãos de um mesmo corpo, declaram que o intervalo temporal não interrompe o fluxo do pressuposto que os orienta; (b) que, apesar disso, são focalizações parciais que não usufruíram de uma meditação contínua. Esse encaixe, que a passagem do tempo não perturba, tanto se explica pela manutenção do mesmo pressuposto quanto nos leva a supor que a equação analítica não pôde ser beneficiada pelas articulações outras, passíveis de suceder ante sua exposição sistemática. De qualquer modo, como o encaixe é palpável, ele nos permite inverter a ordem da escrita e começar pelo escrito vinte anos depois.

Não deixa de ser surpreendente que Haroldo se interessasse por um romance da fase indianista de Alencar. Há muito tempo que o romancista cearense estivera reservado à incômoda posição de um 'clássico', i.e., de alguém em que se redescobrem as mesmas trivialidades. Ante o olhar de Haroldo, a situação é subvertida: *Iracema* é relido por uma ótica que nunca conhecera. Seus adversários poderão considerá-la arbitrária, mas, ao dizê-lo, já afirmam que o clássico perdera as aspas.

A arqueografia de *Iracema* começa por considerar seu autor perante a 'série literária' de seu tempo. Como é frequente entre os escritores das culturas marginais, Alencar leu os titãs contemporâneos fora de ordem: "Leitor 'promíscuo' (a expressão é de Araripe Jr.), Alencar leu Balzac antes de Chateaubriand e de Victor Hugo, nos seus tentames de passar dos textos de Fénelon e Voltaire aos dos 'modernos'…" (Campos, 1982, p.128). Por isso, se *Lucíola* e *Senhora* têm Balzac por lastro, o romance que o crítico destaca é aquele em que Alencar encontra "seu espaço mais coerente de liberdade (na) linha de menor resistência do ideológico, aquela que melhor lhe permitia exercer sua factividade romanesca…" (ibidem, p.129).

Já pela simples menção da 'promiscuidade' das leituras de Alencar, Haroldo apontava para um filão que a crítica brasileira tem descurado: a simultaneidade de tempos diversos contida na mesma unidade temporal. Embora quando a formulou, em 1784, Herder não pensasse nas Américas (!), seu topos aí encontraria seu lugar de eleição. A procura de uma 'essência' nacional, que explodiria, no século XIX, em distintos países sul-americanos (cf. Costa Lima, 1986, p.78-179) e permaneceria marcante em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, era indicativa da busca inconsciente de um núcleo que unificasse um mundo nascido da destruição das sociedades nativas. A variação de linhas literárias que seguiria Alencar derivava desta forçosa desorientação. Onde seu êxito seria pálido, no romance urbano, Machado plantaria sua incrível qualidade. Entretanto, como se não houvesse reconhecido a extrema relevância do *topos* que destacara – o inventor é pródigo, por definição –, Haroldo apenas o refere de passagem, por citação de Hans Robert Jauss. Interessa-lhe sim a exploração alencarina do veio indígena. A Alencar, este veio de início importava para responder ao gramaticalismo lusitano, último sinal dos ares de metrópole abolida:

> Seu pós-escrito à segunda edição de Iracema (outubro de 1870), como, antes, a "Carta ao Dr. Jaguaribe", que serve de posfácio à primeira edição, é, quase tanto como os Manifestos Modernistas de Oswald, uma peça aguerrida de combate poético e de reivindicação de liberdade de invenção. Alencar verbera o 'terror pânico do galicismo', a 'tacanha avareza' daqueles puristas lusófilos… (Campos, 1982, p.130)

À recusa da normatividade lusa, corresponde no romancista a exploração de situação histórica anterior à que exploraria o romance da 'desilusão burguesa':

> Iracema recua para a pré-história do *epos*: articula-se como um 'mito de origem', exposto, do ponto de vista estrutural, em termos de raconto simbólico de aventuras, e matizado de momentos idílico-pastorais. (ibidem, p.131)

Combinada à recusa do gramaticalismo, essa volta a uma situação temporalmente anterior haveria de supor "a intervenção da linguagem 'em estado selvagem', apresentada como programa para uma tomada de consciência crítica do fazer poético brasileiro" (ibidem, p.131).

Aqui, a invenção crítica de Haroldo encontrava sua estrada real. Todas as considerações precedentes para ela convergem. Para torná-la mais nítida, a contrastemos com a visada recente de um estrangeiro bem intencionado. Em ensaio de 1986, Fredric Jameson, tratando da literatura do terceiro mundo, escrevia:

> Nada se ganha em silenciar a diferença radical de textos não canônicos. O romance do terceiro mundo não oferecerá as satisfações de Proust ou Joyce; mais prejudicial do que isso é a tendência deles em nos recordar estágios ultrapassados do desenvolvimento cultural do primeiro mundo. (Jameson, 1986, p.65)

Embora pareça bastante estranha a equivalência entre texto canônico, obra de qualidade e literatura do primeiro mundo – conquanto o *Call it sleep* (1934), de Henry Roth, seja um romance norte-americano de qualidade, nunca esteve integrado ao cânone – e seja surpreendente o conhecimento que o autor supõe ter de algo tão vasto como "the third-world novel", para não falar da pavorosa apreciação que antes fizera do *Grande sertão* – "that curious Brazilian 'high literary' variant of the Western…" (Jameson, 1981, p.118) –, sua apreciação, sobretudo considerando a calamidade dos chamados *cultural studies*, é, em princípio, aceitável. E, mesmo por sê-lo, é tanto mais admirável o resgate por Haroldo de *Iracema*. Pois nosso crítico opera um curto-circuito transtornador: louva o romance indianista não porque explore um tempo próximo de nossa 'essência' (!), mas sim porque, nele, Alencar intuía que o problema das literaturas do Novo Mundo se enraizava na linguagem. Por

isso, em vez de sua análise ter qualquer coisa a ver com o documentalismo do romance, em um critério de óbvio cunho sociologizante, remete à concepção da linguagem em Walter Benjamin. A alusão ao estágio adâmico da linguagem, a que conduziria o projeto de *Iracema*, enseja ao crítico inventivo um veio jamais sequer aflorado:

> O gesto alencariano de retorno ao *Ur-epos* (à retomada do *epos* impossível na era burguesa, por um romancista brasileiro incapaz, por seu turno, de escrever com coerência a 'prosa do mundo' moldada na forma 'forte' e no paradigma de 'verdade' do realismo balzaquiano) se deu por esse modo paramitológico de 'decifração verídica', através do recurso à estrutura fabular, haurida pela mediação do folclore e da tradição oral. (Campos, 1982, p.138-139)

Ao Alencar indianista outro lugar era conferido. É ele retirado do cemitério dos 'clássicos', em que os sepultados só recebem a visita das reverentes cartolas, para que volte a circular entre os textos vivos. Referindo-se à "Carta ao Dr. Jaguaribe", então dirá:

> Alencar parece estar reunindo, num mesmo propósito programático, os dois móveis (ou as duas pontas) de sua polêmica: por um lado, a necessidade de 'barbarizar' (leia-se 'tupinizar') o português para submetê-lo aos 'modos do pensamento' indígena, e assim, graças a uma operação tradutora ao plano do significante, chegar às fontes linguísticas de que sairia o 'verdadeiro poema nacional'; por outro, aquele sentimento, não completamente formulado em termos de programa, mas percebido fortemente em termos de rejeição de uma forma gasta, que o faz, primeiro, investir contra a *Confederação*, e mais tarde, no 'posfácio' a *Iracema*, ressalvar o que entende por grandeza de Gonçalves Dias, mediante uma crítica à 'linguagem clássica' da tentativa gonçalvina (outra mais!) de 'epopeia brasileira'. (ibidem, p.140-141)

A ótica se inverte por completo. Expurgando tudo que concerne a um documentalismo mediocrizante, a leitura de Haroldo apresentava outro Alencar. Ele passa a originador de outra linhagem, linhagem, por certo, contra a corrente, como já seguia contra a direção de seu tempo a concepção mística da linguagem de Benjamin:

> Alencar se comporta como um tradutor que aspirasse à radicalidade, 'estranhando' o português canônico e 'verocêntrico' – língua da dominação da ex-metrópole – ao influxo do paradigma tupi, idealizado por ele como uma língua edênica, de nomeação adâmica, em estado de primeiridade icônica, auroral. (ibidem, p.132)

Afirmação ousada, embora inventivamente fecunda, porque o próprio Alencar não tinha – e como poderia ter? – a mesma clareza de propósito. Destaque-se a propósito a passagem da já referida "Carta ao Dr. Jaguaribe": "O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura" (apud Campos, ibidem, p.132). Limitado pela obsessão de sua época, Alencar apresenta a aproximação da língua e costumes dos indígenas como o meio de dar veracidade à literatura nacional. Mas temos o direito de reprová-lo por, conquanto se afastasse da solução gonçalvina, se mantivesse distante do parodístico do episódio do "Tatuturema", do *Guesa* sousandradino? Não o temos porque a voz épica, tanto mais em sua versão originária, *Ur-epos*, não se concilia com a burla e a paródia. Fazê-lo supunha uma nova épica, que nunca vingou.

Não é por acaso que, conhecendo como conhecia Sousândrade, Haroldo, na releitura de *Iracema*, não se refira ao poeta maranhense. Entre as duas derivas, a auroral alencarina, e a 'criativa por destruição' do episódio do "Tatuturema", a segunda era mais fecunda. Mas o preço a pagar por essa maior fecundidade era (e permanece sendo) seu desconhecimento. A alternativa que aqueles autores conheceram (e conhecem) se formula como: ou ser acolhido no limbo dos 'clássicos' ou dissolver-se no esquecimento. Em ambos os casos, a matéria indígena sobrevive para não sobreviver. A comparação com Sousândrade, portanto, implicaria um desvio pelo abismo do trágico, e este nunca esteve na mira de Haroldo, como tampouco dos concretos, em geral. Sendo o trágico elidido, a reinvenção de *Iracema* teria de desaguar noutro ponto. Na verdade, ele já estava assegurado desde 1962 com a invenção, menos inesperada, nem por isso menos notável, presente em "A linguagem do Iauaretê".

No caso de Rosa, a microscopia analítica se deparava com menores obstáculos. Em vez de mudar a posição já ocupada pelo autor, tratava-se de mostrar que, no pequeno relato, chegava ao extremo de sua exploração da linguagem – o que já não se poderia dizer de *Tutaméia*

(1967), em que a anedota é apenas artificializada.

Como "A linguagem do Iauaretê" é um dos textos mais conhecidos de Haroldo de Campos não será necessário detalhar a análise da estória do zagaieiro que se transforma em onça à medida que se desenrola sua conversa com o mudo interlocutor. Cumpre apenas recordar que a singularidade do relato rosiano não está no que conta, mas sim na radicalidade do que faz: o que em Alencar fora um projeto – tupinizar a linguagem corrente – se converte em realidade textual: "O clímax metamórfico … não é apresentado, mas presentado, presentificado pelo texto" (Campos, 1962, p.61). Foi com base na invenção de Haroldo que, anos passados, pude dar um salto na reformulação da *mímesis* e mostrar, como espécie sua muito menos frequente, o que denominei de *mímesis* da produção (Costa Lima, 1980, p.182). Tendo, então, por polos Alencar e Rosa, a invenção crítica formava um vaso circulante. Se seu termo de abertura refizera todo o trajeto da crítica brasileira e retirara Alencar da posição de primeiro representante máximo da prosa documental e 'essencialista' para o expor à rajada adâmica da linguagem auroral, no ponto de chegada, o destaque do Iauaretê indicava o êxito da própria jornada crítico-inventiva.

Para quem tenha absorvido alguma experiência de mundo será esperável que, ainda agora, o nome de Haroldo de Campos seja mais falado do que lida sua obra. A invenção é um modo de violência. A ela se contrapõe a violência do institucionalizado. Não se trata de escolher entre o bem e o mal. Entre os que se lhe opõem, há os medíocres e os ressentidos, como ainda escritores e críticos dignos de ser lidos. A invenção incomoda, ao passo que o institucionalizado só atrapalha a uns poucos. Ao leitor de interesse arraigado caberá não a escolha passional entre os partidos – e eles são vários – mas o exercício da lucidez, que lhe permita distinguir o que pareça válido do apenas estagnado. Como eu próprio, embora nunca tenha pertencido ao grupo dos concretos, sempre estive próximo das teses de Haroldo, cabe-me dar o exemplo de assinalar quais me parecem os limites do caso que considerei.

O ponto zero de qualquer invenção não é um zero matemático. Ao contrário, ele supõe uma inclinação prévia. Toda invenção, inclusive a matemática, sustenta-se em uma aporia. Se ela é inevitável, a única maneira de não converter a aporia em dogma supõe mostrá-la, senão

apontar para seus poros (vazios). A aporia da invenção crítica haroldiana é a da alta modernidade. Por certo, a alta modernidade é destrutiva, mas o é por crer na possibilidade de avanço. O *Ulysses* joyceano não é apenas a paródia da imanência plena do mundo homérico mas, ao mesmo tempo, uma 'alfinetada de alegria', uma *joysprick*. Por que a destruição alimentada por um hausto otimista seria limitadora? Beckett nos permite evitar um raciocínio no mínimo demorado. Muito cedo, conhecendo como conhecia a obra de Joyce, Beckett compreendeu que ela elidia o negror da vida. Recorde-se o pequeno conto que forma a intervenção de Hamm, em *Endgame*:

> Certa vez conheci um louco que pensava que o fim do mundo tinha chegado. Era um pintor e gravador. Gostava muito dele. Costumava ir vê-lo no hospício. Tomava-o pela mão e o arrastava até a janela. Olhe! Ali! O trigo começa a brotar! E ali! As velas dos barcos pesqueiros! Toda essa beleza! (Pausa) Soltava-se de minha mão e voltava para seu canto. Apavorado. Só tinha visto cinzas. (Pausa) Só ele tinha sido poupado. (Pausa) Esquecido. (Pausa) Parece que o caso não é… tão… tão raro. (Beckett, 1958, p.44)

É óbvio que não é esse o paideuma de Haroldo. Em suas andanças dublinenses, Leopold Bloom não frequenta hospícios. Mas onde, nos textos escolhidos, a *joysprick* limitaria a invenção haroldiana? Em sua análise de *Iracema*, o crítico observa que o romance de Alencar "radicaliza e subverte *Atala*". Apoia-se então em Butor: "Alencar vai mais longe que Chateaubriand (a 'cristianização' do fim de Atala, para Michel Butor, representaria a primeira etapa do esforço paulatino de Chateaubriand por 'desnaturar' um livro – *Les Natchez* – que, 'na origem, era um grito de indignação contra sua pátria e sua religião')" (Campos, 1982, p.133-134). A referência é inteligente e corretíssima. Mas recolhe apenas o que admite o hausto otimista da alta modernidade. Se continuarmos a leitura do brilhante ensaio de Butor verificaremos que a 'desnaturalização' dos *Natchez* tinha um travo mais doloroso. Sua explicação não se esgota na esperta jogada política de Chateaubriand, pois se acompanha de sua percepção que a sociedade indígena que era destruída implicava uma metamorfose impossível:

> Lamentavelmente, Chateaubriand se apercebe, na América, que o selvagem que estuda não é de modo algum um olhar simples e puro capaz

> de nos desembaraçar por sua ingenuidade de todos nossos preconceitos e superstições … O homem dito 'da natureza' não pode, portanto, nos trazer uma pedra de toque infalível e não podemos mais nos retransformar em selvagens do que em gregos ou romanos, mas nos permitirá introduzir um terceiro termo no combate de sensibilidade que dilacera a Europa, não só o coração do indivíduo mas de toda a sociedade, e fazer escutar neste tumulto uma voz desconhecida. (Butor, 1964, p.176-177)

A esperta conversão de Chateaubriand o defendia do negror que intuía aproximar-se. O *troisième terme*, passível de ser expresso, não cabia em nenhuma 'alfinetada de alegria'. Muito ao contrário, assinalava que a expansão do Ocidente implicava a destruição de modos alternativos de vida.

Já no caso de Benjamin, a adaptação de seu messianismo adâmico segue outro curso. O transtorno que ele provoca na maneira como Benjamin encarava a tarefa do tradutor é mais facilmente internalizado pelo progressismo da alta modernidade. Uma única passagem nos permite percebê-lo:

> A tarefa do tradutor é resgatar em sua própria língua aquela língua pura (jene reine Sprache), que está exilada nas línguas alheias, liberar a língua aprisionada em uma obra pela recriação (in der Umdichtung) desta obra. (Benjamin, 1923, p.19)

Obviamente, contudo, tanto em "A tarefa do tradutor" quanto no anterior "Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens" (1916), o engajamento messiânico de aproximação da língua pura, adâmica, perdida com a Queda está longe de se encerrar no exercício da tradução, como bem diria Haroldo, transcriadora.[2] Não estamos dizendo que o leitor de Benjamin esteja obrigado a levar em conta todo seu programa![3] Apenas afirmamos que, em seu uso, Haroldo o restringe a certa aporia, que precisa ser exposta para que não se converta em dogma. Este seria o pior serviço que poderíamos prestar a um inventor.

Rio de Janeiro, junho, 2004

Referências bibliográficas

Beckett, S. *Endgame. A play in one act*. New York: Grove Press, 1958. Sigo, com pequenas modificações, a trad. brasileira de Fabio de Souza Andrade: *Fim de partida*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Benjamin, W. "Die Aufgabe des Übersetzers" (1923), republ. em *Gesammelte Schriften*, v.IV-1, Tillman Rexroth (Ed.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.

Butor, M. "Chateaubriand et l'ancienne Amérique". In: *Répertoire II*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1964.

Campos, H. de. "A linguagem do Iauaretê" (1962), republ. em *Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. 4.ed. rev. e ampliada, São Paulo: Perspectiva, 1992. p.127-145.

Campos, H. de. "Iracema: uma arqueografia de vanguarda" (1982), republ. em *Metalinguagem*..., 1992, p.57-63.

Costa Lima, L. "Literatura e sociedade na América Latina (século XIX e começos do século XX)". In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.

Costa Lima, L. *Mímesis e modernidade*: formas das sombras (1980). 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

Jameson, F. *The political unconscious*: narrative as a socially symbolic act. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1981.

Jameson, F. "Third-world literature in the era of multinational capitalism". *Social text. Theory / culture / ideology*, n.15, p.65-88, Oct. 1986.

Lages, S. K. *Walter Benjamin*: tradução & melancolia. São Paulo: Edusp, 2002.

Sherry, V. *James Joyce. Ulysses*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1994.

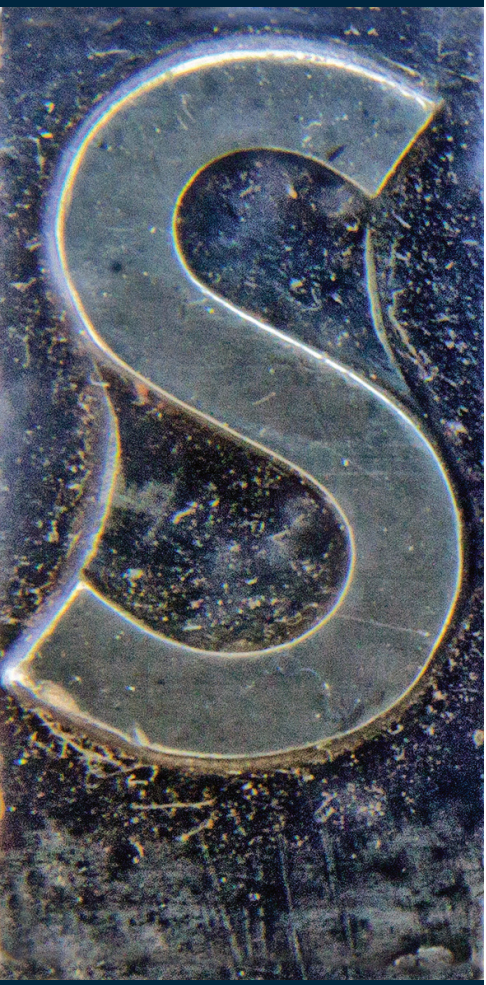
Süssekind, P. "Prefácio" à trad. brasileira do *Versuch über das Tragische* (1961), Ensaio sobre o *trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

Notas

[1] Sobre a 'poética filosófica' então iniciada, cf. o prefácio do tradutor, Pedro Süssekind, à versão brasileira (Süssekind, 2004, p.9-21).

[2] Para uma ampla análise da recepção das teses de Benjamin, incluindo outros textos em que Haroldo de Campos as discute, cf. a excelente apreciação de Lages, 2002, p.163-227.

[3] É no mínimo curioso que, embora sem citar Benjamin, um intérprete de Joyce aproxime a textura do *Ulysses* com "the Adamic word"; que o faça convertendo o programa benjaminiano simultaneamente em paródia e exploração do tesouro da língua, i.e., em perfeito produto da alta modernidade: "Over time words alter their meanings, and if such changes defy the stop-time claims of an original Edenic Word, they also constitute a vertical richness, a heaped and buried treasure of multiple significance" (Sherry, 1994, p.90).



Alles ist Samenkorn / Tudo é semente: O germanista Haroldo de Campos

Márcio Seligmann-Silva

ach lass si quatschen lass sie velhas tortugas velhos tortulhos
tartarugando tortulhando meringentorte fruchttorte kaesetorte tartarugas
merendando merengues mit kreme mit kaffeekreme mit schokoladekreme
gula gorgulho de tartarugas merengando e coscuvilhando e cascavelhando
gossipáceas gurgitantes gorgorantes e o primeiro raio de sol brilhando
no lordo de ouro do mercúrio de ouro alte kanzlei invitação ao milagre
das wirtschftswunder ecônomos deus do comércio o primeiro sol depois
da última neve ...

Assim lemos na abertura do décimo canto das *Galáxias* de Haroldo de Campos. Trata-se de um poema viagem, de uma antiviagem, que transcende as línguas e os espaços, para refundi-los no aqui e agora da poesia. Se Augusto de Campos é o poeta do menos, da economia, Haroldo, como vemos nesse poemaprosa (proesia, para falar com Caetano), é o poeta do mais, da *Magasinierung* barroca, procedimento de acúmulo tão bem analisado por Walter Benjamin em seu livro sobre o *Trauerspiel*, o drama barroco alemão. E em *Galáxias* trata-se de um arquivar e desarquivar da poesia e da literatura, mas também da história e da memória, e das línguas: "ach lass sie quatschen" – que as línguas falem. E elas falam em *Galáxias*, obra que transita do português ao alemão, passa pelo italiano, o russo, o grego, o espanhol, o inglês, o hebraico e por outras línguas ainda a serem descobertas ou mesmo fundadas. Tratar do Haroldo germanista/germanófilo, portanto, implica falar não só de sua relação profunda, vital e fundamental com diversos autores de língua alemã, mas também levar em conta essa babelização que sua poesia perfaz, 'babelbêbada', canibalizando outros idiomas, inclusive (e bastante vorazmente) o alemão. No seu ensaio de 1966 sobre a "Poesia de vanguarda brasileira e alemã", Haroldo afirmou que "a poesia de língua alemã é, talvez, na Europa de hoje, a que representa a linha experimental mais atuante, pelo que tem de especial interesse para os poetas brasileiros que colocam o escrever sob a categoria da invenção" (1977, p.174). Ele contou também que, ainda no tempo de calouro na Faculdade e Direito do largo São Francisco, em São Paulo, aprendeu o alemão para poder ler poetas como Georg Trakl, Rilke, Hofmannsthal e Georg Heym (1992, p.293). Mais que isso, sabemos que Haroldo em sua trajetória sempre percebeu na literatura uma parte do sistema das artes. Ele a via em interação com as artes plásticas e

a música. O germanista Haroldo, portanto, também é o apreciador de artistas e músicos ligados à cultura germânica. Por fim e não por último, Haroldo também só podia se relacionar com as obras que admirava na chave múltipla da leitura como recriação. Se ele chamava as suas traduções de transcriações é porque lia tudo transcriando, se apropriando para sua poética antropofágica. Essa apropriação se concretizava em ensaios críticos, em traduções, resenhas e noutros atos metaliterários que ele puxou para dentro de sua poesia pós-utópica, ou seja, pós-histórica. O Haroldo germanista, portanto, também é o tradutor da língua alemã. Neste espaço[1] gostaria de apresentar alguns aspectos dessa vastíssima e profunda relação de Haroldo com a cultura de língua alemã. Mas note-se desde já que ele nunca poderia ser tratado como um germanista no sentido de um estudioso de uma literatura nacional. Isso seria um erro grave. Haroldo sempre fez questão de se manter distante de qualquer tipo de abordagem romântica antropomorfizante que projeta na literatura uma parte da nação. Isso não quer dizer que ele não se interessasse pela história, muito pelo contrário. Sua poética foi eminentemente ancorada em seu presente e urdida a partir das questões mais prementes de sua época. Também coincidindo com Benjamin nesse ponto, ele defendia uma visão barroca sobre o histórico, que ele concebia como um cenário em ruínas. Sua obra pode ser vista como uma recoleção desses fragmentos.

No que segue procurarei guiar o nosso périplo pela obra do Haroldo germanista destacando três marcos: sua leitura da teoria literária e estética de língua alemã; suas transcriações do alemão e, finalmente, sua deglutição e metamorfose da cultura alemã dentro de sua obra poética. Desde já peço perdão por não poder aprofundar essas três frentes tanto quanto seria possível e desejável. Na verdade, cada uma delas abre uma ampla vereda – sem contar que cada uma cruza com a outra impedindo uma separação clara entre elas – e mesmo a análise detalhada de cada uma delas individualmente já extrapolaria o espaço deste ensaio. O que faço aqui é apenas um mapeamento preliminar do Haroldo germanista.

Teoria literária e estética

A forte tendência verbivocovisual da poesia e teoria concretistas foi responsável, já muito cedo na obra de Haroldo, pela aproximação que ele fez entre poetas, músicos, designers, arquitetos e artistas plásticos. A

teoria da poesia concreta é também uma teoria da linguagem que passa a ser pensada semioticamente, como entidade complexa, multifacetada, que na poesia é sempre constelação. Ou seja, a poesia concreta toma as palavras como tensão entre materialidade e significação. Ela dá à palavra uma força superior à sintaxe, rompendo assim com nossos hábitos linguísticos e revelando a palavra como um tremendo campo de forças a ser explorado. A poesia se torna *evento*, daí a necessidade dos poetas concretistas de aproximá-la de outras artes, como a pintura (ênfase na espacialidade, materialidade do suporte e pontualidade temporal) e a música (exploração dos sons, da materialidade sonora da poesia, ruptura com a tradição tonal na música paralela à superação, *Aufhebung*, da linearidade lógica comunicativa da linguagem). Augusto de Campos, na introdução à série "poetamenos" de 1953, escreveu sobre a "esperança de uma K L A N G F A R B E N M E L O D I E (melodiadetimbres) com palavras como em Webern" (2006, p.29). A distribuição da melodia por diversos instrumentos, realizada por Schoenberg e Webern na música, torna-se modelo pelo sua 'pontilização' multicolor da experiência musical. As palavras são vistas agora também como pontos em uma partitura. E Décio Pignatari, em 1956 ("Arte concreta: objeto e objetivo"), já apresentava o paideuma do grupo dos concretos como sendo composto por Mallarmé (e seu *Un coup de dés*), por Pound, Joyce, Cummings, pelo dada e o futurismo, por Apollinaire e Volpi, mas também pelos anúncios luminosos da publicidade, e pelas maçanetas de Max Bill, desenvolvidas na Hochschule für Gestaltung, em Ulm (2006, p.65). No mesmo ano, em "nova poesia: concreta (manifesto)" ele acrescenta entre outros Paul Klee e Hegel, a quem é atribuída a seguinte concepção: "o pensamento poético é essencialmente figurado. Ele nos põe sob os olhos não a essência abstrata dos objetos, mas a sua realidade concreta" (2006, p.69). E o próprio Haroldo, ainda em 1956, defende a poesia concreta como *Gesamtkunstwerk* que pode permitir uma reinserção da literatura na vida, "semelhante à q o BAUHAUS propiciou às artes visuais: quer como veículo de propaganda comercial (jornais, cartazes, TV, cinema etc.), quer como objeto de pura fruição (funcionamento na arquitetura, por exemplo), com campo de possibilidade análogo ao do objeto plástico" (2006, p.76). A por assim dizer 'concretização' da palavra poética, que permite transformá-la em poesia útil, também é inspirada por um músico, Stockhausen "(um dos mais importantes compositores de música concreto-eletrônica)" (2006, p.81), que teria percebido que

"pela primeira vez, uma peça musical está em vias de ser organizada de modo total e sinteticamente serial, a partir do próprio material". Essa questão, Haroldo transpõe para a poesia concreta como o desafio de se "organizar [a totalidade do poema] de maneira 'sintético-ideogrâmica' ao invés de 'analítico-discursiva'" (2006, p.81). Nesse ato de colocar em paralelo as diversas artes, no entanto, Haroldo adverte quanto ao risco de se perder de vista o elemento material semiótico específico de cada arte. Assim, ele nota a atração de Pierre Boulez pela obra de Mallarmé e de Cummings assim como o interesse por Max Bill da parte de Eugen Gomringer (segundo Haroldo, "o mais representativo, do ponto de vista da obra de arte criativa, dos jovens poetas da Europa hoje", ou seja, em 1957) (2006, p.83). Gomringer foi secretário de Bill na Hochschule für Gestaltung de Ulm, a sucedânea da Bauhaus após a Segunda Guerra Mundial. Suas *Konstellationen*, iniciadas em 1953, são um fenômeno concretista muito próximo ao que ocorria no Brasil, de modo independente, no grupo Noigandres, dos Campos e Pignatari e que também contou com José Lino Grünewald e Ronaldo Azeredo. De Gomringer, Haroldo cita, em artigo de 1957, uma definição de sua 'constelação', que ele toma como uma definição do poema concreto: a constelação "é uma realidade em si, não um poema sobre..." (2006, p.109). Gomringer é valorizado pela sua brevidade e tendência ao elementar (2006, p.135). Suas composições comprovariam a continuidade do gesto mallarmaico da composição sintético-ideogrâmica. Haroldo coloca essa posição de defesa do poema palavra em diálogo com Pound e sua inspiração na língua chinesa, marcada, segundo ele e na esteira de Humboldt e de Cassirer, por uma gramática internalizada, relacional "baseada exclusivamente na ordem das palavras" (2006, p.217). Outra figura-chave dentro do paideuma-constelação elencado por Haroldo é Arno Holz (2006, p.84), cujos *Phantasusgedichte*, de 1898, também já apresentavam uma proposta de figuração poética na página, centrada em uma coluna vertebral, que chamou a atenção dos concretistas, como lemos já no artigo de 1957 de Haroldo "evolução de formas: poesia concreta". Já em outro ensaio mais longo, de 1962, ele destaca as semelhanças entre o *Phantasus e o Lance de dados de Mallarmé*. Ele também se identifica com a oposição de Holz à poética do gênio e com a sua concepção mais técnica do fazer poético, bem como valoriza seu engajamento com as questões sociais de seu momento, mostrando que a revolução social estaria ligada a uma revolução da linguagem (1997,

p.77). O "naturalismo linguístico" de Holz estaria calcado em uma visão da linguagem como coisa, "(*das Das*) em sua materialidade mesma", o que desaguou em uma visão da poesia como subtração, ou seja, "a arte é igual a natureza menos x" (1997, p.77-78). Sobre a forma da ordenação dos versos no *Phantasus*, Haroldo concorda com Döblin, para quem a eficácia "fonético-sonora" era garantida pela forma da composição que permitia "reproduzir no ótico a situação do acústico" (1997, p.80). Além disso, Döblin nota certas características na poesia de Holz que também podem ser identificadas em Haroldo, como na expressão "produtos mamutais", ou ao tematizar o "desenvolvimento monumental da obra" (1997, p.85). Sem contar que o que Haroldo escreve sobre Holz também vale para o seu *Galáxias*: isso tanto quando o aproxima de Joyce, com suas "imensas montagens de palavras ... em função adjetiva ou adverbial", quando concorda que se trata de um "magistral livro barroco" (1997, p.93), como também quando escreve que "não há dúvida de que, no que respeita ao problema do poema longo, da organização cíclico-visual de todo um cosmorama ou de uma polifacética 'imagem do mundo' (*Weltbild*), e na tendência à diversificação vocabular que lhe é correlata, Holz detém a palma" (1997, p.86) – e eu diria: esta palma também cabe a Haroldo, como essa mesma passagem performática o comprova. Nesse artigo de 1962, ele ainda traduz vários poemas do *Phantasus*, pondo em ação sua leitura apropriadora crítico-tradutória que já realizara dois anos antes ao escrever sobre August Stramm em um belo ensaio intitulado "Os estenogramas líricos de August Stramm".

O poema "nascemorre" foi inspirado em 1958 em Haroldo pelas observações de Hans Arp sobre a estética de Kandinsky. Arp empregou o termo *konkrete Dichtung*, assim como o próprio Kandinsky, seguindo Theo van Doesburg, Arp e Bill, também chamou a sua arte de concreta (2006, p.86). O poema de Kandinsky que Haroldo traduz não deixa de testemunhar o processo de construção do concretismo, sobretudo colocando essa tradução ao lado do poema "nascemorre". Lembremos apenas os primeiros e últimos versos de cada uma dessas três composições. Se em Kandinsky temos de 1937: "S/ Un-regel-mässig/ Regel--mässig/ Mässig [...] Höhen sagt: / Essig./ SSS---", Haroldo 'adapta' esses versos assim: "R/ Ir-reg-ular/ Reg-ular/ Reg [...] Alacre/ Vin/ Agre./ RRR ---"; e (re)ecoa no seu poema: "se / nasce / morre nasce/ morre nasce morre [...] nascemorrerenasce/ morrenasce/ morre/ se" (2006, p.85-87).

Seria impossível reconstruir aqui a longa e complexa história do relacionamento do grupo de concretistas com Max Bense e com outros intelectuais a ele ligados, como Elisabeth Walther, Helmut Heissenbuettel, Hans Helms e tantos outros. Essa relação, que tinha como lastro interesses em comum na literatura e nas artes, foi alimentada por uma profunda amizade que uniu Haroldo e o casal Bense e se expressa nos vários textos de Haroldo sobre a estética de Max e deste último sobre o grupo de concretistas. Elisabeth Walther, em um balanço dessa amizade, lembra o apelido que seu marido dera a Haroldo, diante da fome insaciável de cultura do amigo e de sua disposição para o trabalho: "Lokomotive von São Paulo" (2009, p.72). Com relação ao ensaio de Haroldo "Umbral para Max Bense", que aparece como introdução à *Pequena estética abstrata*, publicada no Brasil pela editora Perspectiva, Elisabeth afirmou se tratar de "uma das mais importantes análises da estética" de seu marido (2009, p.81).

Trans-criando poesias

Mas agora gostaria de passar à segunda estação de meu périplo, a saber, ao Haroldo transcriador. Como afirmei, em Haroldo a aproximação e apropriação do Outro se dava em termos de uma busca de dialetização e simultânea tentativa de fusão com esse Tu, e essa operação era feita por meio da *tradução* e da *crítica*, esses dois momentos privilegiados da sobrevida e do renascimento dos textos. Tradução e crítica foram justamente os dois operadores centrais dos primeiros românticos alemães. Para Novalis, assim como o Eu só existe dentro de uma relação de determinação recíproca com o Tu, para ele também o tradutor seria "o poeta do poeta", como o próprio Haroldo recorda (1997, p.53). A romantização do mundo seria um processo muito próximo ao da tradução e era apresentada em formulações como esta: "Die Kunst, auf eine *angenehme* Art zu *befremden*, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poëtik" ("A arte de *estranhar* de um modo *agradável*, tornar um objeto estranho e, ainda assim, conhecido e sedutor, essa é a poética romântica", 1978, v.II, p.839). Daí Clemens Brentano ter escrito sobre os românticos estas palavras que também podem ser aplicadas a Haroldo: "Das Romantische selbst ist eine Übersetzung" ("O romântico mesmo é uma tradução"). O Eu só existe se desdobrando em um Tu e através dele. O Eu é ex-sistindo no Tu, eles existem em determinação recíproca

vital: "Alles ist Samenkorn" ("Tudo é semente"), escreveu Novalis em um fragmento de 1797. Retomando os versos acima citados para ilustrar essa relação: na tradução, o Tu "nascemorrerenasce/ morrenasce". Tudo é, para a poética romântica, *Reflexionsmedium*, ou seja, '*medium* de reflexão', na expressão de Schlagel resgatada por Walter Benjamin (1993). Concluindo este rápido paralelo da poética da identidade e da tradução primeiro romântica e haroldiana, lembro que para o poeta paulista também valem as palavras que Novalis escreveu em 1797 a August Schlegel, por ocasião da sua tradução de Shakespeare: "Übersetzen ist so gut dichten, als eigne Wercke zu stande bringen – und schwerer, seltner. Am Ende ist alle Poesie Übersetzung" ("Traduzir é tanto poetar como produzir obras próprias – e mais difícil, mais raro. Afinal de contas, toda poesia é tradução", 1978, v.I, p.648). Vale lembrar, com Walter Benjamin, conhecedor profundo do conceito de crítica de arte desses primeiros românticos, que para eles a crítica, ao lado da tradução, fazia parte do processo de romantização do mundo, portanto neste espaço não procurarei separar de modo estrito tradução de crítica. A menção a Benjamin deve servir também para lembrar a enorme dívida de Haroldo para com esse filósofo e sobretudo com a sua teoria da tradução (que já tratei em outra ocasião).[3]

Haroldo era um apaixonado leitor da obra de Goethe, e sua relação com o autor de Weimar vai muito mais longe do que seus artigos sobre ele e suas traduções do *Fausto*, que realizou, de resto, como escreveu, apenas após ter frequentado e traduzido a poesia e vanguarda de Morgenstern, Holz e Stramm a Gomringer (1981, p.188). Por exemplo, em um belo artigo de 1982 intitulado "O arco-íris branco de Goethe", ele destaca o olhar goetheano para a literatura como um sistema mundial, *Weltliteratur*, olhar esse que ele também ativou ao traduzir o *Fausto*, quando se deixou inspirar pelo português de Guimarães Rosa, unindo dialeticamente o velho Goethe ao velho Riobaldo (1981, p.174). Também neste viés *weltliterarisch*, Goethe seria um Pound ou este a reedição daquele. Se Pound encontrou em Fenollosa alguém que lhe abriu as portas à língua e poesia chinesas, Goethe deveu ao orientalista austríaco Joseph von Hammer-Purstall a abertura para a poesia e cultura em língua árabe. Na obra de Hafiz, codinome de Shamsu'ddin Muhammad, ele viu, segundo Lichtenberger, citado por Haroldo, "acentos de um grande poeta lírico no qual adivinhava uma individualidade aparentada com a sua" (1997, p.17). Goethe, com esse sopro poético, escreve Haroldo, "inventa a

poesia persa para a língua alemã" em seu *West-östlicher Diwan*. Essa obra seria não uma tradução de poemas, mas de uma *forma mentis*, em termos borgeanos, tratar-se-ia de uma "metempsicose" (1997, p.18), e o modo como Haroldo o define não deixa de lembrar suas próprias *Galáxias*: "É um livro de viagens, uma transmigração, uma trans-imaginação" (1997, p.18). O Goethe do poema, transfigurado em Hatém (Hafiz) se apaixona por Zuleika (por sua vez, transfiguração da jovem atriz Marianne Jung, paixão real do poeta). Essa obra goetheana seria, portanto, um ato de louvor à vida, à literatura como semeação e triunfo da *enteléquia*. A essa ação fecundante de Goethe, Haroldo, por sua vez, responde com uma tradução de uma passagem do livro de Zuleika do *Diwan*. Ele define essa tradução na sua apresentação como "trans-criação, já que esta, na teoria benjaminiana do traduzir como *forma*, responde não à vida do original, mas à sua 'sobrevida' (*Ueberleben*, *Ueberdauern*), ao 'estágio do seu perviver' (*Fortleben*)" (1997, p.20). Reproduzo aqui os versos iniciais dessa transcriação fecundante, onde a letra poética se transforma em *Staub*, o pó, da semente polinizadora que fecunda a terra. O ato de dupla fecundação goetheana, que cria a poesia persa em alemão e simbolicamente conquista Zuleika, deve ser lido ao lado do de Haroldo, que cria o Goethe em português ao mesmo tempo que dá forma à sua própria poesia:

Nicht mehr auf Seidenblatt
Schreib'ich symmetrische Reime;
Nicht mehr fass' ich sie
In goldne Ranken;
Dem Staub dem beweglichen, eingezeichnet
Überweht sie der Wind, aber die Kraft besteht,
Bis zum Mittelpunkt der Erde
Dem Boden angebannt. [...]

Sobre folhas de seda, não mais
escrever rimas simétricas.
Não mais esquadrá-las
em arabescos de ouro.
No pó, no movente, inscrevê-las:
o vento as dissipa, mas sua força vigora
até o centro da terra
enfeitiçada ao solo.

(1997, p.21)

Poesia é aqui disseminação – vento que espalha as sementes. De resto, Haroldo destacava na própria trama do *Fausto* a encenação da desmedida, a *hybris*, marcada pela vontade de saber, poder e superar a morte, que culmina no final dessa tragédia, parte traduzida por ele, quando justamente o pactário conquista a "redenção de sua *enteléquia*, de seu '*eidos* imortal'", transformando a peça em verdadeira *Comédia*, no sentido dantesco de obra com final feliz. Mas, para Haroldo, Goethe teria atuado por meio de uma "bufonaria transcendental" (expressão de Friedrich Schlegel ao tratar da ironia; cf. 1981, p.174) e finitizado o divino, na medida em que "carnavalizou o Inferno e carnalizou o Céu" (1997, p.38). Desse modo, o poeta de Weimar também revolucionou seus modelos, vale dizer, romantizou-os, já que, como escreveu Novalis, recordo, "Romantisieren ist nichts, als eine qualitative Potenzirung ... Wechselerhöhung und Erniedrigung" ("Romantizar não é senão uma potenciação qualitativa ... Elevação e rebaixamento alternantes", 1978, v.II, p.334). Por sua vez, Haroldo desdobrou esse gesto com sua tradução, que ele via como missão "luciferina": a transformação do "original, na tradução da sua tradução" (1992a, p.84), que quer "deslocar a tirania logocêntrica do original, rasurar a origem" (1997, p.44) e é guiada, como o ensaio o era para Theodor Adorno, pela lei da heresia (1997, p.47). Tradução como devoração apropriadora, "desmemória parricida", transvaloração nietzschiana (1992, p.234) ou "translucifeção" (1997, p.55). A tradição fáustica e sua atualização goetheana interessaram a Haroldo não apenas porque traduzir o segundo *Fausto* era uma experiência limite – ele chegou a comparar algumas passagens dessa obra, como a fala final do Grifo, aos trabalhos do dada (1997, p.44) – mas também porque o próprio Goethe deve ser visto como um tradutor dessa tradição. Haroldo reconhece na figura fáustica um avatar da sua teoria da passagem da tradição cultural como processo de devoração antropofágica, derivação, não por filiação, mas paródica. Ele fala de uma plagiotropia, "do grego, *plágios*, oblíquo, que não é em linha reta), movimento de derivação ou ramificação por obliquidade (um termo que extraí da botânica)" (1997, p.49). O processo literário seria então para ele polifônico e transcultural, marcado por desvios que em uma "semiose ilimitada" (Haroldo citando Peirce) faz de cada texto uma reinvenção dos que lhe antecederam. Essa visão, de resto, também pode ser lida como uma nova versão mais radical do modelo que Friedrich Schlegel desenvolvera no fragmento 116 do *Athenäum*, da história da

poesia como universal progressiva, livre e em devir, que o próprio Haroldo reivindica para se pensar a história da literatura e, especificamente, a co-concretismo (1992, p.247). A poesia, para Schlegel, é o devir da poesia: "Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie ... Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist" ("A poesia romântica é uma poesia universal progressiva … O gênero romântico ainda encontra-se em devir; esta é a sua própria essência, que ele eternamente seja apenas devir, nunca pode ser acabado. Apenas ele é infinito, assim como só ele é livre", 1967, p.182ss). Toda moderna teoria do ser como devir está prefigurada nos primeiros românticos alemães.

Esse gesto tradutório herege, que desloca e recria, Haroldo também aplicou de modo muito original à própria filosofia de Hegel. Ele extrai pequenas passagens mais obscuras e truncadas do pensador alemão e as traduz em forma de versos. Seguindo a sugestão adorniana de que haveria um paralelo entre a linguagem de Hegel e a de Hölderlin, seu amigo de juventude, Haroldo vê como justificada a sua intervenção transcriadora, que extrai a filosofia de seu âmbito para mergulhá-la na – ou revelá-la como – poesia. O próprio Haroldo vislumbra na prosa poética de Hegel a antecipação da linguagem de uma Gertrude Stein, ou de Kafka e ainda mesmo de Helmut Heissenbüttel. O resultado faz pensar em uma poética entre o haikai e a poesia concreta:

a verdade é o
delírio báquico:
nela nenhum elo
escapa à embriaguez
e como cada
um deles
ao se-
parar-se i-
mediatamente já se dis-
solve
ela é
igualmente a
paz
translúcida e
singela

(1997, p.63)

Outro caso extremamente original dentre os trabalhos germanófilos de Haroldo é o seu ensaio sobre Kafka, que termina com um poema que procura condensar sua visão do pequeno conto "A tribulação do pai de família", que ele interpreta de modo brilhante em seu texto. Não se trata, portanto, de uma tradução no sentido tradicional, mas de um diálogo crítico com um texto, que culmina na criação de um poema: tradução intersemiótica, ou apresentação da *imago* da obra, para seguir uma expressão de Haroldo. Antes dos pós-estruturalistas e do desenvolvimento dos estudos sobre direito e literatura, o bacharel em direito e teórico da semiótica Haroldo propõe ler a figura intrigante do Odradek como um SIGNO-LEI. O signo-lei, ou legisigno, em Peirce, é uma lei que se torna signo. Trata-se da instituição – e arbitrariedade do signo. O conto seria uma *performance* da hermenêutica jurídica diante de uma nova lei, passando pelos diversos níveis de interpretação, gramatical/filológico, lógico, teleológico e sistemático (1997, p.131). Adiantando também a interpretação consagrada de Deleuze e Guattari em *Kafka. Pour une littérature mineure*, Haroldo destaca que a língua de Kafka se dá como radicalização do "*status* linguístico de exceção", onde a "linguagem de papel", de chancelaria, é transformada em "realidade exterior" (1997, p.133). Essa linguagem, como que reduzida, desmistifica a realidade exterior, mostrando a nua existência alienada do ser humano. É como se a máquina literária de Kafka tivesse encolhido o cobertor da língua e deixado ao relento a fria realidade. Se a risada de Odradek é sem pulmões e "soa como o cochicho de folhas caídas", como traduz Haroldo, então podemos pensar também que essas folhas são não só as de papéis no cartório, mas da árvore do jardim do paraíso, origem do saber, da vergonha e da culpa, temas que em Kafka são como que as peças principais de seus dispositivos textuais, verdadeiros enigmas de montar e desmontar. E justamente Haroldo, com o seu saber literário e jurídico, desmonta Odradek, lembrando também que no tcheco *odraditi* quer dizer "dissuadir alguém de fazer algo". Haroldo arremata sua análise com a tradução surpreendente do termo Odradek, um verdadeiro *Witz* que em um *Blitz* (raio, em alemão) ilumina o enigmático personagem: "DESCONSELHEIRÚNCULO", e ainda varia: "'advogadúnculo' do diabo", ou também revelando uma palavra-valise em português (o desvio por esse idioma valendo de chave): "A OBRA DE K" (1997, p.137). Odradek então seria uma suma da obra de Kafka, um enfático "Não tente interpretar", ou ainda, um DESISTA, como a

própria teoria benjaminiana da tradução, que Haroldo tanto admirava, se abria com o termo *Aufgabe*, tarefa e desistência do tradutor e do traduzir: "Die Aufgabe des Übersetzers", ou seja "A tarefa do tradutor", mas também: a desistência do tradutor. Tarefa, *Aufgabe* e desistência, *Aufgeben*, se encontram na tradução – e na leitura da literatura. Em suma, Odradek é a linguagem como 'máquina inútil' – e Haroldo a põe em movimento como se fosse uma daquelas máquinas inúteis e tão graciosas do artista suíço Jean Tinguely. O ser inútil é seu trunfo: ela não se submete à batuta do sentido e do comunicar. Mas também podemos ver nesse 'coisúnculo' uma alegoria da linguagem como vã necessidade de convencer: *Überzeugen*, em alemão, ou seja, convencer, mas também, em uma leitura da palavra valise em alemão, super-gerar, super-fecundar no sentido de um sobregerar abortado e inútil. Odradek reúne os dois lados da linguagem: é signo-lei que revela a anomia da linguagem.

Quanto mais enfático o DESISTIR estampado nas obras literárias, tanto mais Haroldo se interessou por traduzi-las. Traduzir para ele era essa tarefa necessária e impossível. Só nessa visão a tradução pode ser interessante e sedutora como forma. Ele mesmo definiu em 1970 os poemas da última fase de Hölderlin, que em parte também traduziu, como literatura sob a forma de *descomunicação* (1976, p.89). Caetano, de resto, parafraseando o popular e espalhafatoso apresentador de televisão Chacrinha (autor da frase: "quem não se comunica se trumbica"), escreveu sobre Haroldo a linha famosa: "Eu quero as galáxias do poeta heraldo de los campos. Quem não se comunica dá a dica. Eu quero a proesia". A descomunicação também foi um grande tema de Friedrich Schlegel, explorado com fina ironia em seu ensaio "Über die Unerständlichkeit" ("Sobre a incompreensibilidade"), no qual em uma cascata, o leitor rola de ironia em ironia sem obter solo firme para pisar. Assim também, nos textos que Haroldo traduziu, mesmo o leitor da língua de partida tem muitas dúvidas sobre o sentido. Haroldo justamente, com Benjamin, via na tradução um momento de desdobramento autor-reflexivo da obra, morte e renascimento, que não tinha nada a ver com o gesto instrumental de apresentar um sentido para aqueles que não conhecem o idioma do original (1977, p.100). A tradução como simples passagem de 'sentido' de um idioma para outro, que vê na língua só um instrumento de comunicação descartável, não interessava a ele. Antes, ele percebia na língua o meio de se ver e construir o mundo. Odradek arde em febre ao se pensar como mero trabalhador braçal, porta-

-sentido. Ou, pensando com Max Bense, o que importava para Haroldo era a "informação estética" que "transcende a semântica (referencial) no que diz respeito à surpresa, à improbabilidade, à imprevisibilidade da ordenação dos signos" (Bense apud Campos, 1977, p.146).

Ruínas e sementes germânicas nos campos haroldianos

Mesmo sabendo que as traduções do alemão desde os anos 1950 já são parte do trabalho autoral de Haroldo e que este, na sua visão do presente como pós-utópico, elege a forma da tradução como a sua forma predileta, para concluir gostaria de voltar a alguns poemas de Haroldo, mostrando sua intertextualidade com a tradição de língua alemã. Inicio pelo "leitura de novalis / 1977", publicado no volume *Signância quase céu*, onde o fragmento que empreguei aqui como título aparece:

tinta branca
sobre
carta branca

escrever é uma forma de

ver

alles ist samenkorn
tudo é semente

flamíssono

O poema se apresenta como constelação de palavras e ideias em estado de diálogo e tensão. Ele nos convida para o ver e reler. O termo final, criação do poeta, parece referir-se à palavra de origem latina flama, que tem derivados como "*flâmeo*, *flamífero*, *flamígero*, *flamipotente*, flamí*volo*, *flamívomo* … *flamância*, *flamante*, *flamar*" (Houaiss). Se flamívolo é aquilo que ao voar lança chamas, o flamíssono, por analogia, seria um som do qual emana fogo. O poema inicia mencionando uma tinta branca sobre carta branca, o que seria uma inscrição justamente invisível ao 'ver', do quinto verso, que caracteriza o escrever. Uma tensão está posta aí. A *Doutrina das cores* de Goethe tinha na sua teoria antinewtoniana do branco a pedra de toque. Esta seria uma cor primária em si e não

mistura das demais, passível de decomposição. Mas Haroldo está lendo Novalis, não Goethe, e essa tensão pode ser relativizada internamente no poema, se pensarmos que a 'tinta branca' pode ser a 'forma de ver', elaborada na tradição poética. O poema seria assim *forma* em transformação. Aliás, com o Goethe do texto sobre o arco-íris branco e seu poema a Zuleika do *Diwan*, que vimos acima, novamente aqui a literatura surge como semeação e triunfo da *enteléquia*. Os dois versos seguintes introduzem a ideia complementar novalisiana, segundo a qual tudo é semente. Essa ideia é afirmada em alemão e performaticamente desdobrada em português. Já vimos que para os românticos a poesia universal progressiva e a romantização constituem um mesmo movimento, para o qual tudo se transforma em semente e é reciclado – como na arte da colagem de um Kurt Schwitters, admirada por Haroldo. O oitavo verso introduz finalmente a ideia de som associada à de flama. Utilizando essa última palavra-valise como chave, a chama invisível do escrever que faz renascer as sementes em novo solo, justamente o do poema/tradução no presente, poema este que por sua vez se transforma em nova semente, em uma cadeia de metamorfose e metempsicose. Essa leitura é reforçada pela epígrafe na mesma coletânea, extraída também de Novalis: "Tierische Natur der Flamme", ou seja, natureza animal da flama. A imagem invisível torna-se pregnante enquanto som. A delicada escrita da tinta branca sobre carta branca também pode lembrar uma das obras fundadoras das vanguardas, a *Composição suprematista: branco sobre branco*, de 1918 de Malevich, que ao lado de seu quadro negro, de 1915, tem funcionado como um momento de ruptura da história da representação pictórica ocidental, *tabula rasa*, como o foi o poema de Mallarmé *Un coup de dés* para a poesia. Essa aproximação reforça a ideia do branco sobre branco como novo momento de *ruptura* – inflexão também valorizada na poética de Octavio Paz, autor de *Transblanco* – traduzido por Haroldo.

Haveria outros poemas com ecos germanófilos que poderia recordar aqui, como o poema altamente irônico "ode (explícita) em defesa da poesia no dia de são Lukács" (que contém uma sequência divertida de alusões a intelectuais de língua alemã, como Brecht, Benjamin e Celan), ou o "opúsculo goetheano", sobre o tema da enteléquia que vimos acima (e que alude a uma combustão da página virgem, outra bela chave para ler o poema sobre Novalis e que reafirma minha leitura dele),[4] mas prefiro concluir apontando para o fato de que nas *Galáxias* essa presença

germânica tem um caráter muito importante que de certo modo oscila entre a festa e a ocupação. Explico-me. É que para além de vários termos em alemão, muitos referentes a viagem, como 'bahnhof' ou 'zaubermappe', e alusão a locais, como 'schlossgarten', 'landeszentralbank', 'altes schloss', 'schlossplatz', 'neckarstrasse', 'neckartalstrasse', ou 'tübingen', dois poemas tematizam explicitamente a aniquilação dos judeus. A página-poema que citei na abertura deste ensaio se fecha com uma alusão à sinagoga Pinkas de Praga, com a sua "parede rendada labirintorrendada nomessobrenomessobrenomessobsobre/ nomes e são todos os mortos todos os milmuitosmortos como um arabesco". Todo o poema na verdade é uma viagem temporal e geográfica que como que tropeça o tempo todo na questão do extermínio judeu. A abertura descreve uma sociedade gorda no café da Alte Kanzlei de Stuttgart, essa sociedade do milagre econômico, mas recorda também a figura do Graf Eberhard im Bart, ou seja, de Eberhard I, duque de Württemberg (1445-1496), o mítico herói homenageado em uma estátua no Altes Schloss, prédio vizinho ao da Alte Kanzlei e também mencionado no poema. Eberhard I foi um perseguidor de judeus no século XV e se tornou uma figura cultuada pelos nacionalistas alemães, com direito a uma estátua em Walhalla, na Bavária. Haroldo transita nesse poema entre o passado e o presente, mostrando uma paisagem em ruínas por detrás do 'milagre econômico'. Outro canto também serve como uma espécie de cemitério de papel, que retoma a tradição dos livros de memória dos judeus da Europa oriental, que assim homenagearam seus mortos, sobretudo após Auschwitz, quando a única forma de homenagear esses mortos transformados em cinza era escrever esses livros. Nessa página, Haroldo inicia retomando uma inscrição judaica do século I da nossa era, que está no museu capitolino. Ele traduz ao alemão, alternando com o grego, e já aí mistura *cronotopói*, a Roma antiga e a tentativa de se fazer uma Roma ressurreta no terceiro Reich:

> hier liegt enthadekeite nometora parthainos nometora Jungfrau dezoito
> anos catacumba romana de Monteverde sie ruhe in frieden via colônia
> aqui jaz descansa em paz a jovem judia no seu casulo de tempo
> só uma lápide columba em columbário indiferente atropêlo de passos
> em frente e passa pressa de vida de vivos mas a cartilha nazi no
> mostruário divide o mundo em ferozes anjos louros e dóceis demônios
> morenos memento lamento nometora no seu casulo de cinzas quando o
> escrever se trava no escrever quando o escrever é travo é cravo é

amargo no escrever e é tinta e treva é tinta e febre é tanta e fezes
que a escrita agora se reescreve se reenerva se refebra onde o visto
se conserva ha las hélas ah las lasse lassus alas e lasso onde a
vista se reserva se guarda se considera entre a vista e o visto
entre a visão e a visada entre o aquilo e o isto a voz sombra a
fala cãimbra o ouvido surda por isso não narro por isso desgarro por
isso a não-história me glória me cárie me escória que pode ser estória
me escarra me desautora [...]

Aqui existe portanto uma espécie de paradoxal enunciação do silêncio, de suspensão da narrativa, "por isso não narro", que de fato caracteriza as *Galáxias* como um todo, sobretudo devido à sua fragmentação. Do 'desautorar' Haroldo passa para outra não narrativa, que parece se passar durante a (segunda grande?) guerra. Após dezoito versos que apresentam de modo fragmentado a personagem de uma "falsa japonesa" que fazia *strip-tease* na "zona de ocupación", que é deslocalizada em um trem que sai de Madri em direção a Toledo, essa passagem se encerra com a *stripper* desaparecendo atrás de uma cortina e retoma a narrativa inspirada na referida inscrição antiga, "aqui jaz Nometora, virgem, de 18 anos, em paz seu sono":[5]

nometora vela no seu nicho de tempo mero nome agora
nometora nesse livro que eu plumo e desplumo que eu cardo e descardo
nesse livro-agora de horas desoras de vígeis vigílias nometora
morta num desvão do tempo muda testemunha mínima lúnula de unha
que se pega na história aqui onde o sangue gela aqui onde a vista
aterra nesse museu de cera da memória kz konzentrations lager
recolhido em colônia para o memento para o lamento para o
escarmento no café campi königstrasse ou perto já mais nada tudo
nada era nada tudo dois lances e gente entrandosaindo sentando
saindoentrando vozes jovens maedchen como se nada tivesse sido nunca
nenhumaparte só nometora alvéolo de cristal vela onde está memória

Vemos aqui os campos de concentração, a Monteverde romana e Colônia serem sobrepostas em um poema-epitáfio *kadisch* que encena a memória e a indizibilidade do excesso de morte. Nometora, a jovem virgem judia de 18 anos, jaz *pars pro toto*, em nome dos judeus assassinados na Segunda Guerra Mundial. Ela é parte de um "museu de cera da memória" que está ao mesmo tempo na Itália, em Colônia – e em

um livro. Essa "muda testemunha mínima" aparece também como algo extemporâneo diante da efervescência do café campi (!) de Colônia, com o seu entra e sai ruidoso de jovens indiferentes à história e às suas catástrofes tão próximas e tão distantes. Em registro poético quase antípoda ao de Paul Celan, poeta cujos poemas também procuraram dizer o indizível de Auschwitz, Haroldo, no entanto, se aproxima dele e constrói também uma paisagem fragmentada e ruinosa, um museu e um memento-lamento que mais uma vez apresenta sua visada catastrófica da história – reversão do inicial entusiasmo desenvolvimentista dos anos 1950.

Já o poema "neckarstrasse" é uma espécie de reencenação do encontro de Voss, Schiller e Goethe, quando estes se reuniram na casa deste último, na Páscoa de 1804, para zombar das traduções de Sófocles feitas por Hölderlin, tema também do referido ensaio de 1970 sobre os últimos poemas de Hölderlin (os chamados "poemas da loucura"). Novamente nesse canto, Haroldo explicita a mesma mirada benjaminiana salvadora, aqui voltada para Hölderlin e suas traduções: o heliotropismo de Haroldo se volta para os vencidos – às vezes enlouquecidos, da história (cf. 1977, p.93-94). De Benjamin ele também admirava a quinta das teses sobre o conceito de história: "Pois arrisca tornar-se irrecuperável, desaparecer, toda imagem do passado que não se deixe reconhecer como significativa pelo presente" (Benjamin citado por Campos, 1992, p.258). No mais, o que Haroldo escreveu sobre Oswald de Andrade, que ele conciliou admiravelmente "o empenho criativo de inovar e o empenho moral de testemunhar" (1992, p.106), também vale para ele mesmo. Nessa página Haroldo testemunha, como tradutor, as dores de seu colega Hölderlin, condenado a viver estigmatizado como louco por 36 anos em uma torre em Tübingen.

Pensando no sentido da germanofilia de Haroldo, acredito que não seria exagerado afirmar que em parte ela deve ser percebida como mais um elemento no gesto de ruptura desse (neo)vanguardista.[6] No Brasil, a tradição poética neorromântica e parnasiana à qual ele sempre se opôs era marcada por uma relação profunda com a França e a língua francesa. Haroldo, no seu gesto de aproximar a língua e a cultura brasileira da alemã, estava se opondo a essa outra linha francófila, ainda dominante no Brasil de meados do século passado. Ao se identificar com o Goethe do *Fausto*, com o tradutor e autor de poemas 'incompreensíveis' Hölderlin, com Arno Holz, Christian Morgenstern, August Stramm, Kafka, Brecht,

Kurt Schwitters, Paul Scheerbart (cujo poema "Kikaku! Ekoralaps!" ele reverenciou), os dadaístas Hugo Ball e Hans Arp, com os teóricos Humboldt, Cassirer, Walter Benjamin e o casal Bense, e construir um movimento internacional em diálogo com Gomringer, Hans Helms e Heisenbüttel, além de outros poetas, japoneses, nos Estados Unidos e em outros países da Europa, ele estava rompendo com paideumas ou paradigmas tradicionais e reinventando a história da literatura. Com isso, além de sua poesia antropofágica robusta que nos surpreende pela sua força e originalidade, ele estava presenteando aos leitores de português uma série de autores que foram assim incorporados ao repertório da literatura e das artes. Na outra via, ele revelou aos demais germanistas leituras muito originais dos autores de que se aproximou. Lamentavelmente, com exceção de alguns germanistas no Brasil, por parte dos leitores de língua alemã até agora pouco foi recebido desse belo presente haroldiano.

Obras citadas:

Benjamin, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. Trad., pref. e notas M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras; Edusp, 1993.

Bense, Elisabeth. Relaciones de Haroldo de Campos con los poetas concretos alemanes y especialmente con Max Bense. In: Block de Behar, Lisa (Org.). *Haroldo de Campos, don de poesia*: ensayos críticos sobre su obra. Montevideo: Libreria Linardi y Riso, 2009. p.45-59.

Campos, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

Campos, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

Campos, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

Campos, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Campos, Haroldo de. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? *Revista USP*, n.15, 1992a.

Campos, Haroldo de. *O arco-íris branco*: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

Campos, Haroldo de. *Crisantempo*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

Campos, Haroldo de. *Galáxias*. 2.ed. rev. São Paulo: Ed. 34, 2004.

Campos, Haroldo de; Campos, Augusto de; Pignatari, Décio. *Teoria da poesia concreta*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2006.

Novalis. *Werke, Tagebücher und Briefe*, org. por H.-J. Mähl e R. Samuel, v.I-III. München: Karl Hanser Verlag, 1978.

Schlegel, Friedrich. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, org. por Ernst Behler, v.II. Muenchen; Paderborn; Wien: Ferdinand Schoningh, 1967.

Notas

[1] Este texto foi originalmente apresentado na abertura do Simpósio internacional "Roteiros de palavras e imagens – Poesia concreta, intermedialidade poética e tradução", ocorrido nos dias 4 e 5 de julho de 2013 no Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin com apoio DAAD.

[2] Em artigo de 1966, que fazia um apanhado histórico sobre o tema "Poesia de vanguarda brasileira e alemã", novamente Haroldo destacou o *Phantasus* de Holz e teceu comentários a ele que lembram seu livro-rio galáctico: "o poema compreende ... alegorias mitológicas, cenas de viagem, diálogos poliglóticos e bufos ... além de líricas da natureza e da grande cidade, reminiscências da infância e, ainda, meditações filosóficas, especialmente sobre o destino e a situação do poeta" (1977, p.162-163).

[3] Cf. meu artigo "Haroldo de Campos: Tradução como Formação e 'Abandono' da Identidade". *Revista USP*, n.36, p.159-171, dez. 1997-fev. 1998 (retomado no meu livro *O local da diferença*: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005. p.189-204).

[4] No volume *Crisantempo* encontramos vários poemas com forte intertextualidade com a tradição em língua alemã. Assim, lemos um diálogo poético sobre mulheres em "Diálogo nas esferas: Loquuntur Dante et Goethe"; um lamento do velho Goethe quanto a Ulrike von Levetzow, seu último amor, tematizada no poema de Goethe "Elegia de Marienbad", e que no poema de Haroldo retoma o tema do "meu branco arco-íris" cuja "primavera cegava"; uma homenagem ao amigo Max Bense, "stuttgart: in memoriam m.b. (1910-1990)"; o poema "sebastiam im traum" é batizado, como afirma o próprio Haroldo, com "o título de um dos mais belos

poemas de Georg Trakl" (1998, p.356); um "refrão à maneira de brecht" (que lembra as polemizantes Xenias de Goethe); e uma tradução de "anna blume" de Kurt Schwitters: "Anaflor". Definitivamente, Haroldo tinha uma forte atração pela poesia e pelas letras, de um modo geral, da língua de Goethe.

[5] Conforme lemos no volume editado por David Noy, *Jewish Inscriptions of Western Europe*, v.I. The City of Rome. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2005. p.154. No poema de Haroldo 'parthainos' é a tradução grega de virgem e 'enthadekeide' é paralelo de 'aqui jaz'.

[6] No já referido ensaio de 1966 sobre a "Poesia de vanguarda brasileira e alemã", Haroldo explicita esse desejo (nietzschiano; cf. 1992, p.250) de refundar o passado: "Neste empenho de criar a sua tradição – ou a sua *antitradição* – e de retirar da custódia timorata dos historiadores da literatura o vivo do passado literário para restabelecer as veredas escamoteadas duma evolução de formas cujo vetor fosse a criação, a poesia concreta brasileira – sintonizada em suas preocupações com a jovem guarda da poesia alemã – selecionou ainda, para a divulgação no Brasil, autores como um Christian Morgenstern e um August Stramm, além dos pintores-poetas Kandinsky e Klee" (1977, p.169).

SOBRE OS AUTORES

ANTÔNIO SÉRGIO BESSA, teórico da literatura e diretor de programas curatoriais e educativos no Bronx Museum, em Nova York, EUA, tornou-se conhecido por seus ensaios sobre Poesia Concreta. Em 2001, organizou um simpósio sobre a obra de Haroldo de Campos no Guggenheim Museum, em Nova York. Publicou Novas – *Selected Writings of Haroldo de Campos*, em 2007. É o autor de *Öyvind Fahlström – The Art of Writing* e organizador da coletânea *Mary Ellen Solt – Toward a Theory of Concrete Poetry*. Vários textos do autor estão reunidos no site www.ubu.com.

AURORA BERNARDINI é professora de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada e professora titular de Russo, na USP. Dedica-se à ensaística e à tradução, tendo mais de oitenta obras traduzidas. Colaborou durante muitos anos com Haroldo de Campos, realizando com ele versões do português ao italiano, seja da obra dele, seja de outros poetas. Publicou com ele *Daquela estrela à outra*, coletânea de poemas de Giuseppe Ungaretti (Prêmio Jabuti 2004). Recentemente ganhou o prêmio do Instituto de Tradução Literária (Moscou) "Lendo a Rússia", pela cotradução do livro *Os sonhos teus vão acabar contigo*, de Daniil Kharms.

CHARLES A. PERRONE é professor titular de Português e de Literatura e Cultura Luso-Brasileiras no Departamento de Espanhol e Português da Universidade da Flórida, em Gainesville, EUA. Pertence ao Centro de Estudos Latino-Americanos, onde dirige a especialização em Estudos Brasileiros. Doutorou-se pela Universidade do Texas em Austin, em 1985, na área de literatura luso-brasileira. Sobre Haroldo de Campos, publicou, entre outros, "Famished for Form: Haroldo de Campos and the Foundations of Concrete Poetry", em *Haroldo de Campos: In conversation* (Org. Bernard McGuirk e Else R. P. Vieira, 2009).

ELISABETH WALTHER-BENSE, professora aposentada da Universidade de Stuttgart, na Alemanha, é semioticista, ensaísta e tradutora. Suas investigações da semiótica peirceana e do poeta francês Francis Ponge, do qual também foi tradutora, estão registradas em inúmeros livros e artigos acadêmicos. Sua obra *A teoria geral dos signos – Introdução aos fundamentos da semiótica* foi publicada no Brasil, pela Editora Perspectiva, em 2010. Com Max Bense, colaborou para a propagação da Poesia Concreta brasileira na Alemanha e na Europa. A coleção rot, organizada por ela e Bense, publicou em tradução alemã – ao longo da década de 1960 – a poesia do grupo Noigandres, de João Cabral de Melo Neto e de Mira Schendel, entre outros autores e artistas brasileiros.

GUILHERME MANSUR é poeta, tipógrafo, artista gráfico e editor. Começou a publicar nos anos 1970, durante o movimento de arte-correio. Em seguida, inventou a revista-saco *Poesia Livre*, mantida por 9 anos. Na sua Tipografia do Fundo de Ouro Preto, publicou diversos autores em edições artesanais, compostas em tipografia de caixa. De Haroldo de Campos, editou *Finismundo* (1990), *Gatimanhas & Felinuras* (1994, livro do qual também é coautor) e *Escrito sobre jade* (1996). Promove desde 1990 uma série de chuvas de poesia das torres das igrejas de Ouro Preto. É autor dos livros *Os sete fôlegos* (Risco do Ofício) e *Barrocobeat* (Tigre do Espelho), entre outros.

HORÁCIO COSTA, poeta e ensaísta, é professor do Departamento de Literatura Portuguesa da USP. Alguns de seus ensaios sobre Haroldo de Campos, publicados na revista *Vuelta*, editada por Octavio Paz, foram incluídos em *Mar Abierto – ensayos de literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana* (México, Fondo de Cultura, 1998) e em seu análogo em português, lançado em 2010. Escreveu o prefácio de *Depoimentos de oficina* (2002), livro com testemunhos de Haroldo sobre sua produção literária. Seu ensaio "A long hold: Haroldo de Campos, Brazilian Avant-Garde Tradition, and Spanish-American Literature" integra a coletânea *Haroldo de Campos: A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet* (2005).

LEDA TENÓRIO DA MOTTA é professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, pesquisadora do CNPq, tradutora e crítica literária. *Sobre Haroldo de Campos e sua*

escola, publicou Sobre a crítica literária brasileira no último meio século (2002) e *Céu acima – Para um tombeau de Haroldo de Campos* (Org., 2005), além de artigos em livros e revistas nacionais e estrangeiras, entre os quais "O arbusto de segunda ordem no jardim das musas", em Desconstruções em contextos nacionais (Org. Alcides Cardoso dos Santos, 2006) e "Sete chaves para pós-tudo", *Mnemozine* (2008).

LUCIA SANTAELLA é pesquisadora, professora titular na pós-graduação em Comunicação e Semiótica e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (PUC/SP). No seu doutorado em Teoria Literária pela PUC/SP foi aluna de Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Publicou quarenta livros, entre os quais *A ecologia pluralista da comunicação* (Prêmio Jabuti 2011). Também recebeu os prêmios Sergio Motta em Arte e Tecnologia (2005) e Luis Beltrão, maturidade acadêmica (2010). Em relação à obra de Haroldo de Campos, publicou o livro *Poesia Concreta e Tropicalismo: Convergências* (1986). Também contribuiu com um artigo sobre a poética da transcriação de Haroldo de Campos no livro *Céu Acima* (2005), organizado por Leda Tenório da Motta.

LUIZ COSTA LIMA, teórico e crítico literário, é professor emérito da PUC/RJ. A conceituação de *mímesis* e ficção perpassa sua trajetória como teórico, registrada em dezenas de livros. Em 2004 recebeu, da Alexander von Humboldt-Stiftung (Alemanha), o prêmio de pesquisador estrangeiro do ano. Por *A Ficção e o Poema* (2012), um volume em que volta a se dedicar à teorização de poesia, foi agraciado com o Prêmio Jabuti 2013, na categoria de Teoria e Crítica Literária. Colaborou em *ReVisão de Sousândrade* (1964) com Augusto e Haroldo de Campos, poetas com os quais manteve intercâmbio intelectual desde cedo. Em *A aguarrás do tempo* (1989), publicou "Arabescos de um arabista: GALÁXIAS de Haroldo de Campos".

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA é doutor pela Universidade Livre de Berlim, na Alemanha, pós-doutor por Yale (EUA) e professor livre-docente de Teoria Literária na Unicamp. É autor de, entre outros, *Ler o Livro do Mundo* (1999); *O Local da Diferença* (2005); *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno* (2009), "Haroldo de Campos: Tradução como Formação e 'Abandono' da Identidade" (em O Local

da Diferença) e “Haroldo de Campos e Vilém Flusser: pensando o local da diferença” (em *Tradução literária*, Org. A. Alencar, 2011). Foi coorganizador do simpósio internacional “Roteiros de palavras e imagens – Poesia concreta, intermedialidade poética e tradução”, realizado em julho de 2013 na Universidade Livre de Berlim.

POIESIS
ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA

Casa das Rosas

GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO
Secretaria da Cultura