



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

PEDRO ALAIM MARTINS GARCIA JÚNIOR

MÚLTIPLOS CAMPOS: UM PROJETO POLIFÔNICO?

Salvador
2015

PEDRO ALAIM MARTINS GARCIA JÚNIOR

MÚLTIPLOS CAMPOS: UM PROJETO POLIFÔNICO?

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Literatura. Orientadora: Profa. Dra. Evelina Hoisel.

Salvador
2015

Garcia Júnior, Pedro Alaim Martins
Múltiplos Campos: um projeto polifônico? / Pedro Alaim
Martins Garcia Júnior. -- Salvador, 2015.
142 f. : il

Orientadora: Evelina de Carvalho Sá Hoisel.
Dissertação (Mestrado - Literatura e Cultura) --
Universidade Federal da Bahia, ILUFBA, 2015.

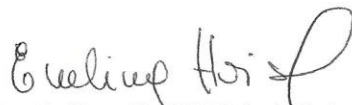
1. Haroldo de Campos. 2. Polifonia. 3. Multiplicidade. 4.
Organização. 5. Música. I. Hoisel, Evelina de Carvalho Sá. II.
Título.

TERMO DE APROVAÇÃO


PEDRO ALAIM MARTINS GARCIA JÚNIOR

MÚLTIPLOS CAMPOS: UM PROJETO POLIFÔNICO?

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia – UFBA.
Salvador – BA, 21 de agosto de 2015.



Profa. Dra. Evelina de Carvalho Sá Hoisel (Orientadora)
Universidade Federal da Bahia



Profa. Dra. Antonia Torreão Herrera
Universidade Federal da Bahia



Prof. Dr. Paulo Costa Lima
Universidade Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

A meu pai, Pedro Alaim, pelo tema desta composição (abraçar literatura e música).

A Evelina Hoisel, minha regente.

A Antonia Torreão Herrera e Paulo Costa Lima, meus solistas.

A Lígia Telles, Mirella Longo, Luciene Azevedo, Rosa Borges, Rachel Esteves, Sandro Ornellas e a todo o corpo docente e discente do Curso de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia – minha seção de Cordas.

Ao Grupo *O escritor e seus múltiplos: migrações* – minha seção de Madeiras.

Ao corpo discente e docente do curso de Composição e Regência da Universidade Federal da Bahia – minha seção de Metais.

A Regina Lúcia e Maria Conceição – minhas Percussões.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – minha mecenas.

A Valquiria Moura – minha musa.

Bem, mas o senhor dirá, deve de: e no começo [...] como por que foi que tanto emendado se começou?

Ei, ei, aí todos esbarram. Compadre meu Quelemém, também.

.....
A gente quer fim, mas um fim que depois dele a gente tudo vendo...

João Guimarães Rosa

RESUMO

Esta pesquisa, animada pelas relações entre literatura e música, tem como suporte analítico as diretrizes metodológicas dos estudos de Literatura Comparada. A partir do cotejo do material acionado pelos diferentes campos discursivos em que se insere Haroldo de Campos, examinou-se uma atuação pautada pelo entrelaçamento dialógico de diversos textos – poemas, declamações, ensaios, artigos, prefácios, conferências, entrevistas, tese, depoimentos, programas de aula, transcrições etc. – que apresentam protocolos de funcionamento distintos, embora tragam, na articulação conjunta, motivos e procedimentos convergentes. Considerando que, na prática e teoria da música, uma *fuga a quatro vozes* é uma forma de composição polifônica na qual um *tema* tanto se impulsiona quanto é transformado pela tensão entre *motivos* que se entrelaçam através de um descentramento dinâmico entre as múltiplas vozes, os capítulos que compõem este trabalho avivam a possibilidade de se pensar a articulação entre os quatro campos discursivos haroldianos (criativo, crítico-teórico, transcriativo e pedagógico) como uma *fuga a quatro campos*, ou seja, como um movimento em que as múltiplas vozes se imbricam coordenada e independentemente por meio da composição de um *perpetuum mobile* analógico. Nesse sentido, estimulado pelas noções de descentramento, complementaridade e exorbitância, pôde-se relacionar a composição intercomunicativa das múltiplas atividades de Haroldo de Campos com os conceitos de condução de vozes na polifonia musical, revelando a concreção um projeto intelectual polifônico.

Palavras-chave: Literatura. Música. Haroldo de Campos. Projeto. Polifonia.

ABSTRACT

The present survey, within the scope of comparativist interdisciplinary studies, particularly those in which literature and music are related, compares the material produced by the different discoursing fields operated by Haroldo de Campos. It was examined a discoursing acting guided by the dialogic interweaving of various texts – poems, declamations, essays, articles, prefaces, conferences, interviews, thesis, statements, class programs, transcreations etc. – that have different operating protocols, though present converging motives and procedures. In music practice and theory, a *fugue in four voices* is a contrapuntal compositional technique in which a *theme* is both driven and transformed by the tension between *motives* intertwined by a dynamic decentring between multiple voices. Dialoguing with this idea, the chapters of this work are organized in order to indicate the possibility of seeing the articulation of Haroldo de Campos' four discoursing fields (creative, critical-theoretical, transcreative and pedagogical) as a *fuge in four fields*, or as a movement in which the multiple voices are linked coordinately and independently. In this sense, the concepts of decentralization, supplementarity and exorbitance helped us to relate Haroldo de Campos' intercommunicative composition of multiple activities to the concepts of voice leading in polyphony, revealing the concretion of a polyphonic intellectual project.

Keywords: Literature. Music. Haroldo de Campos. Project. Polyphony.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	1
2	REINTRODUÇÃO: MÚLTIPLOS CAMPOS	13
2.1	TEMA E MOTIVO CONDUTOR	16
3	CAMPO CRÍTICO	26
4	CAMPO CRIATIVO	44
5	CAMPO TRANSCRIATIVO	75
6	CAMPO PEDAGÓGICO	99
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
	REFERÊNCIAS	130

1 INTRODUÇÃO

Quando, de volta, viajares para Ítaca,
roga que tua rota seja longa,
repleta de peripécias, repleta de conhecimentos.

.....
Roga que tua rota seja longa,
que, múltiplas, se sucedam as manhãs de verão.

.....
É bom que ela tenha uma crônica longa, duradoura,
que aportes velho, finalmente, à ilha,
rico do muito que ganhaste no decurso do caminho,
sem esperares, de Ítaca, riquezas.
Ítaca te deu essa beleza de viagem.

Konstantinos Kaváfis (tradução de Haroldo de Campos)

O diálogo entre a produção criativa e a reflexão crítica é uma das marcas constitutivas do espaço literário. A partir da modernidade, no entanto, evidencia-se uma crescente conscientização dos deslimites da linguagem, o que desencadeia um processo de entrelaçamento de diferentes instâncias discursivas (HOISEL, 1991). Nesse sentido, não só se depositam no espaço literário outras linguagens, como essas diversas produções proliferam paralelamente umas às outras, e no vértice dessa dinâmica de suplementos instala-se o “poeta-crítico”, termo cunhado por Paul Valéry, cuja “[...] produção de linguagem se dá, então, em excesso. Excesso de significantes, transbordar de significado.” (HOISEL, 1991, p. 80)

Segundo Foucault (2000), pode-se localizar no século XIX, ou mais exatamente nos discursos de Nietzsche, Freud e Marx, uma perspectiva hermenêutica que se sustenta no deslocamento de um significado central e na conseqüente instauração de uma atividade de interpretação que remete a si mesma. A essa mudança na operação hermenêutica Derrida (2011) chama “acontecimento de ruptura”. Em termos derridianos, a estruturalidade da episteme ocidental, até o acontecimento de ruptura, realiza-se por meio de uma estruturação centrada. Nesse modelo de regulação, a estrutura é tanto organizada quanto comandada por um centro tido como uma origem fixa. Ao organizar a estrutura, o centro limita-lhe o jogo, pois predispõe a possibilidade de ação de cada elemento dentro da estrutura, e, ao comandar a estrutura, o centro transcende a estruturalidade (põe-se fora

do jogo organizado por ele). Isso significa que a episteme clássica, fundamentada no axioma aristotélico “Nada pode ser e não ser ao mesmo tempo”, tem como base operacional uma contradição, já que o centro é (centro) e não é (centro, por estar fora da estrutura).

Tendo em vista essa contradição sobre a qual se edifica a estruturação centrada, Derrida reconhece a instauração de um jogo *fundado*. Em *Gramatologia* (2008), ele desenvolve detalhadamente esse argumento, apontando para que o resultado dessa estruturação logocêntrica é a “naturalização” de um vínculo imediato entre essência e significado. Ao denunciar a arbitrariedade da fixação de um centro original na ordenação centrada (da qual provém uma história da metafísica do ser como presença), Derrida conduz o pensamento de organização a uma prática descentrada e suplementar cuja origem seria um rastro que habilita a movimentação na diferença.

No espaço dessa abordagem, visualiza-se, pois, que o acontecimento de ruptura se deu quando se colocaram em pauta as ordens que governam o desejo de instituição do centro na estrutura. Eis “[...] o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal, foi então o momento em que, na ausência [...] de origem, tudo se torna discurso.” (DERRIDA, 2011, p. 232) A partir do descentramento, no entanto, a posição central não é eliminada, mas passa a ser vista como uma função preenchida por uma cadeia de signos que se suprem, daí a noção de suplementaridade, que é, basicamente, a dinâmica advinda do descentramento.

Cumprido ressaltar que embora essa transformação hermenêutica tenha começado a se operar durante o século XIX, foi apenas na segunda metade do século XX que ela se tornou protagonista nos mais diferentes campos das Ciências Humanas. Dessa maneira, os “poetas-críticos”, como Paul Valéry, T. S. Eliot, Ezra Pound, ainda pensavam dentro de uma estruturação centrada, buscando romper com o passado para consolidar um novo paradigma basilar. A contemporaneidade, contudo, não rompe com o passado, mas o reavalia criticamente, atualizando-o, contestando-o através de seus próprios pressupostos (DERRIDA, 2008). Dessa forma, o pensamento contemporâneo rasura as sistematizações paradigmáticas consciente do caráter precário e provisório de qualquer interpretação, já que todo discurso implica recorte e selecionamento (sendo, pois, um constructo humano, não um dado natural). Dentro dessa estratégia, afirma-se uma realidade social que se entretece por discursos, pela efetivação das múltiplas vozes da diferença, ou seja, a partir da perspectiva de que assumir um discurso é mobilizar poderes, problematizam-se a fixidez das fronteiras e o isolamento dos territórios (com todas as dicotomias em que os

isolamentos fixos se baseiam) e visa-se a uma abertura epistemológica cujo saber esteja sempre em processo (SOUZA, 2012) e atento ao caráter construtor (e, por consequência, provisório) de qualquer definição.

Nesse cenário, a partir da segunda metade do século XX, acentua-se o entrelaçamento entre as diversas instâncias discursivas, donde advém uma intensa interpenetração de vozes que resultará em um explícito processo de hibridização. À dinâmica dialógica entre os discursos criativo e crítico-teórico junta-se o “logos pedagógico”, considerando-se que se dilata enormemente o número de escritores críticos que também exercem a função acadêmica. Dentre as diretrizes desse específico intelectual contemporâneo, que é escritor criativo, crítico-teórico e professor universitário, evidenciam-se, em geral, projetos que jogam, de maneira mais ou menos evidente, com um constante deslizamento das fronteiras entre as instâncias discursivas, apostando em dicções e recursos que problematizam cada limite imposto e atuam como força motriz da mobilização de dimensões culturais. Ao rasurar fronteiras, mesclar elementos, desarticular/rearticular conexões, determinados projetos conduzem o leitor a um entre-lugar em que o híbrido e o precário se instauram estrategicamente.

Desde 2000, o projeto integrado *O escritor e seus múltiplos: migrações* tem investido no estudo das diferentes estratégias de migração (HOISEL, 2008) deste intelectual contemporâneo que transita pelas esferas criativa, crítico-teórica e docente, redimensionando-as ao interligá-las em um processo de dinamização interdiscursiva. Entre os perfis dos intelectuais investigados no projeto, Haroldo de Campos se insere no *corpus* coordenado por professora doutora Evelina Hoisel. No percurso de Campos, destaca-se uma múltipla atuação que perpassa a segunda metade do século XX e adentra o século XXI. Um estudo das regras de funcionamento de cada esfera (criativa, crítico-teórica, pedagógica e transcriadora) e da relação entre elas evidencia uma explícita imbricação entre essas atividades. Interessa-nos apontar para que, na articulação entre essas instâncias, o descentramento atua como motor dos diálogos que dinamizam a operação interdiscursiva, considerando-se que no descentramento desloca-se o significado como presença central e anterior para um “rastro da diferença” (DERRIDA, 2008) no qual o privilégio de um original em relação a cópias degradadas cede lugar ao estabelecimento de uma simultaneidade processual produtora de uma multiplicidade dinâmica.

Tendo em vista, pois, o descentramento como eixo de um projeto intelectual (o que é reiterado seja na construção de obras criativas, seja na conceitualização analítica

de textos críticos, seja na sistematização do pensamento transcriativo), buscaremos, neste trabalho, flagrar o *modus operandi* de condução dos campos – ou vozes – na estruturação descentrada da organização interdiscursiva de Haroldo de Campos. Nesse sentido, ao examinarmos os motivos condutores que lhe marcam o discurso crítico-teórico, constatamos que o autor sistematicamente se autodefine como “neo-barroco”. A visualização do que significa esse termo para Haroldo de Campos nos indicou o suporte metodológico em que ele sustenta seus mais diversos vetores discursivos.

[...] o dispositivo barroquizante é algo que tem, para mim, uma importância decisiva no modo latino-americano de apropriar-se criativamente do passado. Desde 1955 [...] venho refletindo sobre as possibilidades desse ‘neo-barroco’. É algo que marca o meu ‘percurso textual’ [...] (CAMPOS, 2010, p.262)

Em consonância com Carpeaux (1999), para quem o Barroco é, muito mais que uma concepção estética, um *modus vivendi*, Haroldo de Campos se alimenta das noções barrocas de fecundidade e dinamismo para propor uma atividade de múltiplas expressões que se revivificam na abertura de um jogo de articulação entre elas. Assim, o “excesso” – resultante da fecundidade – torna-se “exorbitante”, isto é, ultrapassa os limites (ou, em termos derridianos, a “clausura”) da estruturação centrada do pensamento metafísico ocidental, contudo, ao mesmo tempo, esse exuberante efluxo demanda uma *multiplicidade organizada* (CAMPOS, 2010).

Ao analisar o que caracterizaria mais axialmente essa multiplicidade organizada advinda de uma superabundância exorbitante, Deleuze, em *A dobra: Leibniz e o barroco*, propõe a noção de “dobra” como conceito operatório do *modus vivendi* barroco. Segundo Deleuze, embora não se possa desassociar a noção de dobra de outros períodos e estilos, no Barroco dá-se um transbordamento sem limites, ou melhor: “O barroco inventa a dobra infinita ou a operação infinita. O problema é não como findar uma dobra mas como continuá-la, fazê-la atravessar o teto, levá-la ao infinito.” (DELEUZE, 2012, p.68) Daí a necessidade de outra harmonia, de outro encadeamento dessas múltiplas vozes cuja forma aponte para o ilimitado.

Se considerarmos a divisão (meramente didática) da música barroca em três períodos maiores (BUKOFZER, 1986), e focarmos as características que delineiam o chamado “estilo barroco tardio”, temos que a música barroca dessa fase se caracteriza por “[...] sua polifonia linear, de linhas melódicas independentes e no entanto rigorosamente ligadas, música [...] movimentada pela alternância constante de tensão e distensão.”

(CARPEAUX, 1999, p.89). Destacamos essa caracterização de Carpeaux, porque nela se pode visualizar o método polifônico de condução de vozes. Ao contrário do que predominou nos períodos clássico e romântico, nos quais as ordenações harmônicas tenderam para uma verticalidade que amortecia a independência das vozes (horizontais) em benefício de uma progressão baseada em estudos de sucessão de acordes, na organização das vozes durante o barroco tardio, buscou-se um conjunto de regras formais que promovessem o máximo de independência a cada voz e, ao mesmo tempo, um dinâmico acordo entre elas. Nesse sentido, a expressão conceitual que mais nitidamente nos indica esse tipo de organização compositiva é uma “expansão contínua”:

Em sua manifestação mais comum, a expansão contínua se sustentava em um movimento que elaborava um único motivo em uma série ininterrupta de figuras rítmicas, que iam do princípio ao fim sem deter-se, como um *perpetuum mobile*. Exemplos desse tipo se dão nos prelúdios de *O cravo bem temperado* [...] O motivo se enunciava com clareza e logo se ampliava de maneira consistente mediante um processo modulatório [...]

.....
 [...] com cada novo recomeço, o motivo se expande de maneira diferente. (BUKOFZER, 1947, p.364. Tradução nossa.)

Não por acaso Bukofzer utiliza-se dos prelúdios de *O cravo bem temperado*, de Sebastian Bach, para exemplificar o princípio formal predominante no barroco tardio, já que, como assinala Carpeaux, *O cravo bem temperado* é a obra-base da harmonia moderna, na qual se distinguem os tons maiores e os menores e se evidenciam múltiplas combinações entre todas as vinte e quatro tonalidades possíveis dentro do sistema tonal baseado no ciclo das quintas (CARPEAUX, 1999).

Vê-se, pois, que a polifonia do barroco tardio não só se instaura em um *modus vivendi* descentrado, suplementar e exorbitante, como lhe organiza um *modus operandi*, porquanto na construção polifônica as vozes são independentes (resultado do descentramento), suplementares (a matriz dinâmica se dá pela dança de independência e articulação entre as vozes) e exorbitantes (o caráter suplementar impede que esse movimento se complete, donde a “expansão contínua” – Bukofzer – ou o “desdobrar-se infinito” – Deleuze).

É importante, enfim, assinalar a íntima e explícita ligação de Haroldo de Campos com a música, ligação que produziu afirmações como “Minha relação com a tradição é musical.” (CAMPOS, 2010, p. 257), diversos textos teóricos em que se analisam trabalhos e concepções de músicos contemporâneos (a título de exemplificação,

destacamos o ensaio “A arte no horizonte do provável”, em que Campos examina o caráter aberto – ou indeterminado – de algumas obras de Boulez e de Stockhausen), e a enfática reiteração da base musical dos trabalhos criativos de Mallarmé (*Um lance de Dados*) e de Ezra Pound (*Os Cantos*), sendo este último, como destaca Augusto de Campos (2006), projetado como uma *fuga*, que é a forma mais elaborada das construções contrapontísticas características do barroco tardio.

Sob esse ângulo, atentos a que *O cravo bem temperado*, de Bach, é uma organização polifônica a quatro vozes, e considerando todos os entrelaçamentos dialógicos destacados entre Haroldo de Campos, o Barroco e a música, colocaremos em pauta, ao longo deste trabalho, a hipótese de se pensar a articulação entre os quatro campos discursivos haroldianos (criativo, crítico-teórico, transcriativo e pedagógico) como um projeto intelectual polifônico em que as múltiplas vozes se entrelaçam coordenada e independentemente por meio da composição de um *perpetuum mobile* analógico.

A partir desse objetivo geral, buscaremos identificar, como objetivos específicos, as diretrizes do modo de funcionamento de cada campo discursivo assinalado e as ligações que se estabelecem entre eles. Nesse sentido, as noções de descentramento, complementaridade e exorbitância nos ajudarão a relacionar a composição intercomunicativa das múltiplas atividades de Haroldo de Campos com os conceitos operatórios da condução de vozes na polifonia *stricto sensu*.

Este trabalho, inscrito no âmbito dos *Estudos de teorias e representações literárias e culturais*, tem como suporte analítico as diretrizes metodológicas dos estudos de Literatura Comparada. Por meio do exame comparativo do material produzido pelos diferentes campos discursivos em que se insere Haroldo de Campos, buscaremos observar o modo de construção de um projeto intelectual que se pauta pelo entrelaçamento dialógico de diversos textos – poemas, ensaios, entrevistas, aulas públicas etc. – que apresentam protocolos de funcionamento distintos, embora tragam, na articulação conjunta, motivos e procedimentos convergentes.

A primeira etapa da pesquisa *Múltiplos Campos: um projeto polifônico?* consistiu no levantamento dos *motivos*¹ movimentados pelo múltiplo percurso intelectual de

¹ Por ser uma análise interdisciplinar, marcaremos com itálico determinados operadores a fim de que se visualize que estamos redimensionando conceitos operatórios da teoria da música para o âmbito dos estudos literários. A escolha do itálico (e não do negrito) e a marcação apenas na primeira utilização do termo (e em outros momentos-chave) devem-se à consideração dos consequentes efeitos de visualização do texto.

Haroldo de Campos. Em conjunto com a análise² das características específicas de textos situados em uma determinada instância de atuação, foi observado o jogo de interpenetração das vozes discursivas. Para cada “campo” há um *corpus* delimitado, estabelecendo-se os *corpora* a partir dos quais observaremos a movimentação de motivos trabalhados em determinadas obras. Considerar-se-ão motivos trabalhados nas seguintes obras. Do Campo Criativo: *Xadrez de Estrelas percurso textual 1949-1974* (2008), *galáxias* (2004), *Signância Quase Céu* (1979), *A educação dos cinco sentidos: poemas* (2013) e *A máquina do mundo repensada* (2004); do Campo Crítico: *Teoria da Poesia Concreta; textos e manifestos 1950-1960* (2006), *A Arte no Horizonte do Provável* (2010), *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária* (2010), *Reoperação do texto: obra revista e ampliada* (2013) e *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* (2011); e do Campo Transcriativo: *Panorama do Finnegans Wake* (2001), *Mallarmé* (2010), *Deus e o diabo no Fausto de Goethe: marginalia fáustica* (2008), *Pedra e luz na poesia de Dante* (1998), *Qohélet / O-que-sabe: Eclesiastes: poema sapiencial* (2004), *Bere'shith: a cena da origem* (2000), *Éden* (2004), *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura* (1997), *O segundo arco-íris branco* (2010), *Crisantempo: no espaço curvo nasce um* (2004) e *Transcrição* (2013).³

Ao passo que examinarmos o entrelaçamento motivico na organização descentrada do projeto polifônico de Haroldo de Campos, colocaremos em pauta operadores da condução de vozes na música polifônica (nesse caso, utilizar-nos-emos sobretudo de diretrizes conceituais dos estudos de Bukofzer (1986), Carpeaux (1999), Kostka e Payne (1990) e Paulo Costa Lima (1999, 2014)) com vistas a observarmos se na movimentação dos campos discursivos haroldianos se constata efetivamente uma harmonia conjunta que não suprime a independência de cada uma das vozes constituintes. Vale destacar que a abordagem interdisciplinar aqui proposta metodologicamente tanto condiz com o caráter dinâmico da ligação entre os variados setores do pensamento contemporâneo (e com a urdidura dos discursos de Haroldo de Campos), quanto se

² Na teoria da música, o verbo “analisar” não carrega o rastro de sentido cartesiano e ou estruturalista a que, em geral, está vinculado nos estudos literários. Esclarecemos que nos utilizamos do verbo “analisar” no sentido em que este se emprega na teoria da música, a saber, o de observar relacionalmente algum aspecto de uma ampla organização.

³ Em relação ao Campo Pedagógico, consideraremos tanto o material resultante da atuação de Haroldo de Campos como docente na PUC-SP e na Universidade do Texas, quanto o caráter metodológico das relações entre diversos *motivos* trabalhados nos outros campos.

instaura na abertura – e intercomunicação entre os saberes – estimulada pelos estudos de Literatura Comparada.

Como se evidencia, nossa proposta se engrena a partir da relação entre as teorias literária e musical. A fim de que se possa visualizar a dança de *motivos* posta em cena pela *fuga*⁴ haroldiana, organizaremos este trabalho em sete capítulos: “Introdução”, “Múltiplos Campos”, “Campo Crítico”, “Campo Criativo”, “Campo Transcriativo”, “Campo Pedagógico” e “Considerações Finais”.

No capítulo “Múltiplos Campos”, impulsionados pela ideia de “projeto” como um jogo aberto a constantes reconfigurações, destacaremos que nossa leitura privilegiará a dinâmica das transformações na movimentação de Campos pelas instâncias em que atua, donde analisaremos tal movimentação como uma *fuga a quatro vozes*, que é uma forma polifônica de composição na qual um *tema* é colocado em pauta e impulsionado por um tensionamento de *motivos* que se entrelaçam *ad infinitum*. Com efeito, operando como uma reintrodução (ou introdução em sentido estrito) às relações interdisciplinares propostas, no capítulo “Múltiplos Campos” se delinearão os operadores (*tema, motivos e motivo condutor*) de que nos valeremos para lermos a movimentação de Haroldo de Campos como uma *fuga a quatro vozes*.

Uma vez introduzidos os conceitos-chave e resumidas as linhas de força de nosso trabalho, no capítulo “Campo Crítico” a análise da movimentação polifônica haroldiana de fato começará. Estimulados por um conjunto de textos críticos que abarcam cinco décadas (dos primeiros ensaios da década de 50 inclusos em *Teoria da poesia concreta* aos artigos mais tardios da década de 90 integrantes de *Metalinguagem & outras metas*), adentraremos a vertiginosa produção crítica haroldiana cuja dança de *motivos* (conceitos operacionais) se impulsiona por meio de uma série de tensões-matrizes. Tanto as tensões (dialética “controle ↔ acaso”, “método artesanal ↔ método industrial” etc.) quanto os abundantes *motivos* (“presentificação do objeto”, “substantivação do espaço”, “movimento estrutural”, “atomização da linguagem”, “simultaneidade”, “indeterminação” etc.) serão examinados com o máximo de atenção possível no intuito de flagramos um gradual deslocamento de um programa concretista para um pensamento concreto. Nesse sentido, evidenciado o protagonismo procedimental na dança motívica posta em pauta no percurso crítico-teórico haroldiano, visualizaremos que da análise dos

⁴ No capítulo “Reintrodução: Múltiplos Campos” se elucidarão pormenorizadamente as específicas utilizações dos termos da teoria musical (como *motivo, tema, motivo condutor, fuga* etc.).

múltiplos procedimentos dinamizadores do material criativo resulta um vasto conceitomotriz, o de “concreção”, em que Campos organizaria diversos operadores⁵ advindos da ênfase na transformação como eixo de ação, como os conceitos de “abertura”, “diferença”, “alteridade”, “heterogeneidade” e outros correlatos, que serão os vetores de um complexo *motivo*⁶ trabalhado intensamente nos quatro campos de atuação haroldiana: o conceito de “neobarroco”.

Ao auscultarmos o “Campo Criativo”, a dinâmica de independência e coordenação entre os campos começará a se evidenciar. De “ciropédia ou a educação do príncipe” (1953) a *A máquina do mundo repensada* (2000), atravessaremos uma múltipla aventura criativa em que a escrita de Campos se aciona por meio de uma relação paradoxal movimentada pela tensão “controle ↔ acaso” (eis um exemplo, entre tantos que despontarão, da “dança motívica”, isto é, do deslocamento de *motivos* em um mesmo campo e de um campo para o outro). O desdobramento dessa tensão se agudizará com o princípio de oposição (múltiplo – uno) que norteou os encadeamentos metafísicos problematizados por Campos veementemente no campo crítico, donde a colocação em cena de (aquilo a que chamamos) uma “tensão pré-escolha dicotômica” com vistas a escapar do encadeamento lógico-binário. Sob esse ângulo, a análise do poema “silêncio”, integrante da chamada “fase orgânica” da proposta concretista, apontará para que, no campo criativo, o movimento se engrena por meio de um corpo de relações em que o aspecto semântico se imbrica no procedimental indissociavelmente, o que nos permitirá visualizar que a fragmentação organizada de forma multirrelacional produz simultaneidade (em outras palavras: uma organização “não lógica porém analógica”, como se delineará no campo crítico). Desse “movimento estrutural” resulta um jogo de indeterminação, que, por sua vez, retoma – redimensionadamente – a tensão “controle – acaso”. Veremos que ao conjunto de estratégias que buscam controlar as possibilidades relacionais ativadas pela movimentação estrutural convencionou-se chamar de “fase matemática” do concretismo, em cujos postulados se entrevê a impossibilidade da composição de um longo poema não causal (não articulado pela lógica linear). As *galáxias*, contudo, reconfiguram essa perspectiva, concretizando a possibilidade de se

⁵ Utilizamos o verbo “operar” e os termos dele derivados tendo em mente que tais palavras advêm do substantivo latino *opus, ěris*, que significava “trabalho” no sentido *concreto*.

⁶ Na terminologia deste trabalho, o sintagma “motivo” engloba os mais diversos matizes dos sintagmas “conceito”, “operador”, “vetor”, “procedimento” etc. Isso significa que o sintagma “motivo” se refere tanto a complexos vetores (em que confluem uma série de conceitos) quanto a básicos procedimentos. A diretriz axial dessa escolha terminológica, pautada na análise de estruturações musicais polifônicas, será elucidada no capítulo “Reintrodução: Múltiplos Campos”.

organizar uma vasta estruturação descentrada, suplementar e exorbitante. Daí interpretarmos que *galáxias* opera como uma “mônada gerativa” de um movimento múltiplo dinamizado por um minucioso entrelaçamento polifônico. No espaço dessa abordagem, analisaremos as *galáxias* como uma matriz operacional que pode ser lida em comparação com procedimentos musicais especialmente vinculados a organizações descentradas (particularmente as contrapontísticas), e apontaremos para que a forma de organização de um pensamento criativo descentrado atingida em *galáxias* dinamizará os diversos motivos entretecidos em *Signância Quase Céu* (1979) e em *A educação dos cinco sentidos* (1985), estruturas em que o múltiplo não só se personifica tematicamente como se fixa na pauta por meio de um efetivo uso dos procedimentos acionados nos trabalhos criativos anteriores (especialmente em *galáxias*). A título de resumo desse exuberante movimento criativo, destacaremos que em *A máquina do mundo repensada* (2000) se fundem os conceitos de criação, linguagem, subjetividade e cosmogonia em uma síntese da resposta haroldiana para as tensões trabalhadas polifonicamente.

Ao passo que os *motivos* se movimentarem de um campo para o outro, evidenciar-se-á a necessidade de nos debruçarmos sobre a questão do “limite” entre os campos. De fato, a própria dinâmica de independência e coordenação entre as vozes de uma *fuga* – e entre os campos de Haroldo de Campos – traz um quê de paradoxalidade que reflete na falta de precisão do aspecto de “independência”. Afinal, o primeiro indício de independência de um território (geográfico, por exemplo) é a demarcação inequívoca de seus limites, de suas fronteiras. Ser “independente” como voz discursiva, no entanto, significa ter regras de funcionamento específicas, ainda que altamente coordenáveis a outras também específicas. Discursivamente, cabe pensarmos nos campos – ou vozes – menos como territórios delimitados do que como corpos-limiars. Aliás, é justo a partir da noção de limiar (Hoisel) que visualizaremos como os campos se entrelaçam e seus corpos se constituem dinamicamente. Sob esse prisma, o capítulo “Campo Transcriativo” se formará à proporção que acompanhamos o percurso de encorpamento da atuação transcriativa de Haroldo de Campos. Desde o ensaio axial “Da tradução como criação e como crítica” até o atestado de independência do ato tradutor (visto doravante não mais como um subcampo da instância crítica ou criativa), atravessaremos a composição de um espaço entretecido pela conjunção dos pensamentos tradutórios de Benjamim, Jakobson, Pound, Valéry etc. com a prática transcriativa de múltiplos domínios selecionados estrategicamente no intuito de transformar os limites da historiografia literária tradicional em limiars de uma organização movida por um entrelaçamento auto-transformador,

donde o processo de encorpamento do campo transcriativo apontar para a afirmação da literatura como uma polifonia de vozes criativas sempre revivificadas à medida que se inter-relacionam redimensionantemente.

Considerando que uma das particularidades do intelectual múltiplo é a prática docente em programas de graduação e / ou de pós-graduação, no capítulo “Campo Pedagógico” será examinado o papel específico do logos pedagógico na urdidura dos campos de Haroldo de Campos. Após analisarmos os modos de legitimação empregados por Campos tanto para se inserir quanto para alterar determinados pressupostos dos campos crítico, criativo e transcriativo, destacaremos que o projeto haroldiano se encaminha ao descentramento da historiografia literária, o que significa não modificar as leis de funcionamento de um determinado campo, mas reconfigurar o *modus operandi* da movimentação pelos campos. Nesse sentido, com vistas a *reconstituir* a forma como a literatura é *instituída*, nada mais coerente do que adentrar a Instituição e ativar uma voz pedagógica. Ao incursionarmos pelos rastros das noções de “legitimar” e de “instituir”, enredar-nos-emos em fortes ligações entre a arte e a pedagogia. Sempre impulsionados pelos *motivos* que se reacendem com mais e mais vigor na dança dos múltiplos campos, veremos que a relação “criar ↔ educar” se põe em pauta na movimentação haroldiana em diálogo com o conceito grego de *paideía*, segundo o qual o ser humano se processa como uma “forma viva” de composição, ou seja, como uma construtura em que se entrelaçam os mais diversos vetores (“educação”, “cultura”, “tradição”, “literatura”...). Isso, a que poderíamos chamar de esboço de um pensamento polifônico, é redimensionado por Haroldo de Campos na segunda metade do século XXI, época em que a linguagem passou a protagonizar a maior parte das peças encenadas nos teatros da experiência humana. No cenário brasileiro, o “transbordamento de linguagens” (Hoisel), como vimos, ocasiona a emergência do “intelectual múltiplo”, que se diferencia de outros articuladores de linguagens por ter sua atuação marcada especificamente por um logos pedagógico. Atentos a que Haroldo de Campos exerceu a função de professor titular de Semiótica da Literatura no programa de pós-graduação da PUC/SP de 1973 a 1985, tendo alcançado o título de professor emérito em 1990, além de ter trabalhado como professor visitante na Universidade do Texas, em Austin, por duas vezes (em 1971 e em 1981), e na Universidade de Yale, em New Haven, examinaremos, por meio dos programas de aulas, disciplinas e cursos oferecidos por Campos, a corporificação de um campo pedagógico a partir da *institucionalização* dos motivos legitimados nos campos crítico, criativo e transcriativo. Em termos musicais, esse passo se mostra como a grande

resolução⁷ do movimento contrapontístico haroldiano. Não à toa, para defendê-lo, Campos desconstrói o principal modelo historiográfico da literatura brasileira, a *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, de Antonio Candido. Contrapondo-se a uma historiografia literária que se funda em um ponto de origem (a nacionalidade) e da qual “brota” um sistema estável, orgânico, contínuo e homogêneo, Haroldo de Campos celebra a composição de galáxias inter-relacionáveis em uma história como forma de transformação, buscando instituir dessa maneira, na Constituição do campo pedagógico, uma lei axial: a polifonia.

E assim como na arte contrapontística é comum que em uma das vozes (a voz mais grave ou “baixo”) se repita um *motivo* continuamente (donde a essa voz chamaremos “baixo contínuo”), notaremos que durante a *fuga* haroldiana (e durante esta *fuga* crítico-teórico) o *motivo* “polifonia” insistirá como o *basso ostinato*⁸ de uma afirmação dinamizadora. Com isso em pauta, resta-nos apenas convidar-lhes a entrar nesta múltipla organização polifônica que, como o sertão de Rosa, se divulga, carecendo de fecho.

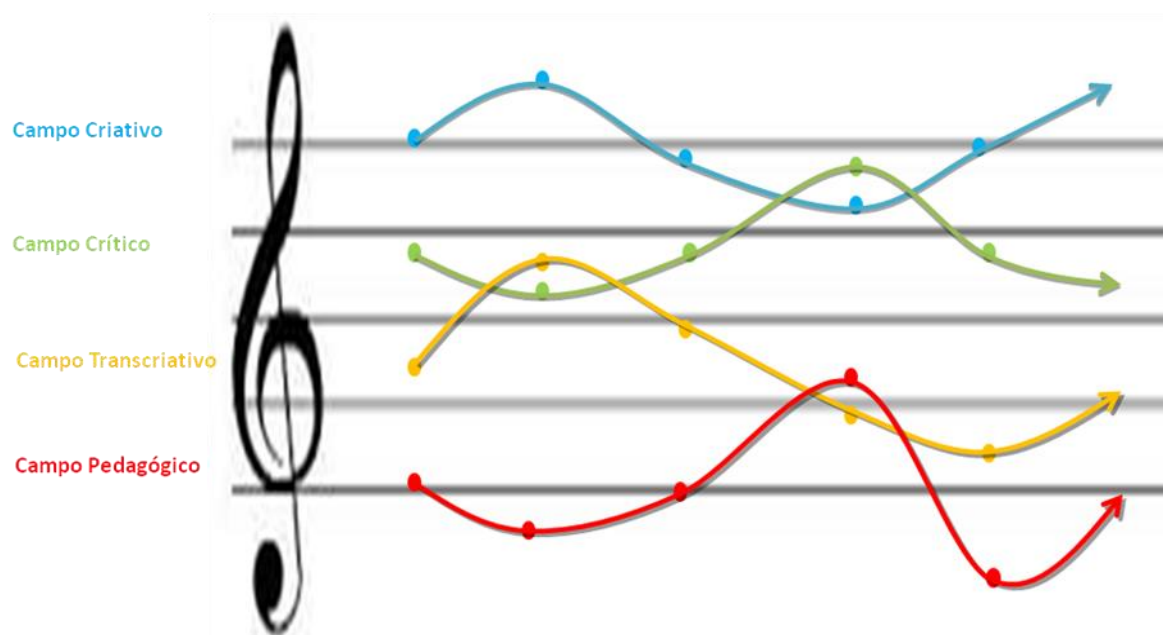


Figura 1

⁷ Na teoria musical, “resolver” um acorde (agrupamento de sons) em outro significa simplesmente que de um conjunto de relações resultou outro (ou seja, na teoria da música, “resolver” não carrega nenhum traço dos sentidos de finalizar, completar etc.)

⁸ *Basso ostinato* e “baixo contínuo” são sinônimos.

2 REINTRODUÇÃO: MÚLTIPLOS CAMPOS

Onde quer que coloquem o eixo do mundo,
Tenho a flauta e modulo.

Haroldo de Campos

Em entrevista concedida a J. J. Moraes e publicada originalmente em *O Estado de São Paulo*, Haroldo de Campos, ao tratar do percurso compositivo de *galáxias*, afirma que “Um *projeto* é um esboço, um roteiro. Existe para servir de guia e também para ser transgredido, rasurado, ultrapassado pela prática.” (CAMPOS, 2010, p. 273. Grifo nosso). Tendo como base, pois, a “incomplementaridade” do impulso matriz, aliás o que dialoga com o sentido etimológico do termo “projeto” (cujo elemento de composição “jact-” forma o verbo latino *jacere*, que significa lançar, jogar, arrojado contra ou sobre, enviar etc. e ao ser prefixado⁹ passa a indicar a ação de lançar para a frente), põe-se em pauta a possibilidade de lermos a movimentação intelectual de Haroldo de Campos pelas instâncias discursivas em que atua como um movimento em cujo início se prevê um jogo de transformações.

Se considerarmos a abundância da produção criativa, crítico-teórica e transcritiva haroldiana,¹⁰ tal estratégia de leitura se mostra produtora, afinal como interpretar a complexidade de deslocamentos da movimentação de Campos sem recorreremos a operadores como o de “quebra”, “retratação”, “retorno” etc.?, conceitos que, seja consciente seja inconscientemente, dizem de uma tentativa de linearização de um “projeto” apoiado e valorizado a partir de uma base sobre que se ergue um movimento causativo? Com efeito, sob o prisma de um desenvolvimento temporal, a realização de *galáxias* (iniciada em 1963) *após* a afirmação (em 1957) da impossibilidade de realização de um longo poema não causal¹¹ ou a estruturação metrificada de *A máquina do mundo repensada* (2000) *após* a veemente defesa da necessidade evolutiva da substituição do

⁹ “pro- prefixo derivado da preposição latina *pro*” (HOUAISS, 2001, p. 2301)

¹⁰ Hoje, nas grandes livrarias, se podem encontrar mais de trinta títulos haroldianos reeditados.

¹¹ CAMPOS, H. “da fenomenologia da composição”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 135. Cf. CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta; textos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

verso pelo ideograma parecem inevitavelmente apontar quer para uma retratação quer para uma quebra quer para um recuo etc.

Frente a esse emaranhado de vetores que se tensionam muitas vezes antagonicamente, somos quase obrigatoriamente inclinados a considerar a movimentação haroldiana por fases e subfases cujas conformações particulares amorteceriam a tensão entre encaminhamentos divergentes (por exemplo, considerar a fase concreta, a fase galáctica etc., e, dentro da fase concreta, as subfases orgânica, matemática, social etc., ou, dentro da fase galáctica, a subfase da transcrição de poemas de Maiakóvski, a subfase da transcrição de Cantos do *Paraíso* de *A Divina Comédia* etc.)

Esse viés se faz convidativo ao atentarmos para os estimulantes resultados que ele tem provido ao âmbito de estudos sobre as produções haroldianas. Nossa leitura, contudo, privilegiará a dinâmica das transformações vetoriais na movimentação de Campos sob uma perspectiva não linear. Para isso, observaremos a movimentação de Haroldo de Campos pelas instâncias em que atua (a criativa, a crítico-teórica, a transcriativa e a pedagógica) como uma *fuga a quatro vozes*,¹² que é uma forma de composição contrapontística na qual um *tema* (apresentado por uma das vozes) tanto se impulsiona quanto é transformado pela tensão entre *motivos* que se podem entrelaçar *ad infinitum*.¹³

No espaço dessa abordagem, a partir de um tema axial, lançar-se-á para frente (ou será posta em jogo) uma dança de motivos que projetará a movimentação. Nessa dança,¹⁴ os motivos se deslocarão em um mesmo campo e de um campo para o outro, sendo metamorfoseados à medida que transformam o tema. Cumpre destacar que essa leitura não se propõe a identificar um sentido de continuidade ou de estabilidade (a persistência de um tema) na movimentação haroldiana. Assim como na construção ou análise de uma *fuga*, neste trabalho o tema não será visto como um elemento central ou originário ou privilegiado face aos demais; como na construção ou análise de uma *fuga*, o foco deste trabalho recairá sobre as *transformações* e sobre os *procedimentos* que impulsionam essas transformações. Sob esse prisma, tanto o tema quanto a voz em que inicialmente se apresenta o tema não receberão estatuto de origem (a ser “continuada”,

¹² Em geral, considera-se a *fuga* a mais elaborada forma de construção polifônica ou contrapontística.

¹³ Vê-se, pois, que é uma leitura não teleológica.

¹⁴ Vale destacar que a última palavra de *galáxias* (1984) – “*danza*” – resume/impulsiona a concepção criativa do texto como dança de significantes, como uma movimentação de suplementos ou, mais especificamente, uma dinamização engrenada pelo descentramento.

“desenvolvida”...), mas serão considerados apenas um ponto a partir do qual se instala um jogo (uma dinâmica).¹⁵

Embora nosso foco seja as relações entre os motivos, entre os campos etc., a pesquisa que emoldura este trabalho não se descuidou, obviamente, da análise dos fatores contextuais em que essas relações se substanciaram. Assim, estamos atentos ao fato de que, por exemplo, a construção de Brasília potencializou determinados pressupostos da proposta concretista, bem como o golpe militar de 64 impactou a maior parte desses pressupostos intensamente (para citarmos casos emblemáticos). Não enfatizaremos, no entanto, determinados aspectos contextuais, porque o pormenorizado estudo de Gonzalo Aguilar *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista* (2005) esmiúça os mais variados fatores que vinculam o concretismo com o contexto sócio-histórico-cultural em que emerge. Como uma das justificativas deste trabalho é a contribuição para os estudos sobre a produção haroldiana, julgamos mais útil – para os atuais estudos na área – salientarmos questões agudamente captadas pelo estudo de Aguilar embrionariamente.¹⁶

Uma vez delineadas as diretrizes básicas da estratégia de nossa leitura, configura-se a seguinte questão matricial: Qual é o tema colocado na pauta da movimentação de Campos o qual se expandirá *ad infinitum*? Vale ressaltar que, em uma *fuga*, embora o tema não tenha estatuto de origem, convém que nele haja uma *tensão* potencial que propicie um desdobramento motivico ilimitado. Caso atentemos para que o conceito de projeto (ação de lançar-se para a frente) se sustenta sobre uma noção preliminar de

¹⁵ Nesse sentido, utilizamo-nos da diferença nietzschiana entre “começo” e “origem”. Para Nietzsche, “origem” diz de uma base arbitrariamente naturalizada sob que se impõe um movimento linear, causal e teleológico, enquanto “começo”, como assinalado, é apenas um ponto a partir do qual se propõe uma perspectiva relacional.

¹⁶ Chamamos a atenção para que, nas citações destacadas a seguir, as noções de “intuição”, “catalisador” e “transpoética” – mais ou menos explicitamente – se relacionam *embrionariamente* com a nossa proposta (de tentarmos desentranhar um *tema*, um *motivo condutor* e *motivos* para vermos a movimentação de Haroldo de Campos como um jogo de transformações): “Eu as denomino “intuições” [conceitos que estão no fundamento da poética concreta] no sentido de que são como linhas que se abrem e que depois continuam com mais rigor (isto é, a intuição não permanece como tal, mas sim se transforma em uma série bastante ampla de conceitos). (AGUILAR, 2005, p. 182); “Das leituras que os poetas do grupo noigandres fizeram durante os anos de 1950, surgiu o termo ‘ideograma’ que, ao longo dos ensaios e manifestos, transformou-se no *catalisador* de uma série de operações poéticas e críticas.” (AGUILAR, 2005, p. 184. Grifo nosso.); “Chamarei a operação que articula essa série de princípios, na escritura de Haroldo de Campos, *transpoética*”. (AGUILAR, 2005, p. 310. Grifo do autor.) Cf. AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

movimento, temos um primeiro indicador de que a movimentação de Haroldo de Campos se articula a partir da própria noção de *movimento*.¹⁷

Tema e Motivo Condutor

Na produção ensaística da década de 50, ou, mais exatamente, nos ensaios publicados entre 1955 e 1960 (período que compreende sobretudo os artigos críticos sobre a poesia concreta) entrecrocavam-se diversos motivos, entre os quais: “cultumorfologia”, “dialética”, “eixos radiais”, “música”, “gestalt”, “verbivocovisual”, “substantivação do espaço”, “organismo”, “palavra”, “forma”, “paideuma”, “*movement*”, “simultaneidade”, “atomização da linguagem”, “*forma mentis*”, “presentificação do objeto”, “tradição”, “progresso”, “vetor”, “autonomia”, “evolução”, “artes plásticas”, “sujeito”, “estrutura”, “ideograma”, “isomorfismo”, “fisiognomia”, “material”, “síntese”, “repetição”, “série”, “*motion*” etc.

Vistos dessa maneira caótica, parece impossível desentranharmos o *tema*, mas se auscultarmos as relações de identificação, contraposição, justaposição e superposição entre os motivos, evidencia-se que a relação mais ratificada nos artigos dessa época é a de que a poesia concreta corresponde a uma forma de pensar contemporânea cujo modo de operação “superou” o do sistema aristotélico da lógica tradicional,¹⁸ donde a colocação em cena de uma proposta que visa a reconfigurar o movimento de representação.

A fim de localizarmos esse ponto de redimensionamento em que o concretismo se insere, cumpre, antes, delinear algumas linhas de força da problemática da representação, porquanto a superação a que os poetas concretos aludem diz da desconstrução do movimento de representação baseado no princípio de identidade platônico-aristotélico.

De acordo com o pensamento platônico, não só a multiplicidade advém da unidade como a diversidade sensível do múltiplo está disposta em uma escala de purificação. Assim, a partir de uma ideia inteligível (uma essência em si mesma), tem-se uma hierarquização sistematizada que se fundamenta no Mesmo e vai dos graus mais

¹⁷ Obviamente, a escolha do tema “movimento” não é essencialista (como já explicado), nem exclusivista, nem excludente; é apenas *uma* possibilidade de leitura na clave interdisciplinar proposta.

¹⁸ A esse respeito, ver, entre a profusão de exemplos, CAMPOS, H. “evolução de formas: poesia concreta”, In: *Teoria da poesia concreta*, p.79. CAMPOS, H. “poesia concreta – linguagem – comunicação”. In: *Teoria da poesia concreta*, p.106 e p.115. CAMPOS, H. “aspectos da poesia concreta”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 142. CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. “plano-piloto para a poesia concreta”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 215.

semelhantes – ou puros ou próximos – ao Mesmo até os níveis mais dessemelhantes – ou impuros ou afastados – do Mesmo. No capítulo X de *A República* (1993), Platão esquematiza esse movimento de representação do Mesmo (ou da Essência), segundo o qual para cada objeto há três formas de representação: a natural (que é o Modelo unitário e eterno vigente na mais perfectiva abstração), a artificial (realizada pelo artífice que copia o modelo ideal da maneira mais próxima ou semelhante possível) e a mimética (mal-arranjada pelo artista que copia a forma artificial, ou seja, que copia uma cópia, sendo, portanto, uma cópia afastada da realidade). Ao estruturar desse modo o movimento de representação, Platão tanto estabelece um lugar afixado para cada elemento dentro do sistema quanto busca demonstrar os malefícios da mimesis (das cópias afastadas do Mesmo) para o sistema.

Embora Aristóteles (2011) redimensione a mimesis no sistema esboçado por Platão, apontando para um sentido de utilidade que conferiria à mimesis um lugar na República, a base do sistema é mantida. A partir da confirmação de que mimesis é imitação da natureza (“princípio de identidade”), Aristóteles analisa os principais aspectos das formas de imitação. Nesse percurso investigativo, contudo, Aristóteles assegura uma naturalização do movimento de representação, visto que se define como causa da mimesis uma propensão natural do homem à imitação (o redimensionamento aristotélico – o “sentido de utilidade” – está em que essa propensão acarreta um prazer que conduz a um conhecimento). Daí Compagnon (2010), ao resumir no final do século XX as diretrizes do movimento de representação da tradição ocidental, afirmar que entre Aristóteles e Auerbach¹⁹ não houve alteração significativa, já que a base do movimento não se modificou.

O pós-estruturalismo (a partir da década de 60 do século XX) se incumbiu de problematizar essa base radicalmente, levando o que se convencionou chamar de “crise da representação” a um limite extremo. Na Introdução deste trabalho, vimos que Foucault localiza no século XIX o momento conjuntural em que a hermenêutica (a atividade de interpretação) se desprende de uma base metafísica e passa a remeter-se a si mesma. Essa mudança coloca em pauta uma forte tensão entre modos de organizar o pensamento, o que impacta, com efeito, todas as formas de organização (cognitiva, social, cultural, econômica, metodológica etc.). Vimos igualmente que, ao se propor examinar aquilo que

¹⁹ Ou seja, de *Poética*, de Aristóteles, a *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, de Erich Auerbach, publicado no final da primeira metade do século XX (1946) e considerado por muitos o tratado mais referencial sobre a representação na tradição do Ocidente.

chamou de “estruturalidade da estrutura”, ou seja, a forma de estruturação de uma estrutura centrada e a forma de estruturação de uma estrutura descentrada, Jacques Derrida apontou para que, na estrutura centrada, o centro é identificado a uma origem fixa, e tem como função predeterminar a posição de cada elemento dentro da estrutura, delimitando o jogo estrutural. Porém, enquanto comanda a estrutura, o centro escapa à estruturalidade, o que significa que o centro está dentro e fora da estrutura (é parte da estrutura e não é parte da estrutura). Ao denunciar essa contradição básica da estruturação do pensamento metafísico ocidental (edificada de Platão ao século XIX, como demarca Foucault), Derrida explana como a partir da desnaturalização da base metafísica, a realidade humana se tornou um complexo entrelaçamento de discursos, ou seja, uma movimentação descentrada (sem centro fixo), suplementar (na qual os centros se substituem infinitamente) e exorbitante (esse movimento infinito vai além da órbita do pensamento metafísico delimitado por uma estruturação centrada).²⁰

Em um encaminhamento semelhante (que tanto denuncia a naturalização de uma estruturação modelar e essencial quanto reafirma um processo de infinitização da atividade hermenêutica), Deleuze, em “Platão e o simulacro”, aponta para que a motivação do método de divisão do sistema platônico é a hierarquização dos elementos em jogo através da fundação de um domínio da representação baseado em um “Mesmo” que acolhe a semelhança e recalca a diferença (o simulacro), já que “[...] há no simulacro um devir-louco, um devir ilimitado [...] um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante: sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual...” (DELEUZE, 2009, p. 264), ou seja, o recalque do simulacro se dá justamente por o simulacro ser o próprio questionamento dos limites impostos por uma origem afixada em uma estruturação centrada.

De maneira emblemática, Roland Barthes, em seu célebre texto “A morte do autor” (2004), sintetiza o percurso pós-estruturalista²¹ para uma ruptura com o movimento

²⁰ Ver “Introdução”, p.3-4.

²¹ É óbvio que, embora aceita tradicionalmente, essa reunião de Michel Foucault, Jaques Derrida, Gilles Deleuze e Roland Barthes sob o rótulo de “pós-estruturalismo” exige diversos cuidados e ressalvas. O que nos interessa aqui é apontar para que, com efeito, o ponto de partida do pensamento classificado como “pós-estruturalista” desses autores é, mais ou menos explicitamente, um radical questionamento da base referencial (de origem metafísica) do pensamento representativo da teoria ocidental. A partir desse questionamento, contudo, surge uma gama de problemas que serão tratados muito particularmente por cada um desses autores. A título de exemplificação, sabe-se que no ano seguinte à publicação de “A morte do autor” (1968), de Barthes, Michel Foucault apresenta sua também célebre conferência “O que é um autor?” (1969), na qual defende a insuficiência de se afirmar o desaparecimento do autor sem que se localizem os espaços abertos e as funções desencadeadas por esse acontecimento, e propõe que no desaparecimento do autor se evidencia o jogo da *função autor* (sendo esta tanto uma propriedade

de representação. Em linhas gerais, primeiro se problematiza o conceito de origem na escrita (“a escrita é a destruição de toda voz, de toda origem...” (p. 57));²² em seguida, assinala-se o caráter histórico da noção de autor (“Autor é uma personagem moderna” (p. 58)) e esvazia-se a noção de sujeito (através da identificação entre sujeito e ser da enunciação) para, enfim, destacar-se a sentença que resume o texto: “[...] não existe outro tempo para além do da enunciação [...] todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*.” (p. 61) Assim, no texto de Barthes, a “morte” do autor equivale a levar a crise do princípio de representação a um limite extremo, já que se a escrita se faz “aqui e agora”, não há um ponto anterior que possa se considerar como origem e ser, portanto, “representado”, donde a afirmação barthesiana de que a escrita é um campo sem origem.

Após essa delimitação, bastante básica e lacunar obviamente, de algumas linhas de força do movimento da representação na tradição ocidental, podemos agora visualizar o ponto de redimensionamento em que o concretismo se insere. Dizíamos que nos artigos da década de 50 a poesia concreta propõe uma *forma mentis* que põe em xeque o sistema aristotélico (o princípio de identidade assentado em um modelo central do qual provém um movimento linear-teleológico). Nessa proposta, coloca-se em pauta (ou ativa-se) a noção de ideograma, que atua no concretismo como uma espécie de matriz operatória que problematiza o princípio de ordenamento “temporístico linear”²³ tanto do sistema aristotélico quanto da linguagem ocidental. Como se percebe, há, nessa proposta, uma total identificação entre o modo de pensar e uma forma correlata de expressão.²⁴ Dentro desse sistema fechado em uma sintaxe causativa, o “verso”, como unidade rítmico estrutural do poema, traria para cada célula do espaço poético (espaço teoricamente de máxima liberdade) toda a carga mimética do modelo linear e causativo da lógica

discursiva quanto uma especificação da função sujeito), e que, a partir dessa constatação, impõe-se a necessidade de se examinar o modo de operação da *função autor* a fim de revelar-lhe as formas de sustentação, circulação e apropriação, ou seja, o seu modo de funcionamento. Essa resposta foucaultiana à continuação da necessidade teórico-metodológica de se evocar o sujeito mesmo após a desvinculação do autor a uma ideia referencial abre vias diferentes daquelas abertas, por exemplo, por Jacques Derrida ao indicar, em “*Otobiographies: l’enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*” (1976), a impropriedade do nome próprio e destacar, nessa via de desestabilização referencial, o jogo de assinatura e contra-assinatura como disseminação.

²² Cf. BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

²³ Isso é ressaltado categoricamente no “plano-piloto para a poesia concreta”. In: *Teoria da Poesia concreta*, p. 215.

²⁴ Nesse sentido, antecipa-se o pormenorizado estudo derridiano (empreendido em *Gramatologia*) no qual se considera a linearidade da escritura fonética das línguas ocidentais como a própria condição estrutural de uma episteme logocêntrica. A esse respeito, ver especialmente o subcapítulo “Linguística e Gramatologia”. In: *Gramatologia*, p. 33-80. Cf. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman; Renato Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

tradicional. Daí o concretismo ter levado a crise do verso (que se demarca na produção de Baudelaire, agudiza-se na proposta mallarmeana e se multiplica nas vanguardas do início do século XX) a um limite último: a própria sentença de morte. Evidencia-se, pois, que se o paideuma barthesiano não fosse exclusivamente francófono (Mallarmé, Valéry, Proust e os surrealistas franceses), deveria incluir a proposta concretista, já que o decreto da morte do verso se fundamenta na mesma deslegitimação do princípio de identidade a partir do qual se sistematiza o movimento da representação sobre cuja crise Barthes decreta a morte do autor.²⁵

Sob esse prisma, entende-se a radicalidade do ataque concretista ao verso e o esforço de legitimação do ideograma como unidade rítmico-estrutural do poema. Com efeito, essa nova “célula” (não produzida pela lógica linear) se desloca ao longo da organicidade concretista, assumindo desde uma atribuição geral (correlaciona-se o ideograma à *forma mentis*)²⁶ até funções mais e mais específicas (o ideograma é tanto um operador que em si agrega diversos procedimentos quanto um procedimento particular).²⁷ No sentido mais estrito, contudo, considera-se “ideograma” um processo de composição em que “duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre ambas.” (CAMPOS, 2010, p. 56) Atentemos para que, nessa definição, quebra-se a linearidade, reconfigura-se a dialética, pois de uma relação (“duas coisas conjugadas”) não resulta uma síntese (“uma terceira”, como um desenvolvimento linear da relação anterior), mas um movimento reflexivo (da relação para a própria relação), o que certamente não indica uma dialética histórico-espiritual (Hegel), mas antes parece apontar para uma dialética do próprio movimento.²⁸

²⁵ Aqui não nos interessa adentrar uma questão de anterioridade, já que recairíamos na busca por uma origem que a cada passo se esvai. Julgamos útil, contudo, apontar para determinadas aproximações que podem ser úteis para os estudos sobre criação e sobre representação. Nesse sentido, vale destacar as seguintes relações (entre outras tantas possíveis): o conceito concretista de “presentificação do objeto” e a eterna “presentificação da escrita” (base barthesiana de estilhaçamento da representação); a configuração de um sujeito como efeito da linguagem (posta em tensão por Haroldo de Campos nas *galáxias*) e a ideia da subjetividade como efeito da escrita – ou do discurso – levada adiante pelo pós-estruturalismo de forma marcada; e, como já ressaltado, a íntima relação entre o caráter linear e causal das línguas ocidentais e a lógica do sistema platônico-aristotélico, relação esta a que a poesia concreta se propõe como superação e sobre cuja clausura Derrida propõe a gramatologia.

²⁶ Ver CAMPOS, H. “poesia concreta – linguagem – comunicação”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 107. CAMPOS, H. “aspectos da poesia concreta”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 137, 140, 142.

²⁷ Para um esclarecimento sobre o ideograma como “catalisador” operacional, ver AGUILAR, G. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*, p. 190, 231, 236.

²⁸ Cumpre ressaltar que, nos ensaios e manifestos concretistas, trabalha-se a noção de “dialética de formas”, cuja configuração se vincula, mesmo a contragosto, com a dialética como um processo histórico em que se manifesta um desenvolvimento (quer de uma consciência subjetiva, como em Hegel, quer das condições materiais que determinam a atividade humana, como em Marx). Na década de 50, a noção

Assim, ao redirecionar²⁹ o movimento da representação (fechado, linear, causal e teleológico) para um movimento de criação (aberto, múltiplo, simultâneo e infinito), visualizamos o *tema do movimento* se demarcar na pauta da movimentação intelectual de Haroldo de Campos. Esse tema, aliás, não só se tensiona superpotencialmente (a partir da confrontação de dois dínamos – geradores de movimento – extremante complexos e entrechocantes) como se multiplica infinitamente através de uma *atomização do movimento*. Por “atomização do movimento” buscamos conceitualizar a estratégia de que se vale Haroldo de Campos tanto para engrenar microestruturas (poemas) quanto para dinamizar o macroprocessamento de sua movimentação como intelectual múltiplo.

De fato, esse operador nos é sugerido pelo procedimento de “atomização da linguagem”. Na proposta concretista, ao se propor a substituição do verso pelo ideograma, observou-se (particular e enfaticamente na produção ensaística de Haroldo de Campos) que a “atomização da linguagem” é um equivalente verbal do “ideograma”, (CAMPOS, 2010), o que se ajusta à conformação dos eixos radiais do paideuma concretista,³⁰ já que enquanto a noção de ideograma conjuga o método ideogramático elaborado por Pound à substantivação do espaço mallarmeano, a atomização da linguagem está diretamente relacionada ao procedimento mais básico e/ou produtivo do *Finnegans wake* de James Joyce.³¹ Embora se correlacionem o ideograma e a atomização da linguagem, há, nessas matrizes operatórias, matizes diferenciais interessantes de observar. De acordo com Haroldo de Campos, Joyce, em *Finnegans wake*, “[...] elege como elemento de

neovanguardista de “dialética de formas” operou no sentido de legitimar a intensa reconfiguração proposta pelo movimento concreto. Dentro da “evolução de formas”, cuja cartografia *moderna* é traçada reiteradamente nos ensaios e manifestos concretistas (Mallarmé, Pound, Joyce, determinados procedimentos do futurismo, cummings etc.), a poesia concreta se coloca como “progresso” (vetor resultante dos procedimentos dos autores citados) ao mesmo tempo em que aponta para as ideias retrógradas da geração de 45 (na qual os concretos despontam e contra a qual se voltam). Essa é a mesma estratégia de que se utiliza Adorno (cf. *Filosofia da Nova Música*) para declarar a atonalidade como um *desenvolvimento necessário* da música criativa feita no século XX e a tonalidade como uma atitude composicional retrógrada e procedimentalmente insustentável. Como se evidencia, à *primeira vista* todo esse encadeamento conceitual (evolução, progresso, forma...) contrasta gritantemente com a radicalidade da crítica concretista a um pensamento linear e causal. Esses conceitos, contudo, estão complexamente entrelaçados na atividade concretista haroldiana. (Ver análise do conceito de “progresso” no capítulo “Campo Crítico”, p. 36-37.)

²⁹ Em seu primeiro gesto impactante como intelectual no campo da cultura.

³⁰ Os eixos radiais do paideuma concretista são as obras de Mallarmé (*Un Coup de Dés*), de Joyce (*Finnegans wake*), de Pound (*Os Cantos*), e a produção poética de cummings. Cf. CAMPOS, H. “a obra de arte aberta”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 49.

³¹ Em relação a cummings, a fragmentação ou fissão vocabular é o recurso de que o concretismo se utilizará mais veementemente, pois essa fissão não só problematiza o fechamento de uma linearização sistemática como também, ao ser redimensionada, se adapta (ou potencializa) à substantivação do espaço.

composição a unidade ‘verbi-voco-visual’, obtida através de uma *atomização da linguagem*, em que cada partícula, multifacetada, encerra um microcosmo à imagem e semelhança do macrocosmo a que pertence.” (CAMPOS, 2010, p. 43. Grifo nosso.), ou seja, “Cada entidade ‘verbivocovisual’ que ele cria é uma espécie de espelho-instante da obra toda [...]” (CAMPOS, 2001, p. 27). De maneira análoga a essa conceitualização de atomização da linguagem, parece-nos que cada movimento de Haroldo de Campos – quer poético, quer crítico, quer transcriativo, quer pedagógico – encerra um microcosmo à imagem do macrocosmo a que pertence (a movimentação intelectual por grandes campos discursivos).³²

Porém, não basta demarcarmos o tema na pauta da movimentação de Campos (apontando para que esse tema se infinitiza ao passar continuamente do micro para o macro e vice-versa); urge visualizarmos como se processa a movimentação. Sabe-se que graficamente o “movimento” se atinge por uma rápida superposição de enquadramentos estagnados, o que implica que, nesse sentido, a base do *movimento* é a *relação*. E não só: o efeito do ato de relacionar não apenas produz o movimento como o faz a partir da imobilidade. Tudo se passa como se o ato de relacionar friccionasse elementos em si mesmos inertes e, com isso, gerasse o “fogo” (a engrenagem, a dinâmica, o *movimento*).

Microprocessualmente, pode-se constatar essa dinâmica no poema “nascemorre”.³³

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re

³² Deve-se ressaltar que a atomização da linguagem não é apenas um procedimento, mas a própria “unidade de composição” em que se sustenta (juntamente com o ideograma) a substituição da lógica linear e causal por um pensamento múltiplo e simultâneo. Daí a possibilidade de lermos a movimentação pelos campos criativo, crítico-teórico, transcriativo e pedagógico como uma atomização do movimento (uma “unidade de movimentação”).

³³ Em relação a “nascemorre”, vale destacar que Gonzalo Aguilar considera que esse poema “[...] funciona como o esquema ideográfico elementar da poética de Haroldo de Campos.” Nesse sentido, ver AGUILAR, G. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*, p. 315-316. Remetemos também para a tanto pormenorizada quanto admirável análise de “nascemorre” empreendida por Julio Plaza em *Tradução intersemiótica*, p.99-104. Cf. PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre
nascemorrenasce
morrenasce
morre
se (CAMPOS, 2008, p. 118)

Como se faz perceber, o poema “nascemorre” é circular; ele inicia-se em “se” e finaliza-se em “se”. Contudo, se considerarmos cada célula como uma atomização da linguagem (na qual “cada partícula, multifacetada, encerra um microcosmo à imagem e semelhança do macrocosmo a que pertence”), verificaremos que em “nasce” há o “se”, e que no prefixo “des-” (de “desnasce” e “desmorre”) igualmente há o “se”. É notável também que a primeira parte do poema é finalizada com “re” e que a segunda parte se inicia com “re”, que está em “morre” e é prefixo de “renasce” e “remorre”. Sendo assim, do início ao fim – e em cada parte – do poema, o “se” e o “re” se entretecem (se friccionam, se *relacionam*) engrenando (ou dinamizando ou *movimentando*) o poema. Atentos a que o “se-” é um prefixo que indica potencialmente particularidade, desvio, afastamento, possibilidade, diferença etc.³⁴ e que o “re-” pode assumir as acepções de retorno, repetição, intensificação, oposição etc.,³⁵ vemos como o atrito (ou *relação*) entre mínimas articulações materiais³⁶ promove uma força motriz – um dínamo – que não só movimenta o poema (uma microestrutura) como recarrega motoramente a imensurável área das Ciências Humanas (macroestrutura), considerando-se que uma das leituras possíveis para a articulação entre “se” e “re” é a repetição (“re”) em diferença (“se” – desvio), mote que seria – a partir do final da década seguinte – exaustivamente trabalhado pelo pós-estruturalismo.³⁷

A partir do lado macroprocessual, por sua vez, Haroldo de Campos, em ensaios e entrevistas como “evolução de formas poesia concreta” (1957), “poesia concreta –

³⁴ Em relação ao “se” considerado como uma unidade verbivocovisual, Haroldo de Campos se vale da semelhança fônica (em língua portuguesa) entre o “se-” prefixo e o “se” conjunção subordinativa condicional para multiplicar as possibilidades articulatórias do vetor “se”.

³⁵ Para um detalhamento sobre os prefixos “se-” e “re-”, ver HOUAISS, A.; VILLAR, M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 2529, 2389. Cf. HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

³⁶ Embora os morfemas tenham um sentido, pode-se considerar um sentido potencial (não efetivado), já que um mesmo morfema, a depender dos outros morfemas com que se junte, terá sentidos diferentes.

³⁷ Isso pode ser constatado desde definições pontuais (como a seguinte de Foucault em *L'ordre du discours*) (p.28): “*Le nouveau n'est pas dans ce qui est dit, mais dans l'événement de son retour.*” (O novo não está naquilo que é dito, mas no acontecimento de seu retorno), até trabalhos de longo fôlego, como o de Deleuze *Diferença e repetição*.

linguagem – comunicação” (1957), “aspectos da poesia concreta” (1957) etc., empreende um notável esforço em relacionar imantadamente, com mais e mais vigor, as grandes áreas (Ciências Humanas e Naturais) e os procedimentos compositivos entre as esferas criativas (poesia, música, artes plásticas...), até que esse gesto culmina com a defesa do programa estético de Max Bense,³⁸ para quem qualquer campo considerado isoladamente (seja a estética, seja a teoria da literatura...) faz-se um elemento decadente, anêmico, natimorto. Nesse sentido, apenas “[...] uma teoria da literatura cujos efeitos consistam na aplicação metódica de teorias de origem não-literária pode reagir contra o evidente atraso das ciências da literatura ideologizantes, oficiais ou oficiosas.” (BENSE apud CAMPOS, 2010, p. 26). Embora com restrições a determinadas conclusões do encadeamento bensiano, a *relação* entre os campos como uma necessidade de dinamização (leia-se *movimentação*) e a crítica como eixo desse *modus operandi* se ajustam à perfeição com o esforço de imantação das áreas e campos perseguido pelo intelectual brasileiro. Daí Campos ler na estética de Max Bense “[...] uma estética ‘em progresso’, uma dinâmica que não só coloca problemas e incita polêmicas, como também sabe se redimensionar à vista de novos fatos e observações.” (CAMPOS, 2010, p.27), ou seja, uma proposta que mobiliza ao se mobilizar (um movimento que se transforma ao se relacionar). Assim, da mesma forma que a movimentação relacional entre partículas (movimentação microprocessual como a ilustrada em “nascemorre”) desencadeia motores potenciais em grandes áreas, a movimentação macroprocessual (entre campos) produz uma gama de operadores passíveis de utilização em microestruturas (no poema), como os procedimentos de substantivação do espaço, de simultaneidade e de série.³⁹

Vemos que ao considerarmos a movimentação de Haroldo de Campos pelas instâncias em que atua como um *movimento* cuja base é a *relação*, temos, sob esse prisma, que será a partir desta (da *relação*, ou seja, das relações entre fonemas, morfemas, procedimentos, estruturas, campos, áreas...) que resultará o movimento nas dimensões macro e microprocessuais e de uma para a outra, o que nos autoriza a ler a *relação* como

³⁸ Ver “A Nova estética de Max Bense”. In: *Metalinguagem & outras metas*, p. 17-29. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

³⁹ O procedimento de substantivação do espaço vincula as ciências humanas às ciências naturais (a incorporação do espaço mallarmeana antecipa a incorporação do espaço realizada pela Teoria da Relatividade de Einstein). O procedimento de simultaneidade liga as artes espaciais, como a pintura e a escultura, às artes temporais, como a poesia e a música. E o de série aproxima a música não tonal (dodecafônica, por exemplo) à poesia não fundamentada no verso.

o *motivo condutor do tema*.⁴⁰ Delineadas, pois, a pauta, a clave, o tema e o motivo condutor,⁴¹ podemos agora auscultar a dinâmica posta em tensão pelos deslocamentos de Haroldo de Campos pelos múltiplos campos em que atua o seu nome.

⁴⁰ Em termos musicais, um *motivo condutor* é um elemento rítmico, melódico ou harmônico (portanto procedimental) cuja função é interligar as partes de obras musicais muito extensas (como, por exemplo, os dramas musicais wagnerianos).

⁴¹ Em suma, a pauta é a problemática da movimentação de um autor por instâncias discursivas distintas (no caso deste trabalho a criativa, a crítico-teórica, a transcriativa e a pedagógica); a clave é a leitura da movimentação de Campos como uma *fuga* a quatro vozes; o tema é o movimento (atomização do movimento); e o motivo condutor é a relação.

3 CAMPO CRÍTICO

O lugar da poesia é o *des-lugar*.
 O lugar do *ex-cêntrico*.
 A poesia, por definição é clandestina [...] um espaço de liberdade. [...] Esse o *lugar-não-lugar* da poesia.

Haroldo de Campos

Na aula inaugural no *Collège de France*, Roland Barthes começa por uma pergunta para a qual não tem resposta;⁴² em uma mesma – e diferente – aula inaugural no *Collège de France*, Michel Foucault acena para o próprio desejo de partir de um ponto sem começo.⁴³ Ao refletir sobre tal intrincada questão, Riobaldo, personagem-narrador da travessia roseana, atesta que aí (no começo) todos “esbarram”; o “começo”, descomeça Riobaldo, nem Compadre Quelemém soube explicar.⁴⁴

Mesmo nos apoiando sobre a distinção entre um começo e a origem,⁴⁵ ainda assim não seria exato considerar um gesto simples pautar uma nota a partir da qual se engrene a movimentação do intelectual múltiplo Haroldo de Campos pelos múltiplos campos em que atua seu nome. Se nos é permitido, no entanto, remetermo-nos a apenas mais um começo, lembramo-nos de que após salientar a importância do pensamento crítico, criativo e pedagógico de Haroldo de Campos (“mestre Haroldo”), cujo trabalho transcriativo impulsionou a reflexão sobre possíveis diretrizes para uma teoria

⁴² “Je devrais sans doute m’interroger d’abord sur les raisons qui ont pu incliner le Collège de France à recevoir un sujet incertain, dans lequel chaque attribut est en quelque sorte combattu par son contraire.” (Eu deveria sem dúvida me perguntar sobre as razões que inclinaram o Collège de France a receber um sujeito incerto, no qual cada atributo é, de algum modo, combatido por seu contrário.) (BARTHES, 1978, p. 7. Tradução nossa). Cf. BARTHES, Roland. *Leçon: leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*. Paris : Éditions du Seuil, 1978.

⁴³ “Plutôt que prendre la parole, j’aurais voulu être enveloppé par elle, et porté bien au-delà de tout commencement possible. [...] De commencement, il n’y en aurait donc pas [...]” (Em vez de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e conduzido além de todo começo possível. [...] Não haveria o começo, portanto [...]) (FOUCAULT, 1971, p. 7. Tradução nossa.) Cf. FOUCAULT, Michel. *L’ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée Le 2 décembre 1970*. Paris: Gallimard, 1971.

⁴⁴ “Bem, mas o senhor dirá, deve de: e no começo [...] como por que foi que tanto emendado se começou? Ei, ei, aí todos esbarram. Compadre meu Quelemém, também.” (ROSA, 2001, p. 30). Cf. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

⁴⁵ Ver nota 15 do capítulo “Reintrodução: Múltiplos Campos”.

intersemiótica, Julio Plaza, no prólogo “Ao Leitor” e na “Introdução” de *Tradução Intersemiótica* (2013), aponta para uma operação na qual “[...] se processa o movimento de *transformação de estruturas* e eventos [...]” (p. 1. Grifo nosso) e cuja dinâmica se dá na dimensão do que ele chamou “homem semiótico”.

Embora a expressão “tradução intersemiótica” tenha sido colocada em pauta por Jakobson,⁴⁶ a possibilidade de se pensar uma dimensão subjetiva em que estamos arrodados de signos – e nossa função mais produtora é relacionar estruturas – remonta a um complexo entrelaçamento de vetores ideológicos, sócio-culturais e estéticos configurado efetivamente a partir das vanguardas do início do século XX e reconfigurado pelas neovanguardas – como o concretismo – que se impuseram após a Segunda Guerra.

Todo esse movimento, contudo, que culmina na dimensão do “homem semiótico”, se substancia e se agudiza, como já salientado, na chamada crise da representação,⁴⁷ cujo corpo se delinea gradativamente com as mais diversas manifestações artísticas. Nas artes plásticas, por exemplo, como mostra Marlene Holzhausen em *Poesia Concreta: dois percursos, um diálogo* (1996), desde o impressionismo podemos notar uma crescente rasura do modelo mimético, a qual se intensifica nas pesquisas expressionistas cuja busca da representação emotiva redimensiona o escopo referencial (não mais a natureza, mas a emoção subjetiva). Esse deslocamento do centro de referência da natureza para a perspectiva subjetiva de quem a apreende se relativiza no cubismo, cujas técnicas de fragmentação geométrica e colagem ativam não só uma multiplicidade de planos inter-relacionados como também uma abertura prática de diálogo entre as artes.

Nesse sentido, a partir da atomização cubista do figurativismo natural, aproximamo-nos da primeira sistêmica tentativa de libertar a arte de uma função mimética: a abstração.⁴⁸ Se atentarmos para que desde os primeiros deslocamentos operados pelo impressionismo, as artes plásticas se voltaram, mesmo que embrionariamente, para o próprio material (para a cor e os tons, nos casos impressionista e expressionista, e para os ângulos, planos etc., no caso cubista),⁴⁹ poderemos considerar

⁴⁶ Cf. o prólogo “Ao leitor” de *Tradução intersemiótica*.

⁴⁷ Ver p. 18-21 do capítulo “Reintrodução: Múltiplos Campos”.

⁴⁸ É literalmente digno de nota que a “abstração” promovida pelo abstracionismo é oposta à abstração relacionada ao pensamento metafísico. Enquanto neste o mundo concreto é visto como ilusório e a abstração tida como uma operação necessária para se extrair a essência real de um embaralhamento cognitivo, naquele se postula uma “abstração da abstração”, ou seja, uma volta à matéria, do que resultará, como veremos, uma “concreção”.

⁴⁹ Para a delimitação das propostas impressionista, expressionista e cubista e o gradual deslocamento do centro de referência, ver HOLZHAUSEN, M. *Poesia Concreta: dois percursos, um diálogo*, p. 24-30. Cf.

o abstracionismo como a sistematização do esforço pelo engendramento de uma linguagem própria com vistas à autonomização das artes plásticas.⁵⁰ No espaço dessa abordagem, realoca-se a representação da figura para o estudo do próprio material pictórico (cores, linhas, superfícies, planos etc.), ainda que se mantenha alguma relação, mesmo que tênue, com os objetos externos.

Todavia, a emancipação da referência ou a autonomia da pintura se dá com a chamada arte concreta,⁵¹ em cujo processo “[...] não há mais um modelo que funcione como ponto de partida, pois todos os elementos composicionais [material] do quadro estão circunscritos ao mundo artístico e, portanto, obedecem somente às leis da pintura, da escultura, das artes em geral” (HOLZHAUSEN, 1996, p. 38), donde o conceito – caríssimo aos concretos – de presentificação do objeto, ou seja, após o corte com o real, o que se pinta – ou o que se escreve, como veremos – não obedece a uma linha de representação, mas a uma dinâmica de contínua apresentação, ou, mais exatamente, de *presentificação* dos elementos artísticos (dispostos em uma engrenada relação uns com os outros).

Rompido o vínculo de submissão a uma referência externa e voltada para os próprios elementos constituintes, cada arte desenvolve determinadas técnicas (meios de utilização do material). Como consequência, a realidade artística passa a ser procedimental, o que impulsiona o diálogo entre as mais diversas expressões artísticas, enformando, assim, o esboço da dimensão do “homem semiótico” plaziano.

Contudo, ao se romper a unidade de referência (o foco indesviável de cada arte com o “real”), o descentramento (resultado da crise da representação) não só outorgou independência às expressões artísticas, como também delineou dois caminhos preponderantes e aparentemente antagônicos: o caos relativista, em que se tem um irrefreável embate de múltiplos impulsos engendrados pelo esfacelamento de uma unidade referencial arruinada, e o caos construtivista, cuja atenção se volta para a possibilidade de se reconstruir o mundo sobre um parâmetro múltiplo e relacional.⁵²

HOLZHAUSEN, Marlene. *Poesia Concreta: dois percursos, um diálogo*. Tese (Doutoramento em Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 275p.

⁵⁰ Como o faz Max Bill. Ver HOLZHAUSEN, M. *Poesia Concreta: dois percursos, um diálogo*, p. 39.

⁵¹ Seguindo a linha de pensamento, expressa por Marlene Holzhausen, com base no pensamento crítico-criativo de Kandinsky e de Max Bill.

⁵² Para o delineamento da tendência construtivista, ver HOLZHAUSEN, M. *Poesia Concreta: dois percursos, um diálogo*, p. 19-43.

O primeiro ato repercussivo⁵³ do intelectual múltiplo Haroldo de Campos na pauta da cultura artística foi assinalar uma escolha construtivista.

À hora dos deméritos o Mestre diz: *Rigor!*
.....

Meisterludi: *Rigor!*
.....

Rigor: único protocolo do Príncipe.
(CAMPOS, 2008, p.47, 48, 49. Grifos nossos.)

A partir dessa nota, aliás, fundar-se-ia (na teorização da poesia concreta) uma “tradição do rigor” impulsionada por “uma vontade implacável de estrutura...”.⁵⁴ Cabe advertir que após o primeiro ato repercussivo, a movimentação de Campos se engrena vertiginosamente.⁵⁵ Com efeito, na teoria da poesia concreta podem-se flagrar praticamente todos os motivos que lhe impulsionarão o movimento. A fim de que não sobracemos na vertiginosa produção crítica haroldiana após o início da delineação da proposta concretista, ancoremos, por um instante, na retumbante afirmação feita no plano-piloto (e ecoada em diversos ensaios) de que “a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaciotemporal [...]” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006, p.215). Surge daí a eleição de Mallarmé⁵⁶ ou, mais exatamente, da obra *Um lance de Dados* como o eixo do redimensionamento vetorial assumido pelos concretistas. Haroldo de Campos, em “aspectos da poesia concreta”, chega a realçar a comparação de Kenner entre a importância artística da realização mallarmeana e a fundamentabilidade da fissão nuclear de hidrogênios para a física atômica.⁵⁷

⁵³ Poder-se-ia considerar o primeiro ato repercussivo de Haroldo de Campos a publicação, em 1950, de seu primeiro livro de poemas, *Auto do Possesso*, cuja recepção crítica instigou a reflexão, por exemplo, de Sérgio Buarque de Holanda. Referimo-nos, no entanto, ao primeiro ato que repercute no próprio movimento polifônico de Haroldo de Campos, ou seja, o primeiro ato que pôs em pauta *motivos* que seriam retomados (e transformados) diversas vezes ao longo de sua movimentação. Nesse sentido, consideramos o primeiro ato repercussivo de Campos a publicação, em 1952, de “Ciropédia ou a educação do príncipe”.

⁵⁴ Ver PIGNATARI, D. “a exposição de arte concreta e volpi”, p. 93; e CAMPOS, H. “aspectos da poesia concreta”, p. 142. In: *Teoria da poesia concreta*.

⁵⁵ A partir dos artigos de 1955 que já apontam para a sistematização da poesia concreta.

⁵⁶ Entre os “eixos radiais” (Mallarmé, Pound, Joyce e cummings) da proposta concretista. Ver nota 30 do capítulo “Reintrodução: Múltiplos Campos”.

⁵⁷ Ver Campos, H. “aspectos da poesia concreta”, p. 138. Ver também PIGNATARI, D. “poesia concreta: pequena marcação histórico-formal”, p. 96: “*Un Coup de Dés* [...] é a primeira obra poética consciente e estruturalmente organizada segundo a espaciotemporalidade.”. In: *Teoria da poesia concreta*.

O estabelecimento dessa premissa, contudo, acarreta que indaguemos o porquê de ter sido “o conhecimento do espaço como agente estrutural” (e a obra de Mallarmé como a ilustração da consecução desse conhecimento) selecionado especificamente como eixo do pensamento que se sustentaria. Na teorização da proposta, enfatiza-se que o valor da empreitada concretista é “[...] colocar uma obra de arte [...] em correspondência com uma série de especulações da ciência e da filosofia de nosso tempo” (CAMPOS, 2006, p. 122) com a finalidade de se clarificarem os nossos “hábitos mentais”. Aqui se colocam em pauta os conceitos de *forma mentis* e de isomorfismo,⁵⁸ que dizem da movimentação haroldiana a que chamamos macroprocessual (movimentação engrenada pelas relações entre grandes campos de conhecimento, no caso as Ciências Humanas e as Ciências Naturais).⁵⁹ Nesse sentido, a defesa de *Um lance de dados* como obra que ilustra uma nova possibilidade construtiva (múltipla e relacional) se apoia nas duas teorias científicas que viriam a mudar a relação do homem com a natureza a partir do início do século XX: a relatividade geral e a teoria quântica.

Como destacam Hawking e Mlodinow, na teoria da relatividade geral de Einstein a gravidade é uma consequência da curvatura do espaço-tempo por causa da matéria e energia distribuídas nele.⁶⁰ Em suma,

Antes de 1915, pensava-se em espaço e tempo como uma arena fixa na qual eventos ocorrem, mas que não era afetada por aquilo que acontece dentro dela. [...] Os corpos moviam-se, as forças atraíam e repeliam, mas o tempo e o espaço simplesmente continuavam inalterados. [...] A situação, contudo, é bem diferente na teoria da relatividade geral. Espaço e tempo agora são quantidades dinâmicas: quando um corpo se move ou uma força age, isto afeta a curvatura de espaço e tempo – e, por sua vez, a estrutura do espaço-tempo afeta o modo pelo qual os corpos se movem e as forças agem. Espaço e tempo não apenas afetam, mas também são afetados por tudo o que acontece no universo. Assim, não podemos falar sobre eventos no universo sem as noções de espaço e tempo [...] (HAWKING, MLODINOW, 2005, p.56-57)

⁵⁸ Em relação ao motivo “*forma mentis*”, ver p. 21-22 deste trabalho. No tocante ao motivo “isomorfismo”, que etimologicamente remete à “tendência de tomar forma igual” (e que, por essa via, relaciona-se com o de *forma mentis*, já que uma arte isomórfica da “sociedade contemporânea” seria uma arte descentrada, sintética, analógica etc.), destacamos que ao longo da atividade haroldiana esse motivo passará de um conceito geral – enunciado por Köhler – de “correspondência de estruturas entre realidades dessemelhantes” (ver. CAMPOS, H. “poesia concreta-linguagem-comunicação”, p. 107) para um operador explicitamente intersemiótico: “Direi que, para mim [no que diz respeito à relação música – literatura], o que mais me interessa é o problema do isomorfismo, ou seja, da *transcrição de estruturas intersemióticas* [...]”. Ver CAMPOS, H. “poesia e música”. In: *Metalinguagem & outras metas*, p. 287. Grifo nosso.

⁵⁹ Ver p. 23-27 deste trabalho.

⁶⁰ HAWKING; MLODINOW. *Uma nova história do tempo*, p. 47. Cf. HAWKING, Stephen; MLODINOW, Leonard. *Uma nova história do tempo*. Trad. Vera de Paula Assis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

Entende-se, sob tal ângulo, por que o início da poesia concreta se dá na tomada de conhecimento do espaço gráfico como agente de estrutura, pois, em consonância com a teoria da relatividade (que ajudara a derrubar a mecânica de Newton, em que o espaço era um conceito passivo), é necessário praticar – no poema ou na arte criativa *lato sensu* – a efetivação do espaço como elemento rítmico-estrutural. De maneira análoga, em acordo com o Princípio da Incerteza, de Heisenberg (que seria a base para o desenvolvimento da mecânica quântica), cumpria realizar a integração do acaso no processamento composicional.⁶¹ Décio Pignatari (2006, p.205) assim explana esse novo processo:

[...] somente uma arte condicionada por (novos) princípios abre (novas) possibilidades e probabilidades, que configuram o campo do Acaso, onde tem lugar e tempo a criação, mediante permuta dialética entre o racional e o intuitivo. Esta arte é objetiva [...] [e nela] impera um princípio de ordem ou ordenação, ainda que provável ou probabilístico. (PIGNATARI, 2006, p. 205),

semelhantemente ao que acontece na mecânica quântica, porquanto o Princípio da Incerteza, de Heisenberg, grosso modo, afirma que não é possível determinar a posição de uma partícula e sua velocidade concomitantemente; quanto mais se queira determinar a posição de uma partícula, mais se indeterminará sua velocidade e vice-versa. “A mecânica quântica introduz, portanto, um elemento inevitável de imprevisibilidade ou aleatoriedade na ciência.” (HAWKING; MLODINOW, 2005, p. 98). Com efeito, é realmente admirável o modo como Mallarmé antecipou, na esfera criativa, a prática dos conceitos fundamentais da relatividade geral e da mecânica quântica, sabido que sua “partitura” está organizada no “[...] campo do Acaso controlável por incorporação.”⁶² (PIGNATARI, 2006, p. 207)

Microprocessualmente (ou seja, dentro da criação artística *stricto sensu*: o poema), o lance de dados mallarmeano

[...] fecunda o poema e recoloca os termos do problema [...] como um ‘xadrez de estrelas’⁶³ [...] perpetuamente em progresso. A procura do

⁶¹ CAMPOS, H. “a temperatura informacional do texto”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 204.

⁶² Ver CAMPOS, H. “Lance de Olhos sobre Um Lance de Dados” (ensaio publicado pela primeira vez em 1958), p. 190: “Do ponto de vista de uma teoria da composição, a consequência duma tal hermenêutica do *Un Coup de Dés* não seria a abolição do acaso, mas a sua incorporação como termo ativo, ao processo criativo.” Cf. CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

⁶³ Tão repercussiva – na movimentação de Campos – é a tensão dialética “controle – acaso”, que a sondagem desta inspirará o título da primeira reunião de seus textos criativos (publicada em 1976): *Xadrez de estrelas*: percurso textual 1949-1974.

absoluto [...] fadada à falência entrevê um êxito possível na conquista relativa sancionada por um *talvez*: a obra-constelação, evento humano, experiência viva e vivificante, sempre a ponto de se recriar – véspera de um novo lance...” (CAMPOS, 2010, p. 190)

Chegamos, assim, a entrever que a resposta haroldiana à dicotomia básica do momento em que se inseria como intelectual atuante (relativismo versus construtivismo, com todos os ecos antagônicos resultantes) não é exatamente uma tomada de lado (a defesa da ordem em detrimento do acaso), embora a ênfase no ordenamento – ou no “controle” estrutural – explicitada na teorização da poesia concreta possa sugerir tal propensão. A resposta de Campos, contudo, faz-se menos lógica e mais *analógica*.

Indício dessa inclinação é que praticamente ao mesmo tempo em que escrevia sobre a “vontade lúcida de estrutura” e sobre “a consciência rigorosamente organizadora” que seriam acionadas pela poesia concreta,⁶⁴ Campos também promovia, por exemplo, o pensamento artístico de Kurt Schwitters,⁶⁵ para quem, quer no trabalho plástico, quer no trabalho poético, a arte conjuga os mais díspares estilhaços e detritos da ação humana, todo um amontoado de impulsos heterogêneos – e incontroláveis – que na “Sonata Primordial” retroatingiria à “pré-história” sonora das futuras articulações – e desarticulações – fonéticas, semânticas e lexicais. Em um encaminhamento semelhante, no artigo “a obra de arte aberta”,⁶⁶ Campos aponta para os experimentalismos sintáticos de Cummings – na poesia – e de Webern – na música, dos quais resultaria uma “forma aberta”.

Assim, instala-se nesse movimento crítico não uma antinomia, mas uma tensão que, acreditamos, será a grande força propulsora da movimentação polifônica de Haroldo de Campos. Ao ressaltar a abertura formal proposta na música por Pierre Boulez,⁶⁷ colocam-se em pauta vívidos operadores como os de “indeterminação”, “precariedade”, “aleatoriedade” etc., motivos que aparentemente se confrontam irreconciliavelmente com a semântica de ordenamento concretista (“rigor”, “consciência”, expurgo do eu elocutório etc.). Observar, pois, a resposta de Campos para essa bifurcação que repartiu a segunda

⁶⁴ Ambas as expressões se encontram no artigo “evolução de formas: poesia concreta”. In: *Teoria da poesia concreta*. (“vontade lúcida de estrutura” (p. 81) e “consciência rigorosamente organizadora” (p. 80)). Vale destacar que esse artigo foi primeiramente publicado em janeiro de 1957 e que o lançamento da poesia concreta se deu em 1956.

⁶⁵ Ver CAMPOS, H. “Kurt Schwitters ou O Júbilo do Objeto” (primeiramente publicado em 1956). In: *A arte no horizonte do provável*, p. 35-52. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

⁶⁶ Primeiramente publicado em 1955. Ver CAMPOS, H. “a obra de arte aberta”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 51.

⁶⁷ Ver CAMPOS, H. “a obra de arte aberta”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 53.

metade do século XX⁶⁸ nos ajudará a perceber o motor de uma construção polifônica analógica, ao passo que nos desviará de cair às antinomias da lógica binária.

Talvez quem de maneira mais nevrálgica tenha flagrado a potente tensão que nortearia as diretrizes haroldianas tenha sido Gonzalo Aguilar:

O modo como os letrados ou os artistas imaginam uma cidade não é necessariamente resultado de um estudo detido das diferentes tendências urbanas, mas sim uma imagem simplificada que permite unir a dimensão da escritura com a do contexto. Em sua maioria, essas imagens se articulam em torno de dois polos: a cidade caótica e aberta que poderia denominar-se babélica, e a cidade organizada e absolutamente funcional à que denominarei cidade-falanstério. O maior risco dessa última é terminar reforçando o aparato de controle burocrático, e por isso ela só é possível – e desejável – se consegue *manter de maneira não-repressiva a multiplicidade da cidade babélica.*” (AGUILAR, 2005, p. 249. Grifo nosso.)⁶⁹

Trocando em miúdos, seria possível organizar o múltiplo sem que a forma de organização composta venha a se tornar um possível instrumento de dominação a ser manipulado pelos grupos que detenham o poder? Ante esse dilema logicamente⁷⁰ irrespondível, Haroldo de Campos se arma da *tensão pré-escolha dicotômica*. Com efeito, poderíamos dizer da resposta haroldiana o que Campos diz da poesia de Murilo Mendes:⁷¹ “O poeta que em *Poesia Liberdade* abriu uma ‘janela para o caos’, sente agora a necessidade de *ordenar esse caos*, mas *em toda a agressividade*, sem nada lhe tirar da *contundência* original, somente despojando-o de tudo que não lhe seja cerne ou lâmina.”

⁶⁸ Amostra disso é que, dentro das reflexões sobre os encaminhamentos da teoria musical no final do século XX, Lívio Tragtenberg (em “No Limite-Limiar de um Campo Fértil”, texto de abertura de *Artigos musicais*, coletânea em cujo começo se prioriza um agradecimento a Haroldo de Campos), atesta: “Ainda hoje a criação e concepção musical se organizam sobre dois eixos principais: o desejo de estruturação e articulação [...] de um sistema, através de um ou mais princípios unificadores [...]; e a não-linearidade como elemento constitutivo da elaboração estrutural, seja como estrutura aberta (acaso), assimetria ou aplicação de mais de um tipo de sistema referencial e construtivo.” (p. 12), apontando, a partir desses dados, para que “Nunca acaso e cálculo estiveram percebidos com tanta clareza como hoje, fenômenos que se interpenetram nas menores partículas e articulações no processo criativo.” (p. 17). Cf. TRAGTENBERG, Lívio. *Artigos musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

⁶⁹ Nesse sentido, vale destacar a análise de Haroldo de Campos de “Fábula de Anfion”, poema de João Cabral de Melo Neto: “O poeta cria uma cidade (o próprio poema) suscitando-a do nada (o deserto) depois de domar o acaso (‘raro animal’), com o poder de sua flauta. Então, lamenta a obra feita, cotejando-a com o projeto da obra (‘a nuvem civil sonhada’), e encontrando na flauta (no instrumento) o móvel da discrepância entre o projeto original e sua realização, rejeita-a, jogando-a no mar, e procurando o deserto perdido, talvez para o recomeço de tudo.” Ver CAMPOS, H. “O geômetra engajado”. In: *Metalinguagem & outras metas*, p. 82.

⁷⁰ Ou seja, sem a possibilidade de se desviar de uma escolha dicotômica dentro de um pensamento binário.

⁷¹ Ver CAMPOS, H. “Murilo e o mundo substantivo” (artigo primeiramente publicado em 1963). In: *Metalinguagem & outras metas*, p. 65-75.

(CAMPOS, 2010, p. 69. Grifos nossos.), ou mesmo do percurso cabralino:⁷² “[...] sua poesia é dialética não para o conforto de uma síntese ideal, hipostasiada no absoluto, mas pela guerra [tensão] permanente que engendra entre os elementos em conflito [...]” (CAMPOS, 2010, p. 84)

Parece-nos que a auscultação da movimentação haroldiana alerta-nos a nunca esquecermos de que ainda na década de 50 Campos já apontava para “progresso” como “processo”, ou seja, mesmo que circunscrevêssemos a análise de operadores como “dialética”, “progresso”, “evolução”etc. ao âmbito de produção crítica “década de 50 – início da década de 60”, ainda assim seria bastante inadvertido alocar esses termos em um mero funcionamento da maquinaria moderna sem atentar para os redimensionamentos impostos pela atividade teórica de Campos. Nesse sentido, a crítica de que o pensamento ensaístico concretista⁷³ resguarda uma teleologia que aponta para o próprio umbigo como culminância estético-verbal pode ser contrapontada com a análise do uso específico desses termos no pensamento haroldiano.

Se tomarmos como ilustração o conceito de “progresso”, veremos que esse conceito, no pensamento de Campos, sempre esteve ligado ao *modus operandi* de *Finnegans wake*, que, como se sabe, inicialmente se chamava *Work in progress*. A palavra *progress*, utilizada por Joyce, traz em si sobretudo a carga semântica da palavra *process* tal qual passou a ser utilizada, a partir do século XVII, na acepção de “*continuous operation*”⁷⁴ (operação sem fim). Joyce se vale de um deslocamento⁷⁵ que nos remete a uma pré-bifurcação dos significados das palavras “progresso” e “processo”, afinal “progresso”, do latim *progressu, us*, indicava a “ação de caminhar, de avançar”, bem como “processo”, do latim *processus, us*, cuja semântica apontava para a “ação de andar, de ir para frente”. Como se evidencia, tanto “progresso” quanto “processo” se iniciam com o prefixo “pro-” derivado da preposição latina *pro* (a mesma de “projeto”),⁷⁶ que sugere a noção (entre outras) de movimento para frente. Contudo, o prefixo “pro-” em “processo” se ligou ao elemento de composição pospositivo “-ceder”, relacionado com o

⁷² Ver CAMPOS, H. “O geômetra engajado” (artigo primeiramente publicado em 1964). In: *Metalinguagem & outras metas*, p. 77-88.

⁷³ E, por consequência, a maior parte da produção crítico-teórica haroldiana da década de 50 e uma parcela da do início da década de 60.

⁷⁴ Ver *The Oxford Dictionary of English Etymology*. New York: Oxford University Press, 1966, p. 712.

⁷⁵ Esse deslocamento, aliás, é axial para a proposta de estudo de estruturas descentradas (como será explicitado no capítulo “Campo Criativo”), particularmente as das obras *Galáxias*, de Haroldo de Campos, *Grande Sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, e *Finnegans wake*, de James Joyce.

⁷⁶ Ver o capítulo “Reintrodução: Múltiplos Campos”, p. 15.

artesanal, Haroldo de Campos também invectiva contra tal método.⁸³ Destaquemos, contudo, que esse tensionamento pulsa latentemente dentro do próprio programa concretista, já que a técnica de atomização da linguagem joyciana – utilizada em *Finnegans Wake*, obra considerada um dos eixos radiais do concretismo – é um procedimento artesanal.

Face a esse tensionamento, os concretistas não se furtam de encará-lo. Porém, enquanto Décio Pignatari opta por simplesmente o expurgar (como um potencial agente de entropia),⁸⁴ Haroldo de Campos insiste em acentuar a sua importância – “[...] por maior seriedade com que [a poesia concreta] encare a sua [do método artesanal] contribuição para o inventário estante das formas artísticas” (CAMPOS, 2006, p. 193) –, situando-se no próprio foco da tensão. Esse posicionamento, aliás, explicitar-se-á em *galáxias*,⁸⁵ obra de cuja composição Campos afirma ter tentado extrair “[...] uma resultante da prosa sintética (industrial) de Oswald e da prosa de elaboração minuciosa (artesanal) rosiana.” (CAMPOS, 2010, p. 271)

Todavia, a tensão da qual resultam os tensionamentos-motores da movimentação crítica haroldiana talvez seja mais bem visualizada no modo com que Haroldo de Campos dispõe as diretrizes composicionais dos compositores contemporâneos Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e John Cage. Vejamos o que diz Campos (2010, p. 21) em “A arte no horizonte do provável”:

Entre Boulez e Stockhausen surgiram diferenças quanto ao modo de focalizar o problema [controle x acaso], o primeiro criticando o segundo

A esse respeito, ver PIGNATARI, D. “forma, função e projeto geral”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 153: “A postulação já clássica: ‘a forma segue a função’ [...] significa a tomada de consciência do artista, tanto artística quanto economicamente, frente ao novo mundo da produção industrial em série, *et pour cause*, a produção artesanal é posta fora de circulação, por antieconômica, anacrônica, incompatível e incomunicável com aquele mundo impessoal, coletivo e racional, que passa a depender inteiramente do *planejamento* [...]”

⁸³ Exemplos de tal invectiva: “A poesia concreta fala a linguagem do homem de hoje. Livra-se do marginalismo artesanal, da elaborada linguagem discursiva e da alienação metafórica...” CAMPOS, H. “contexto de uma vanguarda”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 210. “A poesia concreta é uma poesia ‘em situação’ [...] Longe dela o misticismo artesanal.” CAMPOS, H. “aspectos da poesia concreta”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 147. “Seu programa [da poesia concreta] de “mínimo múltiplo comum” da linguagem [...] coincide com o sentido da civilização progressivamente técnica [...] É assim que [a poesia concreta] rejeita os luxos e cerimônias do artesanato [...]” CAMPOS, H. “a temperatura informacional do texto”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 193.

⁸⁴ A entropia é, como explicado por Haroldo de Campos, “a tendência à dispersão, à não ordem”. Ver CAMPOS, H. “a temperatura informacional do texto”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 194.

⁸⁵ O formante inicial das *galáxias* foi escrito em 1963, embora os primeiros apontamentos remontem a 1959 (ver CAMPOS, H. “Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das galáxias)”. In: *Metalinguagem & outras metas*, p. 269-270. Ambas as datas apontam para uma concomitância entre a estruturação galáctica e a atuação do concretismo.

[...] por não ter (é a opinião de Boulez) exercido o necessário controle sobre o acaso e, com isso, ter engendrado um ‘novo automatismo’ em vez de uma liberdade superiormente dirigida.

.....
 Já votados decidida e programaticamente ao caos e à pura franquia do acaso se situam o compositor norte-americano John Cage [...] e seus discípulos [...] cultivando o indeterminismo no seu grau mais elevado.

Notemos que criticamente Campos situa a tensão (ordem ↔ acaso), aponta para três diretrizes possíveis sem, contudo, demarcar uma posição binária (acaso *ou* ordem). De fato, essa resposta (a tensão pré-escolha dicotômica como uma possibilidade pós-dicotomia) está embrionariamente enformada desde o ensaio “a obra de arte aberta”, no qual Haroldo de Campos aponta para o conceito de um “neobarroco”, operador ao qual confluíam diversos motivos e que se tornaria uma espécie de síntese da resposta haroldiana para a pergunta sobre a possibilidade de uma organização múltipla eficaz (não facilmente cooptada pelos poderes instituídos).

Essa resposta (baseada na tensão) está quase palpavelmente delineada na entrevista concedida a J. J. Moraes, na qual ao ser solicitado que fale sobre a estrutura galáctica, Campos afirma:

A ideia de concreção envolvia a de concentração. De composição *livre e rigorosa* ao mesmo tempo; *delírio lúcido*. Afinal o oximoro (a coexistência dos contrários) é a figura rainha do barroco e *barroquismo não se opõe a construtivismo* (Bach, o matemático da fuga, é um músico barroco [...]) (CAMPOS, 2010, p. 272. Grifos nossos.)

Vemos, pois, que a escolha pela tensão (pela não derivação para um dos lados de um problema lógico-binário) terminologicamente ganha o nome de “barroquismo construtivista”. Nesse sentido, diferentemente da encomiástica análise que Campos faz da movimentação crítica de Roland Barthes:

Direi que o espírito barthesiano tem dois vórtices: um sistemático, apolíneo, disfórico, do qual saem os seus namoros com a ciência, as tentativas de método e rigor [...]; outro a-sistemático, dionisíaco, eufórico, jubilante: *é o seu polo predileto, que tende, com o tempo, a ser ostensivo, enquanto o outro se torna recessivo*” (CAMPOS, 2010, p. 123. Grifo nosso.),

em Campos nenhum dos polos se torna recessivo, em Campos a tensão se torna uma matriz energética que lhe estimulará a movimentação polifônica *ad infinitum* (como na fuga).

A fim de que visualizemos a construção analógica engendrada pela tessitura crítica haroldiana, construção que culminará com o conceito de neobarroco (um barroco construtivista), lembremos que a partir do primeiro ato repercussivo de Campos (a escolha construtivista) sistematiza-se um programa (a teoria da poesia concreta) pautado na tentativa de rompimento total com uma arte de caráter mimético. Nesse programa, inicialmente estilhaçado em diversos artigos ao longo da década de 50 (adentrando a década de 60),⁸⁶ relacionam-se ou se atrimam diversos motivos:⁸⁷ “cultumorfologia”, “dialética”, “eixos radiais”, “música”, “gestalt”, “verbivocovisual”, “substantivação do espaço”, “organismo”, “palavra”, “forma”, “paideuma”, “*movement*”, “simultaneidade”, “atomização da linguagem”, “*forma mentis*”, “presentificação do objeto”, “tradição”, “progresso”, “vetor”, “autonomia”, “evolução”, “artes plásticas”, “sujeito”, “estrutura”, “ideograma”, “isomorfismo”, “fisiognomia”, “material”, “síntese”, “repetição”, “série”, “*motion*” etc.

Ora, o concretismo parte da autonomia da arte (rompimento com o “real” como estruturação centrada), voltando-se, assim, para o próprio material presentificado. Daí a ênfase na palavra (ou mais exatamente nos múltiplos aspectos da palavra: o verbivocovisual)⁸⁸ e a auscultação dos mais diversos procedimentos que estimulem esse objeto múltiplo (os procedimentos de ideogramização, atomização da linguagem, substantivação do espaço, síntese, simultaneidade, repetição etc.), além da promulgação de um livre intercâmbio procedimental (exemplos: aplicação das leis da *gestalt* – da arquitetura – ou do conceito de série – da música – no poema) entre as artes (literatura, música, artes plásticas). Para se chegar a esse “mirante para o futuro”⁸⁹, todavia, cumpria delinear o trajeto da evolução orgânico-progressiva de formas (do caminho percorrido por aqueles que se voltaram para o material antes do descentramento que deu autonomia à arte) pautado no paideuma ou nos eixos radiais (Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings),⁹⁰

⁸⁶ Boa parte desses artigos seria reunida em *Teoria da poesia concreta*.

⁸⁷ Como delineado no capítulo “Reintrodução: Múltiplos Campos”. Ver p. 18 deste trabalho.

⁸⁸ Ou mais exatamente ainda: a ênfase na estrutura: A esse respeito ver CAMPOS, H. “poesia concreta-linguagem-comunicação”. In: *Teoria da poesia concreta: “Como não está ligado à comunicação de conteúdos e usa a palavra (som, forma visual, cargas de conteúdo) como material de composição e não como veículo de interpretações do mundo objetivo, sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo.”* (p. 109. Grifo nosso).

⁸⁹ Essa expressão é utilizada por Haroldo de Campos, por exemplo, no artigo “Kurt Schitters ou o júbilo do objeto”, In: *A arte no horizonte do provável*. p. 45

⁹⁰ Como destaca Gonzalo Aguilar, em *Poesia concreta brasileira*, p.171-172, “[...] a escolha [do paideuma] não se baseia tanto em autores (em suas trajetórias, em suas intervenções culturais), como em obras.” Podemos, no espaço dessa abordagem, sermos ainda mais específicos: o paideuma concretista se forma a partir de uma seleção de procedimentos. Daí entrarem no paideuma uma série de operadores via

sendo esse trabalho dialético (que tensiona as propostas a fim de motorizar a crítica de formas) um vetor cultumorfológico (do qual resulta o que há de vivo – leia-se crítico – na tradição). E toda essa proposta se valida, pois ela é isomórfica⁹¹ (tem a mesma forma) do homem contemporâneo, ou melhor: a proposta concretista é, segundo esse viés, a própria *forma mentis* (modo de pensar) da sociedade contemporânea (na qual o descentramento se efetivou).

É evidente que esse resumo grosseiro visa a apenas que entrevejamos serem os procedimentos (ideogramização, atomização da linguagem, substantivação do espaço, síntese, simultaneidade, repetição etc.) os protagonistas dessa dança motívica (os outros conceitos atuam no sentido de legitimar o foco nas relações procedimentais). Esse protagonismo procedimental começa a se tornar mais evidente na organização de *A arte no horizonte do provável*,⁹² livro crítico-teórico organizado através da relação entre “poéticas” (“A poética do aleatório”, “A poética do precário”, “A poética da brevidade”, “A poética da tradução”, “A poética da vanguarda” e “Por uma poética sincrônica”) que enformam eixos gravitacionais a partir de uma articulada reflexão acerca dos procedimentos postos em pauta no programa concretista.

Assim, na “poética do aleatório” Campos se debruça sobre a dialética “acaso – controle”, trazendo para a cena diversos operadores advindos dessa perscrutação (indeterminação, provisoriedade, relatividade, probabilidade, combinação, constelação, permutação, interpenetração, fragmentação, mutação etc.). Na “poética do precário”, igualmente alicerçada sobre a dialética “acaso – controle” (embora destacando o matiz da ampliação do material resultante do foco na tensão), vemos se evidenciar o exame de procedimentos como colagem, desarticulação, simultaneidade, imbricação, polissemia etc., procedimentos analisados via o conceito de presentificação do objeto. Já na “poética da brevidade”, concentram-se os operadores relacionados com o procedimento de síntese: ideogramização (analogia, aglutinação...), atomização da palavra, fisiognomia,

autores ou movimentos (Mallarmé, Pound, Joyce, cummings, Appolinaire, futurismo, dadaísmo, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto) e serem os “eixos radiais” (Mallarmé, Pound, Joyce e cummings) os vetores procedimentais considerados mais prolíficos para dinamizar a proposta.

⁹¹ A partir do conceito de isomorfia, por sua vez, são colocados em pauta os conceitos de “fisiognomia” (ou “*motion*”) e “movimento estrutural” (ou “*movement*”). A fisiognomia (ou “*motion*”) é um movimento imitativo do “real” (os caligramas de Appolinaire são um exemplo de movimento fisiognômico), o que faz com que os concretistas o considerem ineficaz (pois ele está dentro de um pensamento mimético); já o movimento estrutural (ou “*movement*”) é atingido por meio de uma engrenagem relacional dinamizada com a própria matéria do poema (ver a análise de “nascemorre”, p.25-26 deste trabalho).

⁹² Os textos críticos de *A arte no horizonte do provável* englobam uma faixa temporal de 1956 a 1969. Dos 16 artigos que constituem *A arte no horizonte do provável*, contudo, apenas dois foram escritos na década de 50.

fragmentação, etc. E, por fim, na “poética da vanguarda” há um resumo desses múltiplos procedimentos que, no entanto, têm um objetivo comum: promover deslocamentos, afirmar um movimento pluridimensional, aquilo que será embrionariamente delineado na “poética da tradução” e, mais específica e sistematicamente, no capítulo “Por uma poética sincrônica”.⁹³

É interessante notar que se compararmos a disposição dos motivos (criticamente dispostos) de *Teoria da poesia concreta* com a de *A arte no horizonte do provável*, far-se-á verificável um gradual (embora já efetivo) deslocamento de um programa concretista para um pensamento concreto, o que se explicita em *Metalinguagem & outras metas*:⁹⁴

Para mim, ao invés de clausurar, a poesia concreta abriu. Permitiu-me passar de uma reflexão regional (a etapa-limite do desenvolvimento possível de uma poética) a uma reflexão mais geral: pensar o concreto na poesia. [...] Pois o poeta é um configurador da materialidade da linguagem [...]” (CAMPOS, 2010, p. 264)

Destaca-se, pois, que da auscultação dos múltiplos procedimentos dinamizadores do material poético resultará um vasto conceito-matriz (o de “concreção”) que reconfigurará a atividade de Campos,⁹⁵ donde a contumaz busca por extrair o “concreto” que norteará os artigos reunidos em *Metalinguagem & outras metas*. Nesse livro, a produção criativa de alguns dos mais profícuos vetores da literatura brasileira (Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, José de Alencar, Clarice Lispector, Machado de Assis, entre outros) é analisada com vistas a colher os procedimentos concretos⁹⁶ de uma movimentação crítico-criativa.

Não cabe aqui analisar cada artigo, enfatizar cada operador, porém, a título de visualização do encaminhamento crítico haroldiano, vale destacar os procedimentos mais acentuados em *Metalinguagem & outras metas*. Assim, como efetuado em *A Arte no horizonte do provável*, o operador-matriz de *Metalinguagem & outras metas* é o

⁹³ O conteúdo de “A poética da tradução” e o de “Por uma poética sincrônica” serão abordados mais diretamente nos capítulos “Campo Transcriativo” e “Campo Pedagógico”.

⁹⁴ Os textos críticos de *Metalinguagem & outras metas* englobam um amplo arco temporal: de 1959 a 1992.

⁹⁵ É no espaço dessa abordagem que não vemos um retorno ao verso (na década de 60), mas um dinâmico *critical work in progress* (trabalho crítico em processo).

⁹⁶ Fazemos referência à expressão poundiana “colher no ar uma tradição viva”, que é um dos *leitmotiven* do pensamento crítico concretista. A esse respeito, ver, entre a profusão de exemplos: CAMPOS, H. “poesia e paraíso perdido”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 47; CAMPOS, H. “evolução de formas: poesia concreta”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 83.

deslocamento, que visa a denunciar os limites em que uma arte não criticamente atenta à utilização do próprio material se encarcerará. Desse ponto de vista, operando a partir de um vetor de contínuo redimensionamento processual, temos uma reflexão sobre o “deslocamento semântico” (Guimarães Rosa, Manuel Bandeira, Clarice Lispector),⁹⁷ o “deslocamento sintático” (Guimarães Rosa, Oswald de Andrade), o “deslocamento fonomorfo-lexical” (Guimarães Rosa), a “síntese” (Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Oswald de Andrade, Machado de Assis, José de Alencar), a “repetição” (Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Oswald de Andrade), a “fragmentação” (Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade), os “reordenamentos fonéticos, morfológicos, lexicais e sintáticos”⁹⁸ (Guimarães Rosa e Oswald de Andrade), a “montagem” (Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, José de Alencar), a “substantivação” (Murilo Mendes, João Cabral), a “paródia” (Murilo Mendes, Oswald de Andrade), a dissonância rítmica (Murilo Mendes), a dissonância imagética (Murilo Mendes, João Cabral), a metalinguagem⁹⁹ (Guimarães Rosa, Oswald de Andrade, João Cabral), a série (João Cabral) etc.

Como se faz notar, dentro da estratégia de pôr a linguagem em primeiro plano e os procedimentos como protagonistas dessa “festa do corpo”, enfoca-se aquilo a que Campos denominou “literatura do significante” (ou “pensamento do significante”), uma “aventura sígnica”¹⁰⁰ que não é, bem entendido, a defesa do lado recalcado da dicotomia saussureana (defesa do significante frente ao significado), mas a própria tensão resultante de um trabalho verbal no qual se estimulam “[...] formas [...] suscitadas diretamente pela materialidade dos *signans*, engendradas como que por *facetas entre-reverberantes de som e sentido [...]*” (CAMPOS, 2010, p. 186. Grifo nosso.)¹⁰¹

Ao se colocar em primeiro plano a linguagem, contudo, assoma, por consequência, o “problema da subjetividade”.¹⁰² Não o focaremos diretamente, pois, nesse ponto do percurso haroldiano, ele não havia sido enfocado explicitamente.

⁹⁷ Aqui novamente se evidencia o protagonismo procedimental frente a quem os utiliza (no caso os autores).

⁹⁸ Ou seja, as decoções, os amálgamas, as combinações, as permutações, as interpenetrações, a simultaneidade etc.

⁹⁹ Com os mais diversos jogos materiais, como as paronomásias, as sinestésias, os anagramas, as aliterações etc.

¹⁰⁰ Essas expressões se encontram, entre outros lugares, na entrevista concedida a Alípio R. Marcelino e publicada em *Metalinguagem & outras metas* com o título de “Sobre Roland Barthes”.

¹⁰¹ Nesse sentido, vale confrontar os textos críticos “A linguagem do lauretê” e “Introdução à Escrita de Clarice Lispector” com vistas a perceber como a tensão do deslocamento-matriz (de um pensamento do significante) pode ser acionada de diversas maneiras.

¹⁰² Ver nota 21 do capítulo “Reintrodução: Múltiplos Campos”.

Adiantemos, no entanto, que a subjetividade de início foi vista com grande desconfiança por ser um conceito do qual facilmente se poderia desviar para o “ensimesmamento” (produções que recaem em uma subjetivação excessiva, sem redundarem em práticos redimensionamentos sócio-culturais) ou para potenciais instrumentos de dominação (estruturas cooptáveis pelo poder instituído). Todavia, a relação com a subjetividade se redimensiona a partir da década de 60. Se antes havia uma tentativa de expurgo do sujeito (explicitada com a elisão do pronome “eu” da produção concretista), depois a subjetividade passou a ser vista como um efeito de linguagem no qual o “eu” se reconhece por meio das relações entre signos (no sentido lato)¹⁰³ que empreende, o que desloca o problema de antecedência ou de origem para um problema de relação, ou, em termos haroldianos, para um pensamento não lógico porém analógico.

É justo nesse pensamento analógico que Campos organiza os conceitos advindos da ênfase no deslocamento (na transformação como eixo de ação). Sob esse ângulo, corporificam-se os conceitos de “abertura”, “diferença”, “alteridade”, “heterogeneidade” e outros correlatos que serão os vetores daquilo que poderíamos chamar de o mais complexo e abrangente projeto haroldiano: a instauração de uma poética sincrônica como eixo metodológico de uma historiografia literária.¹⁰⁴

Creio que na linha de um semelhante pressentimento historiográfico [de Valéry¹⁰⁵] [...], poder-se-ia muito bem intentar a história de certos operadores textuais enquanto agentes (protagonistas, “actantes”) da evolução literária, entendida esta (e, assim, a estória da história) como um modelo narratológico sujeito a um procedimento de *emplotment* [...], cuja finalidade, na acepção que aqui lhe dou, seria organizar a matéria factual (os textos sequenciados no tempo) num espaço constelar de coerência. Só que, em contrapartida à ideia de Genette, nesse traçado ou diagrama, não apenas o “homogêneo” (a identidade, a convergência), mas ainda, e sobretudo, o “heterogêneo” (a diferença, a divergência) deveria ter voz e vez. [...] Assim, por exemplo, seria possível imaginar uma história do ‘como’ (da partícula comparativa ‘como’) e de suas aventuras textuais no espaço literário brasileiro [...]

(CAMPOS, 2010, p. 148)

Antes da instalação dessa poética sincrônica, contudo, era necessário abrir um espaço que a tornasse crítica e metodologicamente viável. Um espaço sem origem,

¹⁰³ Tal qual proposto por Evelina Hoisel em *A leitura do texto artístico*. Cf. HOISEL, Evelina. *A leitura do texto artístico*. Salvador: EDUFBA: 1996.

¹⁰⁴ Esse motivo será retomado (e abordado detidamente) no capítulo “Campo Pedagógico”.

¹⁰⁵ Paul Valéry imaginou uma história da literatura em que não se focariam os autores; uma história que “[...] poderia mesmo ser feita sem que nela se pronunciasse o nome de um escritor sequer.” (VALÉRY apud CAMPOS, 2010, p. 147). Ver CAMPOS, H. “Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do c o m o”. In: *Metalinguagem & outras metas*.

relacional, um imenso oximoro ou matriz de todos os tensionamentos destacados neste trabalho (e de outros tantos potenciais); um espaço em que a “extrema disciplina no trato da linguagem” conviva com uma “hibridização aberta e multilíngue” de “um policulturalismo combinatório”; um “espaço lúdico da polifonia” ou uma atitude “excentrificadora e desconstrutora” em que pudéssemos flagrar o “antidiscorso (“a orgia do significante, a prática libertadora do signo”) geometrizando a proliferação”;¹⁰⁶ um espaço cuja tensão pré-dicotômica seja uma resposta pós-dicotomia que pluriorganize o múltiplo aberta e heterogeneamente.

E que espaço é esse? Nos termos do movimento crítico de Haroldo de Campos:

Direi que o *barroco*, para nós, é a não-origem, porque é a não-infância. Nossas literaturas, emergindo com o barroco, não tiveram infância (*infans*: o que não fala). Nunca foram afásicas. Já nasceram adultas (como certos heróis mitológicos) e falando um código universal extremamente elaborado: o código retórico barroco. (CAMPOS, 2010, p. 239. Grifo nosso.)

Código esse relacional, espaço analógico onde se reconfigura uma ação de identidade¹⁰⁷ por uma operação de intersemiotividade, assim como diferenciávamos em um dos começos deste Campo Crítico.

¹⁰⁶ Esse parágrafo é uma colagem de reflexões críticas de Haroldo de Campos sobre o Barroco (todas retiradas de textos inclusos em *Metalinguagem & outras metas*). Seguem as referências: “extrema disciplina no trato da linguagem” [In: “Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das galáxias)”, p. 270]; “hibridização aberta e multilíngue”, “policulturalismo combinatório e lúdico”, “investida excentrificadora e desconstrutora”, “espaço lúdico da polifonia”, “o antidiscorso geometrizando a proliferação” (In: “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, p. 244, 245, 251; “orgia do significante”, “prática libertadora do signo” (In: “Sobre Roland Barthes”, p. 126.)

¹⁰⁷ “O ‘como’ torna lábil o estatuto da identidade (da continuidade, da verdade), abrindo nele a brecha vertiginosa da associação por analogia: a rígida equação de identidade ($x \text{ é } x$) se deixa substituir por uma flexível [...] equação de similaridade ($x \text{ é } y$); no limite, como ressalta Benjamim a propósito da metáfora hierográfica na alegoria barroca, ‘qualquer coisa, cada relação, pode significar uma outra *ad libitum*’ (ou seja, qualquer x pode ser assimilado a qualquer y)”. Ver CAMPOS, H. “Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do c o m o”. In: *Metalinguagem & outras metas*, p. 150.

4 CAMPO CRIATIVO

Quem funda o Olimpo?
 Quem congrega os deuses?
 A força humana, encarnada no poeta.

Goethe (tradução de Haroldo de Campos)

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 [...]

.....
 O preceptor –Meisterludi – dá o tema: rigor!

.....
 [o príncipe] Cobiça as galáxias-estrelas [...]

.....
 [...] degustando a própria saliva, aprende a Meisterludi [...]

.....
 E ele compôs uma criatura sonora [...] que cintila como um cristal

.....
 Como joelhos no cio [...] OM.

.....
 [...] capela em mucosa barroca [...]

.....
 ‘O Idiomaterno. Defesa e ilustração do. Escafandrista às raízes [...]’

.....
 Ele – ‘A aventura [...] a alquimia [...] o argonauta [...]’

.....
 Beber desta água é uma sede infinita.

(CAMPOS, 2008, p. 46-51)¹⁰⁸

No primeiro gesto repercussivo¹⁰⁹ posto em pauta por Haroldo de Campos, dramatizam-se os princípios (lembremos que “príncipe” tem relação etimológica com “princípio”) ou motivos propulsores de sua movimentação intelectual polifônica. Em “ciropédia ou a educação do príncipe”, a escrita de Campos (a “aventura”) se aciona por meio de uma relação paradoxal (um “cálculo ao coração”) que se concretiza tanto semanticamente (no jogo de significados apreendido pelo oximoro) quanto significativamente (na aliteração em /k/ que encorpa o oximoro). Essa tensão, explicitada pelo endosso à dinâmica “controle – acaso” assumida por Mallarmé (“Jogam-se os dados, puericultura do acaso”), intensifica-se por uma engrenagem em que o múltiplo e o uno

¹⁰⁸CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

¹⁰⁹ Ver nota 29 do capítulo “Campo Crítico”.

(princípio de oposição do qual resulta o encadeamento lógico do pensamento metafísico) se substanciam analogicamente.

Nesse sentido, o “Meisterludi” (o mestre do jogo, relação-matriz em que “mestre” remete à unidade e “jogo” à multiplicidade) solicita o “tema”: o “rigor” (unidade), a partir do qual se cobiçam “galáxias-estrelas” (multiplicidade), “joelhos no cio” (multiplicidade em profusão) que se entrelaçam, no entanto, ao OM¹¹⁰ (som primordial do universo segundo o pensamento hindu) com cuja matéria (som) o “argonauta” constrói uma “criatura sonora que cintila como um cristal”, uma “capela em mucosa barroca”, ao se aventurar pelas “raízes” (multiplicidade) do “idiomaterno” (da linguagem como compósito de relações ou/e das relações como matrizes da linguagem); em suma, a aventura pela “água” (substância relacional) que engendra “uma sede infinita” (múltiplas possibilidades relacionais).

Não à toa “ciropédia ou a educação do príncipe” seria o poema mais retomado por Haroldo de Campos para elucidar a pauta de sua atuação múltipla, afinal, é, com efeito, verificável que não só seus operadores mais prolíficos como também suas futuras respostas se dispõem embrionariamente nesse poema classificado, com um acento de ternura, de uma “lira dos vinte e poucos anos”.

Poema de formação, a *Ciropédia*, uma ‘lira’ dos meus vinte e poucos anos, representa, no curso do meu trabalho, uma espécie de ‘Retrato do Artista quando Jovem’: a descoberta e o aprendizado da poesia, a erótica da linguagem como exploração das modalidades do visível, do táctil. [...] Nesse ‘prosa-poema’ [...] encontra-se, por assim dizer, a ‘pré-história’ barroca da minha poesia. Em certo sentido, retomei-o e radicalizei-o na escritura galáctica que elaborei posteriormente. (CAMPOS, 2010, p. 270)

No espaço dessa abordagem, a vinculação com *Retrato do artista quando jovem* é reveladora. Nesta lira da juventude joyceana, Stephen Dedalus, protagonista de *Retrato do Artista quando Jovem* e personagem de *Ulisses*, experimenta o impulso de reorganizar a matéria existencial por meio da concentração em tensionamentos-chave. As complexas relações entre o uno e o múltiplo, entre o sujeito e a linguagem tematizam o esforço de

¹¹⁰ Essa ligação se dá no próprio verso que se dinamiza com tais sintagmas: “Como joelhos no cio, moendas mandíbulas, tauromaquia gargântua dum poente de touros degolados, gongas. Orológio. Ornitorrincológio. OM” (p. 49). Notar que o OM está no eixo da partícula comparativa que inicia o verso: “cOMo”.

Dedalus¹¹¹ por responder às demandas da criação (ambiguamente ligada aos diversos âmbitos da participação humana: artística, psicológica, social etc.):

A frase, o dia e a cena harmonizavam-se num coro. Palavras. Seriam as suas cores? Consentiu que elas fulgissem e esmaecessem, tinta após tinta [...] Não, não eram as suas cores – era o equilíbrio e a densidade do período em si. Seria, pois, que ele amava apenas o erguer e o tombar rítmico das palavras mais do que a associação delas em legendas e em cores? Ou seria que [...] tirava menos prazer do reflexo do mundo sensível inflamando-se através do prisma da linguagem multicolorida e ricamente ajazada, do que da contemplação de um mundo interior de emoções pessoais espelhando-se perfeitamente num lúcido período de prosa farta?¹¹² (JOYCE, 2001, p. 186)

Ao auscultar, pois, as labirínticas relações entre a linguagem e a apreensão e organização desta pela mente humana, bem como os sentidos sociais naturalizados (a reflexão de Stephen sobre a eucaristia é uma potente amostra disso), Dedalus decide se afastar de qualquer envolvimento ritualístico até que se lhe apresente uma resposta *sua*, donde a conclusão (ou abertura, como veremos) explicitada no diálogo final do romance: “Tu [Cranly, amigo de Stephen] me perguntaste o que eu faria e o que eu não faria. Vou te dizer o que farei e o que não farei. Não servirei aquilo em que não acredito mais, chame-se isso o meu lar, a minha pátria, ou a minha igreja...” (JOYCE, 2001, p. 279) Ao ser advertido por Cranly da solidão de tal caminho (ou seja, ao ser lembrado de que o impulso transformador será expulso do senso comum assim como a arte foi banida da República), Stephen Dedalus afirma enfaticamente: “Tomarei esse risco.”¹¹³ (JOYCE, 2001, p. 280)

Na primeira cena de Ulisses, entremostra-se um tensionamento entre Stephen Dedalus (já adulto) e seu amigo médico Buck Mulligan. Após sondagem de Mulligan, Dedalus confessa-se ofendido por o médico – durante a primeira visita de Stephen a Mulligan após a morte da mãe de Stephen – ter dito à própria tia que o visitante era apenas

¹¹¹ O sobrenome de Stephen, “Dedalus”, está explicitamente ligado ao adjetivo latino *daedaleus*, a, um (“emaranhado”), que, por sua vez, se apoia no grego *daídolos*, em português Dédalo, famoso arquiteto ateniense cujas aventuras são narradas, por exemplo, por Ovídio em *Metamorfoses*. Ver Livro 8 de OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

¹¹² JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

¹¹³ Em inglês, “*I will take the risk*”. A opção de Joyce de usar o termo “*risk*” e não “*chance*”, o que seria comum (“*I will take the chance*”) enfatiza o sentido do italiano “*risco*” ou “*rischio*” (léxico que adentrou tanto no português quanto no inglês) de “perigo advindo de uma grande empreitada”. Talvez esse seja um dos sentidos destacados pelo Zaratustra nietzscheano “perigosa ponte” e pelo motivo condutor da travessia roseana: “Viver é muito perigoso”. Em relação à expressão nietzscheana, ver Capítulo IV da Primeira Parte. NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Trad. Eduardo Nunes Fonseca. Curitiba: Hemus, 2000.

Stephen, “aquele cuja mãe esticou as canelas.”¹¹⁴ (JOYCE, 2000, p. 16) Ante a reação de Stephen, Buck Mulligan argumenta:

Você podia ter se ajoelhado, que diabo, Kinch [Stephen], quando sua mãe lhe pediu isso moribunda [...] sou tão hiperbóreo quanto você. Mas imaginar sua mãe suplicando-lhe no seu último alento que você se ajoelhasse e rezasse por ela. E você recusar. Há alguma coisa de sinistro em você [...]

.....
 Você se opõe à sua última vontade [da mãe] na hora da morte e me vem lamuriar-se contra mim porque não a pranteio como uma carpideira do Lalouette. É um absurdo!” (JOYCE, 2000, p.12, 16)

Vemos, assim, a resposta de Dedalus – enunciada em *Retrato do Artista quando Jovem* – afirmar-se como o próprio eixo da criação (tal qual proposta por Joyce). Ao negar o último pedido de sua mãe moribunda¹¹⁵ (pedido cuja pronta realização congrega quase unissonamente a maior parte das sociedades ocidentais), Stephen põe em prática a insubordinação a quaisquer limites pré-estabelecidos.

No entanto, ao passo que através de Stephen se problematiza cada ângulo delimitado pelo senso comum, na construção de *Ulisses* afirma-se o que para Stephen é o único motor da vida: a potência de criação/recriação da matéria existencial. Sob esse ângulo, o procedimento de atomização da linguagem (recurso técnico que começa a se encorpar em *Ulisses*) consubstancia a realidade tal qual Stephen a vê: uma realidade feita de relações, combinações, amálgamas, aglutinações, justaposições etc.; uma realidade cuja substância-função é recriar-se, remodelar-se pelo poder de uma mente ativa que, ao concentrar-se naquilo de que é feita, reativa a própria natureza de recriação, ou como delineado pelo jovem Stephen: “O mistério da criação estética, assim como o da criação material, então se realiza.” (JOYCE, 2001, p. 242)

Em suma, os temas dispostos em *Retrato do artista quando jovem* se intensificam em *Ulisses* e se tornam a própria estrutura de *Finnegans Wake*. Daí Haroldo de Campos ter elucidativamente comparado “ciropédia” às galáxias via Joyce, pois, como

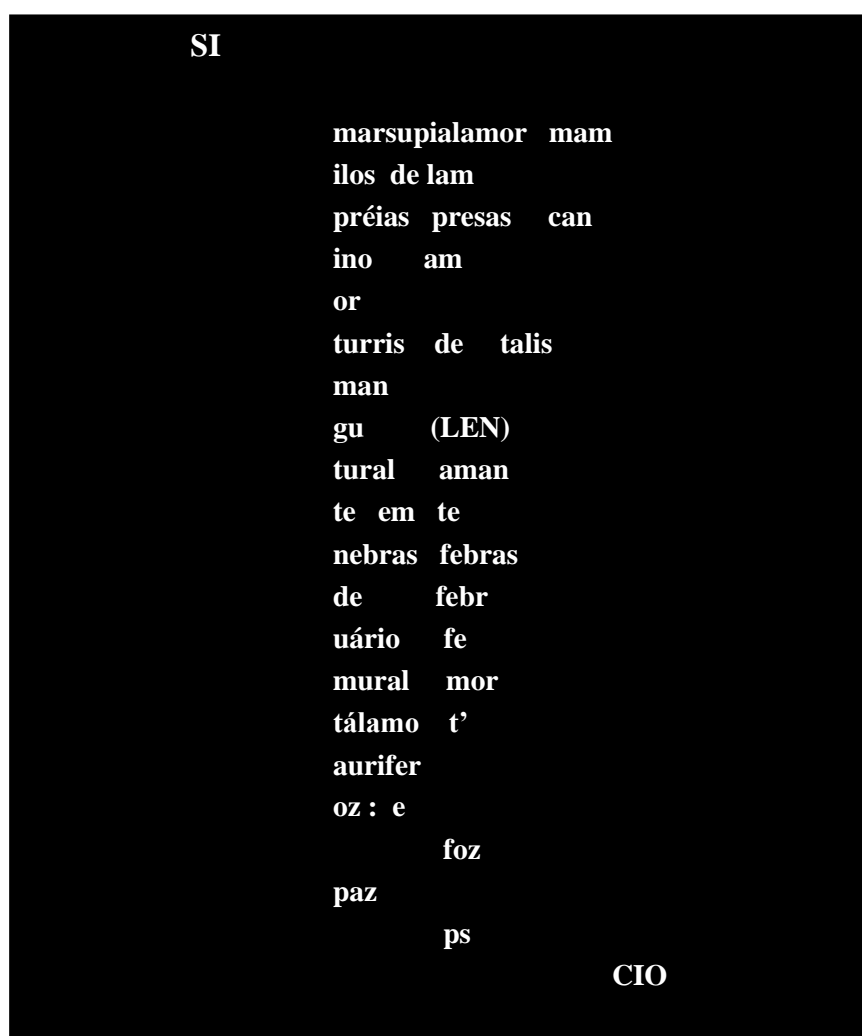
¹¹⁴ JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antonio Houaiss. 12 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

¹¹⁵ A mãe de Stephen pede-lhe que ele se ajoelhe e reze por ela, realizando uma espécie de extrema-unção, porque Stephen é ex-seminarista. Um dos motivos da negação de Stephen pode ser entrevisto na reflexão do jovem Stephen, destacada em *Retrato do artista quando jovem*, sobre o gesto eucarístico. Stephen interpreta que se o ritual eucarístico for verdadeiro (se o pão e o vinho consubstanciarem de fato o corpo e o sangue de Cristo) e ele o realizar inconscientemente, a inconsciência de Stephen maculará o sagrado do ritual. Por outro lado, se a consubstanciação não for efetiva no ritual cristão e ele participar dela, a falsa representação do sagrado maculará a mente de Stephen. De maneira semelhante, parece que Stephen não realiza a “extrema-unção” por julgar que seria uma falsa representação de um ato que pode ter potência de sagrado.

destacado, os temas dispostos em “ciropédia” se tornarão gradativamente os motivos propulsores da movimentação polifônica de Campos, o que poderá ser flagrado na composição de *galáxias*.

Contudo, no percurso haroldiano não se pode dizer que há uma passagem da movimentação temática à organização estrutural, porquanto isso implicaria um sentido de movimentação evolutiva (ou seja, tornar-se “estrutura” seria a culminância de uma disposição teleológica do “tema”). De fato, ora enfatizando o tema, ora acentuando-se a estrutura, Haroldo de Campos escapa a um movimento linear ao decidir-se pela “tensão pré-escolha dicotômica”.¹¹⁶

A título de visualização dessa resposta haroldiana operada no campo criativo, observemos alguns aspectos organizacionais de “silêncio”:



(CAMPOS, 2008, p. 73)

¹¹⁶ Ver capítulo “Campo Crítico”, p. 36-40.

Se focarmos os poemas de *Auto do Possesso* selecionados para integrar a primeira seção de *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*, notaremos que o motivo “mar” é o mais recorrente.¹¹⁷ Considerando-se que o poema “silêncio” se insere na primeira fase da produção criativa concreta, chamada de “orgânica”, detenhamo-nos, por um instante, no modo como Haroldo de Campos trabalha o movimento nesse poema.

Dentre as diversas possibilidades relacionais dos vetores¹¹⁸ dinamizados, destacamos algumas.¹¹⁹ Com base nos dados salientados na nota 12 (dados duros embora

¹¹⁷ Sobre a análise da repetição semântica, Haroldo de Campos, no ensaio “Murilo e o Mundo Substantivo”, incluso em *Metalinguagem e outras metas*, salienta: “Cremos que se fosse feita uma análise aritmo-semântica do vocabulário desse livro [*Tempo espanhol*], segundo os preceitos de Pierre Guiraud, para a identificação de seus *mots-clés*, daquelas palavras que são as mais características da linguagem do poeta nesse livro (como *azur* o é, por exemplo, das *Poésies* de Mallarmé), levantar-se-iam, desde logo, termos como *concreto* e *rigor*.” (p, 69, 70. Grifos do autor.) Como destacado em nota por Campos, não há uma utilização do método de Guiraud, mas uma atenção crítica à repetição como procedimento organizacional. É nesse sentido que nos interessa o fato de o vetor “mar” ser repetido 14 vezes, pois o “mar” em geral é um vetor associado a uma reflexão sobre o movimento, que é, por sua vez, o conceito crítico-criativo axial do pensamento concretista.

¹¹⁸ No pensamento crítico concretista, a palavra (carga semântica, som, imagem) é considerada uma “unidade verbivocovisual” (p. 50), um “campo magnético de possibilidades”, “uma célula viva”, “um objeto dinâmico” etc. (In: *Teoria da poesia concreta*, p. 50, 71). Como se evidencia ao observarmos “silêncio”, tal poema se articula por “campos magnéticos de possibilidades” ou “vetores” (formas direcionais) de estrutura.

¹¹⁹ “**si**”: 1) “si-”: prefixo do grego ligado ao advérbio grego *sún* (“juntamente”, “ao mesmo tempo”). 2) forma oblíqua tônica do pronome pessoal de terceira pessoa (que pode trazer uma ideia de reflexividade). 3) advérbio (forma antiga do atual “sim”). 4) parte integrante da palavra “SILÊNCIO” escrita em maiúsculas. / “**mar**”: motivo mais presente na produção criativa haroldiana até então; “**supi**-”: “supin-”, elemento de composição antepositivo do latim *supinus, a, um* (“revirado”); “**ala**”: 1) “asa” (forma antiga) 2) conjunto disposto organizadamente; “**amor**”; “**mam**”: “*mam*-”: elemento de composição antepositivo do latim *mamma, ae* (“mãe”, “seio”) / “**lam**”: “*lam(a)*”: elemento de composição antepositivo do latim *lama, ae* (“lameiro”, “pântano”). / “**lampreia**”: animal de água doce que parece uma enguia; “**presas**”; “**can**”: “*ca(n)*”, elemento de composição antepositivo do latim *canis, is* (“cão”). / “**ama**”: “*am(a)*”, elemento de composição antepositivo do verbo latino *amāre* (“amar”). / “**or**”: 1) “*or*-” elemento de composição antepositivo do verbo latino *orāre* “pronunciar um discurso”. 2) “*-or*” sufixo do latim *-ōris, e* (“de força agente não personalizável”) 3) “ouro” em francês. / “**turris**”: “torre” em latim; “**talis**”: adjetivo latino (“igual”, “semelhante”, “tão grande”). / “**man**”: “*man(a)*”, elemento de composição antepositivo do verbo latino *manāre* (“gotejar”; “destilar”) / “**gutural**” (“relativo à garganta”); “**amante**” / “**te**”: pronome pessoal da segunda pessoa do caso oblíquo (que pode indicar reflexividade da ação); “**em**”: preposição que relaciona palavras a partir da expressão de múltiplos sentidos, entre eles o de lugar. / “**tênebras**”: do latim *tenēbra, ae* (“profunda escuridão”, “treva”); “**febra**”: 1) “fibra” 2) “força” / “**de**”: preposição que relaciona palavras a partir da expressão de múltiplos sentidos, entre eles o de posse. / “**ário**”: sufixo do latim *-rius, ária, arium* formador de adjetivos; “**fe**”: “fé”, do latim *fides, ei* (na linguagem jurídica: engajamento na palavra dada) / “**femural**”: relativo a longo osso localizado na coxa e que se articula com o quadril; “**mor**”: 1) “*mor*-”, elemento de composição antepositivo do latim *mora, ae* (“espaço de tempo”) 2) “*mor*-” elemento de composição antepositivo do latim *mos, moris* (“maneira”, “modo”) 3) “*-mor*” elemento de composição pospositivo do latim *maior* (“maior”) / “**tálamo**”: leito conjugal. / “**aurífer**”: do latim *aurifer, era, erum* (“aquele que traz ou leva ouro”) / “**oz**”: “*-oz*”, sufixo do latim *-ox, -oxis*, por sua vez ligados a *ōcis* (“olho”); “**e**”: conjunção coordenativa aditiva / “**foz**”: desaguamento de um rio (que pode ser no mar) 2) do latim *faux, faucis* (“garganta”) / “**paz**” / “**ps**”: 1) símbolo de *postscriptum* 2) forma onomatopaica de silêncio / “**cio**”: 1) estado fisiológico que favorece a fecundação. 2) “*cio*-”, elemento de composição antepositivo do grego *skiá, âs* (“sombra”) 3) elemento de composição antepositivo do grego *kíōn, onos* (“úvula”) 4) parte integrante de “SILÊNCIO”. Em relação a essas

extremamente importantes para a análise proposta) e atentos a que a engrenagem do “organismo” (poema) se dá pelo “atrito (ou *relação*) entre articulações materiais”¹²⁰ (como fonemas, morfemas, etc.), microprocessualmente a análise de “silêncio” entrelaça o corpo semântico na força procedimental. Nesse sentido, uma possível leitura (entre tantas latentes) com ênfase na semântica seria:¹²¹

afirmação da reflexividade simultânea

mar revirado – organização do amor mãe-
seio de pântano-
lampreias presas cã-
o am-
or (pronunciar-impessoal-de-ouro)
torre tão grande
que-destila
gutural (LEN)
amante
e / em reflexivamente
a força nas trevas
do usuário da força engaja-se
(articula-se) o espaço-tempo
o leito conjugal
do ouro que se traz
olho (+) olho
desaguamento-garganta
paz

referências etimológicas, utilizamo-nos sobretudo de um confronto entre as indicações encontradas em *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. (Cf. HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001) e o *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa* (cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. totalmente revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.) A esse respeito, ver, por exemplo, HOUAISS, A.; VILLAR, M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 132, 175, 345, 590, 723, 1317, 1383, 1714, 1825, 1828, 2074, 2097, 2565, 2643.

¹²⁰ Como destacado na análise de “nascemorre”. Ver capítulo “Reintrodução: Múltiplos Campos”, p. 23-24.

¹²¹ Com essa leitura (que de maneira nenhuma pode ser confundida com uma tradução) visamos a destacar determinados ângulos semânticos para que se visualize o movimento estrutural advindo do entrelaçamento do corpo semântico na força procedimental.

postscriptum

fecundação

Observa-se, pois, que uma vez abertas algumas indicações semânticas dos vetores poemáticos, percebemos que o poema (organismo) *afirma a fecundação relacional ao passo que se fecunda relacionalmente*. Com efeito, tanto o organismo (poema) quanto sua coluna vertebral (a palavra “SILÊNCIO”) têm como extremos de engrenagem “SI” e “CIO”, que semanticamente indicam a afirmação simultânea da fecundação, enquanto o corpo do poema (feito de relações diversas: fonéticas, morfológicas, semânticas, lexicais etc.) operacionaliza substancialmente essa fecundação relacional.

É justo esse corpo de relações a matriz do movimento ou da engrenagem, o que faz com que o aspecto semântico se imbrique no procedimental indissociavelmente. Sob esse prisma, ou com vistas a que visualizemos a geração do movimento de modo mais detido, atentemos para que a fragmentação organizada multirrelacionalmente produz simultaneidade e indeterminação, donde resulta um dínamo de movimento sem fim.

Eis uma das mais recursivas formas de operar o movimento estrutural.¹²² Essa estratégia (das mais prolíficas na produção criativa de Haroldo de Campos) pode ser visualizada mais explicitamente em outros poemas, como, por exemplo, em “a naja vertebral”:¹²³

NAJA
mercúrio de silêncio
triângulo de silêncio
VIB
ora áspide
de silen cio
A filigrana vertebral
em orgasm úsica
BRANDO
(CAMPOS, 2006, p. 63)

Nesse trecho destacado, evidencia-se que “VIB” pode tanto se juntar à “ora”, transformando-se em “víbora”, como reconstruir-se com “BRANDO”, daí emergindo “VIBRANDO”. Notemos que uma escolha implica em novas transformações, já que caso não liguemos “VIB” a “ora”, “ora” exercerá função adverbial, e sem estar conectada com “VIB”, o vetor “BRANDO” adjetivará o orgasmo-música (ou “orgasm úsica”); contudo,

¹²² Ver “Campo Crítico”, nota 91.

¹²³ O poema “a naja vertebral” é de 1953 e foi incluso em *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*.

as escolhas não se excluem necessariamente, ou seja, podemos relacionar “VIB” com “ora” e “VIB” com BRANDO *ao mesmo tempo*, resultando disso a simultaneidade, que é o principal recurso de dinamização (leia-se *movimentação*).

A ativação da simultaneidade está, em maior ou menor grau, relacionada com um jogo de indeterminação, que, por sua vez, é o eixo do problema “controle – acaso” lançado pelos dados de Mallarmé. Tanto no trecho destacado de “a naja vertebral” quanto em “silêncio”, vemos a imbricação dos procedimentos de simultaneidade e de indeterminação, já que a multiplicidade de caminhos construída a partir do movimento estrutural foge, em última instância, à determinação das possibilidades relacionais.

No poema “silêncio”, por exemplo, ao considerarmos as seguintes possibilidades direcionais do vetor “or” (1) “or-” elemento de composição antepositivo do verbo latino *orāre* “pronunciar um discurso”. 2) “-or” sufixo do latim *-ōris, e* (“de força agente não personalizável”) 3) “ouro” em francês), foi inclusa a relação entre “or” e o substantivo masculino *or* (“ouro”) integrante do léxico francês. Segundo a ótica de uma disciplina do acaso que delimite o campo de escolha,¹²⁴ poder-se-ia argumentar que tal inclusão pode ser afixada pelo vetor “aurifer” (aquele que traz ouro) disposto no organismo poemático para “controlar” uma multiplicidade desenfreada de sentidos. Porém o que impediria que ao vetor “man”, além do sentido de “destilar”, acrescesse-se o sentido de “homem” em inglês ou mesmo a derivação latina *mānis* relacionada aos deuses mitológicos Manes? Parece-nos que tanto os vetores “amante em tenebras”, quanto “uário” e “aurifer” permitiriam tais inclusões.

Grosso modo, da atenção a esse problema resultarão diretrizes que se reunirão sob o rótulo de fase matemática da poesia concreta.¹²⁵ Ao refletirem sobre estratégias que controlassem as possibilidades relacionais ativadas pela movimentação estrutural, os concretistas encontraram no diálogo com a cibernética¹²⁶ e no aprofundamento com determinados conceitos da gestalt¹²⁷ “soluções” que instigariam diversas produções do

¹²⁴ Ver CAMPOS, H. “Um relance de dados”. In: *Mallarmé*, p. 190.

¹²⁵ Essa denominação é sugerida pelos próprios concretistas. Ver, por exemplo, o já citado artigo de Haroldo de Campos “da fenomenologia da composição à matemática da composição”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 133-136.

¹²⁶ A esse respeito, ver, por exemplo, o diálogo com o conceito cibernético de *feedback* delineado por Haroldo de Campos em “poesia concreta – linguagem – comunicação” (In: *Teoria da poesia concreta*, p. 118.)

¹²⁷ Bem como com conceitos da música contemporânea e da pintura concreta, entre outros espaços teórico-criativos com que dialogaram.

grupo. Nesse sentido, é célebre a análise do poema “terra”, de Décio Pignatari, feita por Haroldo de Campos e inserida no artigo “poesia concreta – linguagem – comunicação”.¹²⁸

Cumpramos destacar, contudo, que não só a fragmentação mas também os amálgamas, as aglutinações, as justaposições, as interpenetrações etc. (ou seja, todas as combinações que seriam coligadas no procedimento de atomização da linguagem) produzem igualmente movimento estrutural via simultaneidade. Amostra disso é o vetor “idiomaterno” que, como vimos, se encontra em “ciropédia ou a educação do príncipe” e cuja construção, feita através da fusão entre as palavras “idioma” e “materno”, produz uma constelação de vetores. Atentos a que “id(i/o)” é um elemento de composição antepositivo que vem do grego *eidos, eos-ous* (“aspecto exterior, forma, aparência”¹²⁹ e “idi(o)” é um elemento de composição antepositivo também vindo do grego (*ídios, a* – “próprio, particular”) e atentos às diferentes combinações que podem emergir das diversas relações entre os elementos do termo, verificamos que na construção “idiomaterno” se podem ativar (considerando também formas anagramáticas)¹³⁰: idioma materno, idioma terno, próprio materno, próprio mar terno, aspecto exterior materno, próprio idioma no termo, tema próprio materno, retorno próprio, mar retorno próprio etc. Constatamos, pois, que em um vetor há uma miríade de possibilidades, sem que necessariamente uma exclua a outra; pelo contrário, nessas diferentes possibilidades de relação sobressai o próprio campo de relações, transformando, como foi dito, o espaço criativo em uma entidade todo-dinâmica.

No vértice dessa entidade todo-dinâmica, a tensão da dialética “controle – acaso” redimensiona a organização vetorial da produção múltipla de Campos. Dissemos que o foco no controle das possibilidades relacionais (com vistas a não cair no subjetivismo e/ou relativismo tão criticado das tendências surreais, dadaístas etc.) produziu um conjunto de reflexões crítico-criativas que seria chamado de fase matemática da poesia concreta. Talvez o artigo mais nevrálgico dessa fase seja “da fenomenologia da composição à matemática da composição”. Nesse texto crítico, Haroldo de Campos

¹²⁸ “nascemorre” é considerado um poema da fase matemática (ver a análise de “nascemorre” no capítulo “Reintrodução: Múltiplos Campos”, p. 25-27). Em relação aos poemas dessa fase, cujas diretrizes mais acentuadas são as de controle, regularidade, homogeneidade e simetria, remetemos para a já citada análise plaziana de “nascemorre” (ver referência completa na nota 33 do capítulo “Reintrodução: Múltiplos Campos”) e para a análise de “cristal” feita por Gonzalo Aguilar em *Poesia Concreta Brasileira*, p.194-196.

¹²⁹ Ver HOUAISS, A.; VILLAR, M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 1566.

¹³⁰ Vale destacar a reflexão crítica haroldiana sobre as possibilidades do procedimento anagramático explicitada em “Diábolos no texto (Saussure e o anagramas)”. In: *Reoperação do texto*, p.109-124. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Reoperação do texto: obra revista e ampliada*. 2. ed. São Paulo:Perspectiva, 2013.

aponta para as consequências dessa reconfiguração concretista, destacando, entre outros aspectos, a

impossibilidade, como hipótese inicial de trabalho rigoroso, do poema de tipo monumental, cuja *longueur* será um apelo irresistível à quebra de controle organizador e um convite às velhas ligaduras sintáticas comprometidas com o ranço discursivo que se pretende rejeitar. (CAMPOS, 2006, p.135)

Dito de outra maneira: “como hipótese inicial”, não se entrevia um poema longo que não se inserisse na estruturação centrada do movimento de representação cujo princípio de ordenamento linear e causativo realimenta a lógica tradicional (as “velhas ligaduras sintáticas comprometidas com o ranço discursivo que se pretende rejeitar”).

Essa hipótese inicial, contudo, não se confirma, e a épica galáctica¹³¹ é a (audaciosa) resposta haroldiana para a questão sobre a possibilidade de se organizar uma longa estruturação descentrada. Com efeito, poderíamos dizer de *galáxias* o que Evelina Hoisel (2014, p.1) disse de “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa (“Leio a ‘A terceira margem do rio’ como um texto síntese que congrega na sua tessitura alguns dos principais processos de construção dos textos rosianos.”), ou, se quisermos utilizar a terminologia haroldiana, o que o próprio Campos disse do texto de Joyce enviado por carta a Miss Weaver (então sua mecenas):

Enquanto elaborava a sua macroepopeia noturna [*Finnegans Wake*], o labiríntico irlandês perseguido pelo fantasma da cegueira e constantemente indigitado pela insânia de seu projeto, resolveu num certo dia outonal de outubro de 1928, para reconciliar-se com a enormidade obsessiva de sua tarefa inacabada, *miniaturizar* sua obra, reduzi-la à sua *mônada gerativa*, incorporar a ela uma glosa copiosa, minuciosíssima, terrificante. E depois anexá-la a uma carta [...] (CAMPOS, 2010, p. 163. Grifos nossos.)

Sob esse ângulo, podemos dizer que *galáxias* opera como uma “síntese” congregante ou uma “mônada gerativa” de um movimento polifônico¹³² dinamizado por uma minuciosa organização descentrada. A fim de que visualizemos tal organização, é necessário, antes, destacar que, segundo o pensamento derridiano, o descentramento

¹³¹ Diversas vezes Haroldo de Campos comentaria que as *galáxias* são um epos que resultou em uma epifânica, daí o título da entrevista já citada “Do Epos ao Epifânico (Gênese e Elaboração das *Galáxias*)”. In: *Metalinguagem & outras metas*, p. 269-277.

¹³² Aqui estamos falando sobre o movimento polifônico *stricto sensu*, ou seja, como a polifonia opera na teoria musical.

estrutural não implica a negação de um centro, mas antes a mobilidade de um princípio organizador.¹³³ Nesse sentido, o centro – ou eixo –¹³⁴ passa a realizar funções bastante distintas da que desempenhava em estruturas centradas. No capítulo “Campo Criativo”, pudemos observar alguns redimensionamentos efetuados no âmbito das artes plásticas. Quais foram, no entanto, as reconfigurações sistêmicas operadas na teoria musical por ocasião do descentramento básico da epistemologia contemporânea?¹³⁵

De meados do século XVIII até o início do século XX, praticamente todo o pensamento sobre música na Europa e nas Américas, quer teórico quer prático, se insere dentro do chamado sistema tonal. Esse sistema se organiza por um círculo (o “ciclo das quintas”)¹³⁶ que determina a posição – ou distância – de cada nota em relação a uma nota central. Assim, as notas mais próximas de “dó”, por exemplo, são “sol” e “fá”, já que, se contarmos ascendentemente, “sol” é a quinta nota a partir de “dó”, sendo “fá” a quinta descendentemente. Com base, pois, nessa relação aparentemente bastante simples, tem-se uma complexa sistematização fechada de 24 tonalidades possíveis, na qual diversas aproximações e distanciamentos podem ser acessados por quem se ponha a operacionalizar esse sistema.

Considera-se que o sistema tonal se consolidou na primeira metade do século XVIII.¹³⁷ Dois marcos dessa consolidação são o *Tratado de Harmonia* (1722), de Jean-Philippe Rameau, e o conjunto de fugas de Sebastian Bach reunidas em *O cravo bem temperado* (1722). Nessas obras se delineiam firmemente as diversas relações diretas e indiretas habilitadas por um “fechamento” matemático do círculo, pois acusticamente a oitava¹³⁸ não se fecha, o que impossibilita o movimento circular. Daí o cravo ser “bem temperado”, ou seja, daí impor-se uma aproximação matemática de modo a exatificar as

¹³³ No ensaio derridiano “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, afirma-se: “E ainda hoje uma estrutura privada de centro representa o próprio impensável.” (p. 408). Cf. DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; Pedro Leite Lopes; Pérola da Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 407-426.

¹³⁴ A partir do descentramento, para indicar o centro como uma função móvel, preferimos o termo “eixo”.

¹³⁵ Talvez em nenhum outro campo a distinção entre moderno e contemporâneo seja mais problemática do que na música, pois os conceitos de “ruptura” e de “substituição do sistema precedente por outro grande sistema renovador” não se aplicam à música do início do século XX como se aplicam, por exemplo, à literatura moderna em contraposição à literatura contemporânea.

¹³⁶ Para uma explicação básica do “ciclo das quintas” e de sua fundamentabilidade no sistema tonal, remetemos para KÁROLYI, Ó. *Introdução à Música*, p. 49-50.

¹³⁷ A esse respeito, ver, por exemplo: CARPEAUX, O. *Uma Nova História da Música*, p. 97.

¹³⁸ “Oitava: de um “dó” ao próximo “dó”, ou de um “ré” ao próximo “ré”, etc.

distâncias entre o início e o fim de uma escala tonal,¹³⁹ afinando, por consequência, todas as demais relações entre as tonalidades.

É importante assinalar, contudo, o lento e gradual processo de encorpamento desse sistema. Até o século IX d.C., os monges cristãos entoavam seus hinos de louvores em unísono (homofonamente). A partir do século IX, surgem as primeiras relações entre diferentes linhas melódicas.¹⁴⁰ Enquanto a “voz principal” cantava um cantochão,¹⁴¹ outra voz a seguia paralelamente numa distância de quinta ou de quarta.¹⁴² Atentemos para que essa distância é a célula motriz do ciclo das quintas no qual se fundamenta o sistema tonal. Ao contrário do artifício matemático de fechamento do ciclo, essa distância não é arbitrária (ela tem um pressuposto acústico). Quando ouvimos uma nota (o “dó”, para ficarmos sempre com o mesmo exemplo), de fato ouvimos toda uma série de notas¹⁴³ cuja fundamental (o som mais forte) é o da nota captada por nosso ouvido. Assim, ao ouvirmos um “dó”, vibram em cadeia o “dó”, o “dó” uma oitava acima (mais agudo), o “sol” (quinta de “dó”), o “dó” duas oitavas acima, o “mi” etc. Observemos, pois, que acusticamente a nota mais próxima do “dó” (da fundamental) é, com efeito, o “sol” (a quinta, também chamada de dominante). Dessa relação acústica entre a fundamental e a dominante até o artifício matemático de fechamento do círculo, incontáveis fatores concorreram para que, a partir da segunda metade do século XVIII, a música europeia¹⁴⁴ fosse praticamente identificada às articulações composicionais do sistema tonal.

Compositores clássicos, como Haydn e Mozart,¹⁴⁵ movimentaram-se pelo sistema tonal efetiva e consistentemente, substanciando as relações harmônicas verticais que seriam a base sobre a qual os românticos, durante o século XIX, sustentariam aventuras modulatórias e experimentações dissonantes cujas ênfases tanto alargariam as fronteiras tonais quanto as problematizariam. Na segunda metade do século XIX, além das

¹³⁹ Na escala tonal, a distância de um “dó” (da nota-base) ao próximo dó (como “fechamento da oitava”) é de cinco tons inteiros e dois semitons naturais.

¹⁴⁰ Por consequência, as primeiras relações harmônicas. Cumpre ressaltar que já havia canções polifônicas na chamada música profana ou popular. Considera-se a música religiosa, pois o estudo teórico de música foi desenvolvido nesse âmbito. Observação: A essas primeiras composições entoadas em intervalos diferentes dá-se o nome de *organum* paralelo.

¹⁴¹ O cantochão é o coral gregoriano até então cantado homofonamente.

¹⁴² A “quarta” é uma “quinta” invertida. Exemplo: Dó → Fá (quarta), Fá → Dó (quinta)

¹⁴³ A essa série dá-se o nome de “série harmônica”.

¹⁴⁴ Sabe-se que as Histórias da Música trabalham, de maneira geral, com a expressão “música ocidental” para designar a música feita na Europa e nas Américas. Preferimos o termo “música europeia” para não desconsiderarmos, por exemplo, as manifestações de música africana e de música indígena que aconteciam no Brasil e que não estão inseridas no movimento da tradição da música europeia descrito neste trabalho.

¹⁴⁵ Preferimos não mencionar Beethoven pela complexidade de análise de suas “fases” composicionais.

inusitadas modulações e das intensificações dissonantes, o recurso de suspensão dos movimentos cadenciais¹⁴⁶ e um acentuado cromatismo¹⁴⁷ levam o sistema tonal a um limite cuja ultrapassagem implicaria em uma ruptura.

Essa ruptura se deu – assim consagrou a História da Música – na primeira década do século XX, com as peças atonais de Arnold Schoenberg.¹⁴⁸ De 1909, data das *Peças para piano op. 11*, a 1922, o compositor austríaco compôs atonalmente. Em 1923, surge o dodecafonismo, sistema em que os 12 tons¹⁴⁹ são apresentados em séries nas quais cada nota tem a mesma importância dentro de um metódico ordenamento que elimina as distâncias – e por consequência, a hierarquização – em cujas relações se baseava o sistema tonal. Ao descentramento, em Música, corresponde não um caos relativista, mas outras formas de organização das quais resultam a ênfase em determinados procedimentos de operação.¹⁵⁰ Amostra desses estudos é o monumental *Harmonia*, traduzido no Brasil no final do século XX por Marden Maluf, e em cujo prefácio o tradutor competentemente instiga a quem quer que se interesse pelas possibilidades de relacionar música e literatura da seguinte maneira:

Fica aqui, não obstante, uma sugestão de pesquisa – encontrada escondida nos profundos do Livro – a quem porventura se interesse pelo som enquanto palavra. A saber, uma tentativa de aplicação, em diferente esfera, da teoria de Schoenberg relativa à tonalidade, transportando-a, tal e qual, para o fazer literário, onde, um sistema esclarecendo outro, procurar-se-ia demonstrar que uma palavra (fundamental!) com os seus sinônimos (harmônicos!) pode também ser o protótipo de uma sentença escrita, ou falada. Ou, mais distante ainda, que uma única palavra, *qualquer palavra*, por conter maiores ou menores afinidades de significação com todas as demais, pode também tornar-se a síntese das sentenças existentes, assim como, segundo Schoenberg (e o Livro é uma ampla organização dessa ideia), um único som o seria de uma obra musical. (MALUF, 2011, p. 22. Grifo do autor.)¹⁵¹

¹⁴⁶ Posto em ênfase pelo compositor francês Claude Debussy.

¹⁴⁷ É tão célebre quanto emblemático o radical cromatismo que Richard Wagner introduziu em *Tristão e Isolda*.

¹⁴⁸ Cf. CARPEAUX, O. *Uma Nova História da Música*, p. 377- 378;

¹⁴⁹ Para uma visão geral do funcionamento do serialismo, remetemos a KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*, p. 206-222.

¹⁵⁰ Aqui se destaca o grande elo entre o estudo derridano de estruturas descentradas (nas quais se instalam centros provisórios) e as propostas organizacionais da matéria musical após a queda do sistema tonal.

¹⁵¹ Cf. SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Prefácio e tradução de Marden Maluf. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Cumpra esclarecer que embora essa proposta se dê a partir do tratado schoenbergiano apoiado no sistema tonal, ela se valida para a organização de estruturas descentradas (harmonias funcionais), considerando-se, por exemplo, que um dos mais básicos modos de estabelecer matrizes provisórias (não sustentadas pela tonalidade) é a repetição de determinadas notas.¹⁵² Além de ser um poderoso estímulo, o desafio de Maluf nos interessa sobretudo por concentrar na esfera semântica¹⁵³ a possibilidade de relacionar música e literatura.

Ao pensar detidamente sobre essa relação, Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*,¹⁵⁴ chega a uma conclusão semelhante:

Cabe observar que também a comparação que fazemos do romance de Dostoiévski com a polifonia vale como analogia figurada. A imagem da polifonia e do contraponto indica apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual, assim como na música os novos problemas surgiram ao serem ultrapassados os limites de uma voz. *Mas as matérias da música e do romance são diferentes demais para que se possa falar de algo superior à analogia figurada, à simples metáfora. Mas é essa metáfora que transformamos no termo romance polifônico, pois não encontramos designação mais adequada. O que não se deve esquecer a origem metafórica do nosso termo.* (BAKHTIN, 2010, p. 23-24. Grifo nosso.)

Sob esse ângulo, Bakhtin busca demonstrar que nos romances dostoiévskianos diversas vozes se apropriam de um mesmo tema diferentemente, donde a possibilidade de transportar para o universo literário os princípios de independência e coordenação da técnica contrapontística:

Aqui concluímos o nosso exame dos tipos de diálogo [...] Mas os princípios de construção são os mesmos em toda parte. Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente. [...] O objeto é precisamente a passagem do tema por muitas vozes, a polifonia de princípio, por assim dizer, irrevogável, e a dissonância do tema. (BAKHTIN, 2010, pp. 309-310. Grifos do autor.)

¹⁵² A repetição de notas ou intervalos ou células rítmicas etc. Em suma, a repetição como procedimento organizador atonal.

¹⁵³ No trecho destacado, atentar para a relação entre uma palavra e seus sinônimos (“afinidades de significação”) com a nota fundamental de uma série harmônica. Mais adiante, Maluf aponta para que o objetivo seria “refazer semanticamente a estrada” (p. 22. Grifo nosso) da relação proposta.

¹⁵⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

Vê-se, portanto, que não só a ênfase da relação recai igualmente no plano semântico (um significado se transforma ao passar por diferentes vozes), como se defende que na prosa narrativa a conjunção “música – literatura” se encaminha inevitavelmente para o eixo temático.

Será? Será que em toda prosa cujo foco é a palavra necessariamente o significado ditará as regras de organização? Parece-nos que Haroldo de Campos compôs *galáxias*¹⁵⁵ (2004) ao redor de um eixo cuja dinâmica se dá por uma engrenagem tanto descentrada quanto suplementar-exorbitante.

[...] *quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milmapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura [...]* (CAMPOS, 2004, I)¹⁵⁶

Nesse sentido, atentemos para que o foco no “começo” (“*o que importa é o começo*”) diz exatamente do fato de que no estabelecimento de uma relação inicial, tende-se a produzir (mesmo que não se queira) univocidades, ou potenciais direcionamentos unívocos. Eis por que *galáxias* não começa. A primeira palavra já indica uma adição (ou suplemento: a conjunção aditiva “e”) e a última (“*danza*”) resume/impulsiona a concepção criativa do eixo como dança de significantes, como uma movimentação de suplementos ou, mais especificamente, uma dinamização engrenada pelo descentramento, visto que, como afirma Derrida: “Poderíamos denominar jogo a ausência do significado transcendental como ilimitação do jogo [...]” (DERRIDA, 2008, p. 61), isto é, o descentramento acarreta uma força motriz multívoca (a dança das *galáxias*).

Com efeito, essa multivocidade faz-se o elemento básico da obra (uma espécie de célula motriz), que se torna um *leitmotiv*, e se amplifica até atingir o próprio conceito estrutural da obra, composta de 50 “cantares”, entre os quais apenas o primeiro e o último são fixos, sendo os demais permutáveis, o que confere à leitura da obra um caráter indeterminado, uma deslinearização. Embora possa parecer contraditória a determinação de eixos em uma estruturação descentrada, no projeto de Campos esses “formantes” inicial e final reforçam-lhe o descentramento axial, já que tanto o formante “*e começo*

¹⁵⁵ Haroldo de Campos considerava que as *galáxias* se localizavam nos derradeiros limites entre prosa e poesia. Daí Caetano Veloso tê-las classificado – emblematicamente – como “proesia”. Gonzalo Aguilar refere-se às *galáxias* ora como prosa ora como poesia.

¹⁵⁶ Como no texto *galáxias* não há numeração das páginas, utilizaremos algarismos romanos para numerar o trecho referido, considerando-se que as *galáxias* são formadas por 50 trechos. Todas as citações aqui referidas advêm da mesma edição: CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.

aqui” quanto o formante “*fecho encerro*” destacam as noções de início e fim para, por meio de um processo de “paradoxalização”, quebrar a relação dicotômica fundamental de uma estruturação centrada. Flagremos como, no decorrer do primeiro formante, ao se afirmar: “[...] *escrever milmapáginas para acabar com escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura [...]*” (I), não só se unem os opostos (acabar, começar), como estes são fundidos em um oximoro, figura na qual os contrários coexistem e cuja função na obra é a de retroalimentá-la *ad infinitum*. Com efeito, poder-se-ia, a título de metaforização, considerar o movimento do oximoro dinamizável como a dinâmica da fissão nuclear de hidrogênios a partir da qual (conforme a visão física da criação do Cosmos através do *big bang*) se adensam todas as partículas do Universo.

Nesse sentido, não há sequer um fragmento das *galáxias* em que não se verifique a produtividade dos oximoros. No formante final, no entanto, percebemos nitidamente o aspecto multívoco do oximoro: “[...] *enquanto o fechas a chave ele se multiabre [...]*” (L), ou seja, na fundição dos opostos, no processo de paradoxalização, a lógica binária se rompe enquanto se abrem múltiplas vias. A esse respeito, chamamos a atenção para que, desde a capa de *galáxias*, destaca-se uma espiral de significantes que se mobilizam a partir de um perpétuo móbil em que uma relação de fonemas (de sons básicos) faz-se um eixo (um centro provisório) ao redor do qual se irradiam palavras, frases... (constelações). Esses eixos se multiplicam indefinidamente, substituem-se (ou suplementam-se) uns aos outros como uma dança *organizada*. A título de exemplificação – do modo de operar essa dança –, atentemos para que na sequência

[...] e **n**ada e **n**éris e **r**eles e **n**em**n**ada de **n**ada e **n**ures de **n**éris de **r**eles de **r**alo de **r**aro e **n**acos de **n**ecas e **n**anjas de **n**ullus e **n**ures de **n**enhures e **n**esgas de **n**ulla **r**es e **n**enhumzinho de **n**em**n**ada **n**unca pode **s**er **t**udo pode **s**er **t**udo pode **s**er **t**otal **t**udossomado **t**udo **s**omassuma de **t**udo **s**uma **s**omatória do **a**ssomo do **a**ssombro [...]

 (I. Grifos nossos),

o jogo dinâmico entre os fonemas /n/ e /h/ (destacados com a cor vermelha) faz-se provisoriamente o centro ao redor do qual o trecho se irradia, sendo, contudo, substituído pela relação fonêmica /t/ e /s/ (destacada com a cor azul).

Dentro desse procedimento concreto de composição de uma estrutura descentrada, diversos recursos¹⁵⁷ lhe estimulam a dinâmica. A fim de que os visualizemos tanto

¹⁵⁷ Esses recursos não são exclusivos da polifonia, mas estão fortemente ligados à escrita polifônica, e, depois da queda do sistema tonal, ganharam força como recursos de organização de diversas formas descentradas.

musicalmente quanto literariamente,¹⁵⁸ partamos de uma célula melódica bem básica (Dó, Mi, Sol), como ilustrado na figura a seguir:¹⁵⁹

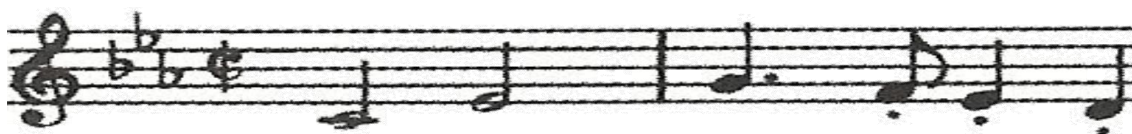


Figura 2¹⁶⁰ Dó Mi Sol
Fonte: BENETT, 1998, p. 32.

Nessa célula melódica (Dó – Mi – Sol), o compositor pode interpor algumas outras notas com o intuito de enriquecer ou “ornamentar” a melodia:



Figura 3 Dó Mi [fá,mi,ré,mi,fá] Sol

Como se faz notar, entre as notas da nossa célula melódica básica (Dó – Mi – Sol) se interpuseram notas (fá-mi-ré-mi-fá) ou “ornamentos”, donde a esse recurso os compositores chamarem “decoreção”.

Atentemos agora para o seguinte trecho de *galáxias*: “[...] essa cidade de ócios petrificados de cios petrificados de vidas de viços de vícios petrificados [...]”¹⁶¹ (XI) Nessa sequência, observa-se o recurso de “decoreção” (ócios ↔ cios; viços ↔ vícios), que é, em uma tradução literária de recursos musicais, o acréscimo de grupos significantes a uma relação fonêmica básica. Esse recurso faz-se extremamente produtivo em *galáxias*. Outros exemplos: “[...] ler e reler e retroler como girar regirar retrogirar [...]” (XIII), “[...] o desânimo espanca o pânico e remaina o ânimo [...]”(XIII) (nesse caso, há uma

¹⁵⁸ Está claro que o que se propõe a seguir é apenas uma forma de poder analisar a relação entre estruturas descentradas musicais e literárias.

¹⁵⁹ O símbolo inicial da Figura 2 é uma “Clave de Sol”. Ela indica que a segunda linha (de baixo para cima) é a nota sol. Se considerarmos que toda linha e todo espaço entrelinhas representa uma nota, a partir dessa “chave” de leitura (da determinação de que a segunda linha de baixo para cima é a nota sol), temos a determinação de todas as linhas e espaços da pauta. Nesse sentido, o espaço acima do “Sol” é um “Lá” e a linha (terceira de baixo para cima) acima do “Lá” é um “Si” etc.; o mesmo se dá com o movimento descendente: o espaço abaixo do “Sol” é um “Fá” e a linha abaixo do “Fá” é um “Mi” etc. É importante salientar que a pauta é infinita, ou seja, podem-se crescer linhas e espaços suplementares.

¹⁶⁰ As figuras 2, 3, 4, 5, 6 e 7 podem ser encontradas em BENNETT, Roy. *Elementos básicos da Música*. Trad. Maria de Resende Costa. Rev. Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.32.

¹⁶¹ Ao longo deste capítulo (“Campo Criativo”), utilizar-nos-emos reiteradamente do negrito (e ocasionalmente do sublinhado) com vistas a realçar determinadas articulações das análises propostas.

variação de “ânimo” em “pânico” sustentada pelo /m/ subsequente em “remaina”). Realçemos que esse recurso, em literatura, pode ser realizado de forma intensamente prolífica na variação de acréscimos prefixais e sufixais: “[...] velhas velhagem velharia revelha [...]”(XVIII)

Outro recurso utilizado pelos compositores é o de “inversão”. Se nos valermos da mesma célula melódica básica (Dó – Mi – Sol), teremos que a inversão dessa célula é Dó – Lá – Fá, pois considerando o “Dó” como base, temos, em Dó → Mi → Sol, uma escada ascendente “1 → 3 → 5” (1 – Dó, 2 – Ré, 3 – Mi, 4 – Fá, 5 – Sol); caso invertamos essa escada (façamos o mesmo trajeto – “1 → 3 → 5” descendentemente), teremos “Dó → Fá → Lá” (1 – Dó, 2 – Si, 3 – Lá, 4 – Sol, 5 – Fá), como demonstra as figuras 4 e 5.

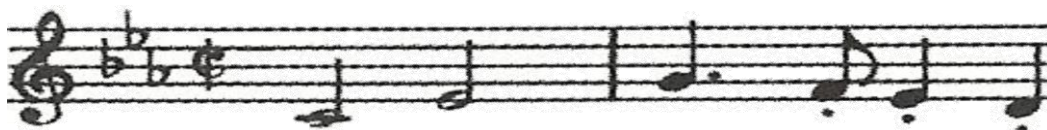


Figura 4 Dó Mi Sol

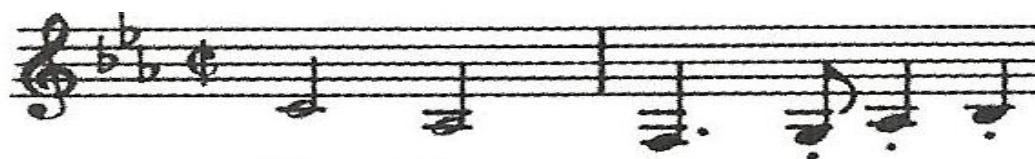


Figura 5 Dó Lá Fá

Literariamente, exemplifiquemos o recurso da inversão a partir dos seguintes trechos de *galáxias*: 1) “[...] **o ovo do voo** [...]”(XXI). Nesse caso, vale destacar a habilidade de Campos ao realizar uma inversão em que a mesma sequência fonêmica está invertida simetricamente (temos da direita para a esquerda e da esquerda para a direita a célula “do voo”). 2) “[...] **entradosaindo sentando saindoentrando** [...]”(XXII) Já nesse caso, temos uma inversão não simétrica (inversão puramente semântica).

O recurso da “aumentação”,¹⁶² em Música, como o nome indica, é o alargamento de uma determinada célula. Ao se utilizar desse recurso, o compositor mantém a melodia inalterada, modificando apenas o tempo (a duração das notas).¹⁶³

¹⁶² E / ou da “diminuição”, já que a depender da referência, podemos considerar que uma célula foi alargada ou encurtada.

¹⁶³ Ou seja, enquanto os dois primeiros recursos destacados são melódicos, esse é rítmico.




Figura 6 Dó Mi Sol



Figura 7 Dó Mi Sol

Ao confrontarmos as Figuras 6 e 7, podemos observar que a nossa célula melódica básica (Dó – Mi – Sol) não se alterou; o que se modificou foi o tempo de duração de cada nota (na Figura 7, o Dó e o Mi, por exemplo, duram duas vezes mais que o Dó e o Mi sinalizados na pauta da figura 6).

Desse recurso Haroldo de Campos se utiliza muito sutil e efetivamente. No trecho “[...] mas a **conversa** fiada da rua esfia fia versa farrapa esfarpa **com versa** [...]” (XIV), vemos a célula “conversa” ser brevemente alongada (“com versa”). Já no trecho “[...] agora **pause** agora **espere** agora **pare** [...]”, é digna de nota a mestria com que Haroldo de Campos alonga a célula “pare” de maneira que o advérbio “agora” é posto no eixo desta célula significativa.

Outro recurso rítmico usado com muita eficácia pelos compositores é a “síncope”, que é o deslocamento da acentuação esperada. Em música, na determinação do número do compasso (exemplo: ) há uma série de implicações. Entre elas (nesse exemplo de compasso quaternário simples: 4/4), indicam-se que a unidade de tempo é uma semínima (♩), que em cada compasso haverá o tempo de quatro semínimas, e que o primeiro tempo de cada compasso será o tempo forte. Assim, quando, durante a composição, desloca-se esse tempo forte (do primeiro tempo de cada compasso para qualquer outro), temos uma “síncope”.

No movimento galáctico, a “síncope” pode atuar de maneira bastante parecida. Haroldo de Campos engendra um trecho no qual – por meio da reiteração – se cria a expectativa de uma acentuação determinada até que, subitamente, a desloca. Exemplo: no formante “no jornalário” (IV), destaca-se a disseminação do sufixo (-ário), elemento de composição do qual resulta uma acentuação paroxítona (“jornalário”,

“horáriodiário semanáriomensárioanuário”, “tododiário”, “infernalarário”, “salário”, “abdomerdário”, “dromedário”, “hebdomesmário”, “servissalário”, “fecalvário” etc.) até que, no final, Campos desloca a acentuação (“ânusanuário mênstruomensário”). No entanto, em *galáxias* a “síncope” também é efetivamente acionada em trechos curtos com rápidos e breves deslocamentos de ênfase rítmica. Exemplo: “[...] um livro pode ser uma fahkarte bilhete de viagem para uma aoléuviagem áleaviagem [...]” (X).

E a título de conclusão desta breve análise de procedimentos de composição de estruturas descentradas literárias e musicais, destaquemos o “ostinato”, recurso por meio do qual uma célula é repetida insistentemente. Nas *galáxias*, além de esse ser um dos recursos mais produtivos, notam-se dois tipos mais destacados de “ostinato.” “Ostinato de sequência”, no qual uma célula significativa se reitera por um pequeno trecho: “[...] da **fábula** só fica o finar da **fábula** o finir da **fábula** [...]”, e “ostinato de trecho”, em que uma relação de células significantes conduzem um trecho inteiro (entre os 50 trechos das *galáxias*), como, no caso do trecho citado (“o que mais vejo aqui”), as células significantes “silêncio” e “vazio” se remarcam durante toda a grande sequência (a célula “silêncio” é repetida 12 vezes, enquanto “vazio”, 8 vezes).

Dessa forma, com base na visualização das diretrizes funcionais de um pensamento hermenêutico descentrado, podemos ler as *galáxias* como uma matriz operacional dinamizada a partir de um processo descentrado apoiado no significante e cuja célula compositiva – o oximoro multívoco – se engrena por meio da utilização de procedimentos musicais especialmente vinculados a organizações descentradas, tais como a repetição, a decoração, a aumentação, a inversão, a síncope e o ostinato.

Contudo, ao se afirmar ter a dança haroldiana base no significante, é necessário ressaltar que desde a vasta teorização da poesia concreta até seus últimos trabalhos teóricos e criativos, Haroldo de Campos sempre enfatizou o foco no signo em sua inteireza, donde interpretarmos que a dança galáctica de significantes não se dá em detrimento do significado, mas seu impulso se dinamiza justamente por uma tensão não dicotômica. Eis a “energia” que, com efeito, substancia vigorosamente esse texto. A fim de visualizarmos-la (e esse é um exemplo entre diversos possíveis), atentemos para que na sequência destacada – como elucidação do recurso “aumentação”: “[...] agora **pa**use agora espere agora **pa**re [...]”, Haroldo de Campos não só alarga uma célula significativa (“pare”), o que seria um recurso meramente significativa, mas também aloca no exato eixo do alargamento a palavra “agora”, formando o par “pare agora” em que “agora” se faz centro de “pare”, referência à quebra da linearidade temporal e foco na composição de

uma intemporalidade criativa com base no paradoxo (já que um agora desvinculado de antes ou depois é paradoxal). Isso só é possível utilizando-se das tensões entre significantes e significados, o que Haroldo de Campos faz a partir do “signo em sua inteireza”, gerando a energia impulsionadora da dança das *galáxias*.

Vale destacar que esse viés analítico pode ser desdobrado para abarcar a identificação de outros recursos propulsores de estruturas descentradas literárias e musicais. Poder-se-ia inclusive observar possíveis vínculos entre os formatos primários, de que se vale a teoria pós-tonal, e as operações matriciais de textos literários descentrados. Em *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia* (1999), Paulo Costa Lima afirma:

Ora, o universo de conjuntos possíveis é vastíssimo; os procedimentos pós-tonais apresentam maneiras de relacionar essa variedade incrível de possibilidades a um número bem menor de formatos primários – denominados de *prime forms* –, utilizando duas operações básicas: a transposição e a inversão. Dito de outra forma, a teoria pós-tonal baseia-se na identificação dos formatos primários que através de transposição ou inversão dão origem a todos os conjuntos possíveis. (LIMA, 1999, p. 195)¹⁶⁴

Assim, à feição do caminho delineado pelas instigações de Marden Maluf, este trabalho abre a possibilidade de se investigarem possíveis formatos primários no processo de organização de *galáxias* ou de outras organizações literárias descentradas, como, para citarmos um caso emblemático, *Finnegans wake*, de James Joyce.

Curiosamente, essa relação estrutural com a música só se explicita mais sistematicamente¹⁶⁵ após *galáxias*.¹⁶⁶ Em entrevista concedida a Luís A. Milanesi e sugestivamente intitulada “Poesia e Música”, ao tratar de *Signância Quase Céu*¹⁶⁷ (então sua mais recente produção criativa), Haroldo de Campos delineia:

Este meu último livro de poemas [*Signância: Quase Céu*] (o próximo vai chamar-se *A Educação dos Cinco Sentidos* [...]) é pensado em forma

¹⁶⁴ Cf. LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*. Salvador: FAZCULTURA / COPENE, 1999.

¹⁶⁵ Referimo-nos a uma explicitação sistemática no campo crítico. Sobre o diálogo entre a atuação de Haroldo de Campos e a música (*lato sensu*) que remonta à década de 50 a partir dos instigantes contatos com Boulez, Stockhausen, os compositores da Escola Livre de Música (Koellreutter, Willy Correa de Oliveira, Gilberto Mendes etc.), ver “Poesia e Música”. In: *Metalinguagem & outras metas*, p. 286-288.

¹⁶⁶ Sobre a relação crítica entre *galáxias* e música, vale destacar o ensaio de Lívio Tragtenberg “Sonar das *Galáxias*”. Cf. TRAGTENBERG, Lívio. “Sonar da *galáxias*”. *Artigos musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 41-45.

¹⁶⁷ *Signância Quase Céu* foi primeiramente publicado em 1979. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Signância Quase Céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

musical, como uma composição tripartite, que inverte o esquema topológico dantesco, começando por momentos epifânicos de céu, passando pelo purgatório da trivialidade cotidiana ('O estado da viagem' / *Status Viatoris*) e terminando, finalmente, com uma descida propiciatória aos Infernos, a Nékuia homérica. (CAMPOS, 2010, p. 285. Grifo nosso.)

De fato, embora com diretrizes estruturais específicas, parece-nos que tanto em *Signância Quase Céu* quanto em *A educação dos cinco sentidos*¹⁶⁸ entrelaçam-se ou se estimulam determinados motivos condutores dinamizados pela tensão “resolvida” em *galáxias* (utilizamos-nos do verbo “resolver” no sentido musical, significando que de um conjunto de relações resultou outro).

Sob tal ângulo, a “reflexão metalinguística”, os “biografemas”, a “intersemiose”, uma “crítica historiográfica” e “diálogos macroprocessuais” podem ser vistos como alguns dos principais motivos condutores que se urdiriam cada vez mais explicitamente na produção criativa de Campos por meio das múltiplas tensões (“controle – acaso”, “tema – forma”, “uno – múltiplo” etc.) que se organizam em *galáxias* a partir da ideia (ou eixo) de que a própria tensão relacional faz-se a força-motriz do espaço criativo (o que neste trabalho chamamos de “tensão pré-escolha dicotômica”).

Em *Signância Quase Céu*, desde o título se configura uma concreção¹⁶⁹ em que a linguagem é a matéria movimentada por um paradoxo-motor que a retroalimenta *ad infinitum* (pelo ato de a linguagem voltar a si mesma). Assim, entrelaçando metalinguagem, biografemas e críticas dialógicas,¹⁷⁰ o múltiplo (a linguagem) se personifica tematicamente: “Teofania de signos limalha de cristal vibrada”¹⁷¹ (p. 30). Da fricção de partículas, pois, do “caos multifacetado” (p.68) compõe-se uma “erecção de signos” (p. 45) onde “tudo é semente” (p. 49) e em cujo processo se afirma – “sim” (p. 28) – uma “Glande de cristal / [que] desoculta / ramagem de signos” (p.23).

Se considerarmos que “cristal” é, no pensamento criativo haroldiano, talvez o vetor mais recursivo para corporificar/saborear o múltiplo, temos na vetorização relacional “Glande de cristal” um exemplo notável de como Campos tensiona o uno

¹⁶⁸ *A educação dos cinco sentidos* foi primeiramente publicado em 1985. Trabalhamos, no entanto com outra edição. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos: poemas*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

¹⁶⁹ “Signância”: “-ância”, sufixo formador de substantivos abstratos. “Signo”, do latim *signum, i*, (“sinal”, “assinatura”, “constelação”). Ver HOUAISS, A.; VILLAR, M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 207, 2569.

¹⁷⁰ Ou seja, diálogos intersemióticos, historiográficos e macroprocessuais.

¹⁷¹ As citações de *Signância Quase Céu*, sempre extraídas da edição referida, terão apenas o número da página indicado diretamente no texto.

(glande) e o múltiplo (cristal) transbordando (dir-se-ia ejaculando) eroticidade, já que a matriz de relações é concreta.¹⁷² Inclinar-nos-ia, por consequência, a ver essa dança como um caos de infinitas partículas roçando umas nas outras relativa e desordenadamente, ainda mais com a advertência de que *Signância* foi pensado como uma “inversão do esquema topológico dantesco” (lembramos que a estrutura de *A Divina Comédia* tem como centro “*l’amor che move il sole e l’autre stelli*”).¹⁷³ Contudo, “cristal” remete não só para o múltiplo como também para uma assombrosa organização atômica que compõe o múltiplo. É nesse sentido que a inversão haroldiana não consolida o “inferno” (matéria ou corpo) como teleologia do “paraíso” (abstração ou pensamento), mas coloca analogicamente os dois sob tensão paradoxal (em um oxímoro): “Descer para subir / para subir / descer.” (p. 97)

E essa personificação temática do múltiplo organizado – e advindo de uma tensão paradoxal – se fixa na pauta a partir de um efetivo uso dos procedimentos acionados nos trabalhos criativos anteriores. Nesse sentido, para citarmos alguns exemplos, destacam-se:

- 1) a fragmentação ↔ simultaneidade ↔ indeterminação: “ex/ im/ plode” (p.48)
 - 2) a decoração:¹⁷⁴ “**fanos fanopéia teofania**” (p.29) ; “**evocam convocam revocam**” (p.61); “**cérbero / revérberos**” (p.108) etc.
 - 3) aumento: “**esta / escrita / delirante**” (p.38)
 - 4) inversão: “(já não **se vê se** o olho deixa sua seteira)” (p.35)
- Etc.

Como dizíamos, o eixo estrutural de *A educação dos cinco sentidos* traz uma diferença notável em relação a *Signância*: a explicitação.¹⁷⁵

¹⁷² A eroticidade resultante do contato entre as partículas da matéria em criação (nesse sentido, linguagem – sujeito – cosmos se fundem) é mais do que evidente desde “ciropédia ou a educação do príncipe”.

¹⁷³ “o amor que move o sol e as mais estrelas”. Cf. ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: paraíso*. Trad. e notas Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed 34, 1998. É importante salientar que a estrutura de *A Divina Comédia* tem como base a conclusão lógica do encadeamento aristotélico de que o motor do movimento (a “causa primeira”) tem de necessariamente ser imóvel.

¹⁷⁴ Vale destacar que a maior parte das admiráveis leituras críticas da obra criativa de Haroldo de Campos (com que entramos em contato) considera esse procedimento o mais prolífico no pensamento criativo haroldiano. Em geral, aponta-se para esse procedimento como uma espécie de disseminação motora imanente. Nesse sentido, e a título de exemplificação, remetemos às expressões de Severo Sarduy “[...] cambiar contínuo, translado e permutação de fonemas [...] ebulição interna dos signos, o faiscamento das sonoridades [...]” (p.121) (ver “Rumo à concretude”. In: *Signância Quase Céu*, p.117-125), e às de Gonzalo Aguilar “O movimento de redobramento e desdobramento do signo” (p.315) (ver *Poesia Concreta Brasileira*, p.315.)

¹⁷⁵ Amostra dessa explicitação está no título (advindo de um diálogo macroprocessual com a filosofia) e, como veremos, na organização das seções.

Quero, assim, *ênfatizar* – na linha de uma proposição do jovem Marx [...], segundo a qual ‘A educação dos cinco sentidos é tarefa de toda a história universal até agora’ – que à poesia, exatamente, está reservado este papel de ampliar e renovar a sensibilidade, papel que não pode ser negligenciado em sua especificidade e que não se confunde (embora não o exclua [...]) com o engajamento a nível temático.’ (CAMPOS, 2010, p. 281, 282. Grifo nosso.)

Cumprido advertir, no entanto, que essa explicitação haroldiana (sua “ênfase”) pode soar até muito sutil. Contudo, o jogo posto em circulação em *Signância Quase Céu*, caso o auscultemos, se evidencia consideravelmente. Sob esse prisma, os motivos condutores (“reflexão metalinguística”, “biografemas”, “intersemiose”, “crítica historiográfica” e “diálogos macroprocessuais”) se organizam – embora imbricadamente – em seções: “Autineia desvairada” e “Biografemas in memoriam” movimentam sobretudo os “biografemas”; em “A educação dos cinco sentidos” e em “Transluminuras” se acentuam a “crítica historiográfica” e os “diálogos macroprocessuais”; e “Metapinturas e 1 metarretrato” permite que saboreemos intensamente a intersemiose.

O eixo de *A educação dos cinco sentidos*, todavia, é a reflexão metalinguística (que motoriza as seções da obra). Em um encaminhamento semelhante à operação composta em *Signância*, a partir da delimitação de uma pauta musical (espaço bastante propício para a articulação do múltiplo): “partitura e / ou página?”¹⁷⁶ (p. 59), a linguagem (o múltiplo) se articula pela tensão:

linguagem: minha
consciência (um paralelograma
de *forças* não uma simples
equação a uma única
incógnita): esta
linguagem se faz de ar
e corda vocal [...]
o fôlego que *junta esta àquela*
voz: o ponto
de *torção* (p. 24. Grifos nossos.)

Observemos como em *A educação dos cinco sentidos*, de fato, explicita-se o *modus operandi* de uma estruturação descentrada:

jogar o jogo
do poema
(ou da pintura)
é como

¹⁷⁶ As citações de *A educação dos cinco sentidos*, sempre extraídas da edição referida, terão apenas o número da página indicado diretamente no texto.

jogar qualquer
 jogo

 um jogo onde tudo joga
 e tudo se faz jogada

 ninguém atinge essa
 meta (sol)

Onde se exaure a pintura
 e o poema:
 sede secreta
 (gol)
 (p.110, 111, 112)

Assim, o múltiplo se personifica (“multiolho mágico parpadeando / lucilantes reolhos” (p.99)) insistentemente apontando para o paradoxo-matriz em que converge e do qual brota:

o olho radia

 velado e desvelando-se (p.64)

 o dançável
 [...] difícil
 de se ler / legível
 visibilia / invisibilia
 o ouvível / o inaudito (p. 23)

 o que enracina
 e desraíza
 o que centra
 e descentra
 o que ima
 e desimanta
 o que no corpo
 desincorpa
 e é corpo [...] (p.38)

 uma forma de transcender no descender (p.40)

 sol
 que enfeixa
 e desenfeixa (p.106)

Chegamos (ou retornamos) desse modo ao oximoro gerador das *galáxias*: “um poema começa / por onde ele termina” (p.48), porém diferentemente, já que o transbordamento procedimental galáctico (aquela exorbitância tão prolificamente (re)afirmada) parece se inverter em busca de sínteses funcionais:

(o cisco do sol no olho
 – claritas: jato epifânico!
 [...] modulações
 [...] seguro um tiro
 Na mosca
 [...]
 o salto tigrino) (p.25)

Sínteses de quem “saiba urgir a / concisão deste instante” (p.55). A escolha desse eixo específico faz com que a personificação temática do múltiplo organizado e advindo de uma tensão paradoxal seja estimulada por uma rigorosa utilização dos procedimentos movimentados até então na produção criativa de Campos.¹⁷⁷ Atentemos para a exatidão artesanal, por exemplo, do acionamento do recurso “diminuição” no seguinte trecho: “**Desdobrar-se agora em voo / desvoo**” (p.99). Aqui forma e conteúdo se entrelaçam indissociavelmente, visto que “desvoo” é tanto um procedimento de diminuição de “desdobrar-se agora em voo” quanto a paradoxalização do sentido de “voo”.¹⁷⁸

Outro exemplo muito emblemático de como a estruturação descentrada da obra se sintetiza explicitando-se:

a cor
 pensar a cor
 a cor da cor
 se transparenta
 e é luz

pensar a luz
 a luz da luz
 se fragmenta
 e é cor

.....
 luz em pó
 cor em pó

¹⁷⁷ Além dos procedimentos destacados em *Signância Quase Céu* (fragmentação, simultaneidade, indeterminação, inversão etc.), destacam-se a concisão, o rigor e aquilo que Haroldo de Campos, ao analisar a produção poética de Manuel Bandeira, chamou de “desconstelizar”: “Sua poesia [de Bandeira] inscreve-se nessa linha sutil que separa o lugar comum (a redundância, a frase feita, o clichê da sensibilidade) da informação original, e que faz muitas vezes que, por uma simples mudança de ângulo de enfoque e/ou de âmbito contextual, o que é redundante passe a produzir essa informação nova [...] [que] nasce do deslocamento repentino, fiado numa fímbria de linguagem apenas, do lugar comum para o lugar incomum [...]” (In: *Metalinguagem & outras metas*, p. 111). Exemplo desse “desconstelizar” pode ser sentido/visualizado no poema “*The front door*”, inserido na seção “Austineia desvairada”: “Se você não lhe der / mais de dez mãos de verniz / sob o sol do texas / a pintura reventará / como uma flor / ou escamas de peixe” (p. 54)

¹⁷⁸ Com efeito, a paradoxalização se estende ao fato de que o “desdobramento” do voo é confrontado imediatamente com um procedimento de encurtamento (“desvoo”).

cor-luz
 luz-cor

 o pó
 a poeira
 o pigmento (p.104)

Nesse trecho, a tensão-paradoxo (uno↔múltiplo ou luz↔cor) assoma tematicamente: (“a cor da cor se transparenta e é luz”, “a luz da luz se fragmenta e é cor”). Em seguida, a tensão-paradoxo se sintetiza ao extremo (“cor-luz”, “luz-cor”) sem que tenha havido nenhuma ponte explicativa para a sintetização. Até que forma e tema se entrelaçam, presentificando o *modus operandi* de disseminação relacional a partir de uma estruturação descentrada: “**pó** – poeira – **pigmento**” (notar que “**pó** – **pigmento**” não só concretiza a motorização do múltiplo por meio do recurso “aumentação” como também acentua a tematização da dança pelo fato de “pigmento” ser “cor”¹⁷⁹, que no poema é associada ao múltiplo).

Múltiplo que, quer como personagem quer como matriz procedimental, se desdobra desde que o “príncipe”, em *ciropédia*, bebeu a água infinita da educação relacional. Com setenta anos, contudo, após mais de meio século de “multiplicidades” e à porta de um novo milênio, Campos coloca na pauta criativa uma repesagem dos mesmos motivos acionados no “começo”. A partir de múltiplas narrativas, particular e explicitamente as de Dante, de Camões, de Drummond e das Físicas clássica, moderna e contemporânea, os operadores da múltipla travessia (da “aventura-argonauta”) se reencontram rigorosamente tematizados.

Em *A máquina do mundo repensada*,¹⁸⁰ já inextrincavelmente fundidos os conceitos de criação, linguagem, subjetividade e cosmogonia, Haroldo de Campos se questiona qual será o fim de tal movimento exorbitante:

– mas depois do depois que vem? uma épica?
 desastre de astros? lapso de gigânteia
 (super) estrela azul? dançante poética

do universo? [...] (p.70)

.....
 [...] desconsolada a gesta assim termina?
 No fim do fim o que há? O que futura

¹⁷⁹ “Pigmento”, do latim *pigmentum, i* (“cor”)

¹⁸⁰ CAMPOS, Haroldo de. *A máquina do mundo repensada*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. As citações de *A máquina do mundo repensada*, sempre extraídas da edição referida, terão apenas o número da página indicado diretamente no texto.

No ante-início do início e o ilumina?
 – vou seguindo perplexo a minha senda [...] (p.78)

O que o remete à questão das questões (onde “todos esbarram”): “[...] volto ao dâimon e à questão da origem” (p. 50) Ou, mais exatamente, à tensão acaso – controle, ao paradoxo-matriz:

einstein dizia: ‘deus não joga dados’ (p. 50)

.....
 [...] bem...
 ‘viciados’ dirá outro desdizendo
 o dito de einstein (sem deixar também

de redizê-lo – quase ao mesmo tempo)
 à moira ambígua um tropo afaga: o oxímoro
concordia discors não-e-sim contendo –

o meu rumo desruma: evento síngulo? (p.75-76)

Seria, então, se pergunta o pensador septuagenário, a alocação do *big bang* na fratura inimaginável uma resposta satisfatória para a questão das questões?

berçário do universo se gerando:
 recorre aqui o *big-bang* – o começo (?)
 de tudo – borborigma esse *ur-canto*

ou pranto primordial: primeiro nexo
 radiocaptado por humano ouvido
 da explosão parturiente – seu reflexo

espelhado em rumor: prévio ao estampido
 fôra o quê? [...] (p.62-63)

Pergunta precisa: o que é exatamente esse ponto de singularidade (“evento síngulo”) chamado *big bang*? Como elucidam Hawking e Mlodinow, as soluções das equações de Einstein apontam para um ponto em que

a distância entre galáxias vizinhas tem de ter sido zero. Em outras palavras, o universo inteiro estava espremido num único ponto com tamanho zero, como uma esfera de raio zero. Nesse momento, a densidade do universo e a curvatura do espaço-tempo teriam sido infinitas. É o momento a que chamamos big bang. (HAWKING; MLODINOW, 2005, p. 75)

Em última instância, pois, o *big bang* se mostra como uma especulável¹⁸¹ inversão do absoluto metafísico.¹⁸² Daí a resistência haroldiana:

[...] porventura um tempo-zero
de cósmica densidade ensandecido

ao mais extremo? ensimesmado em mero
zerar-se o enigma – esfinge naticiega –
sem perguntar-se cala o seu mistério (p.63-64)

E uma (re)volta ao “começo” em que, conjuntamente com as narrativas de Dante, de Camões e de Drummond, podemos tocar o corpo (múltiplo) da travessia roseana:

neste sertão – mais árduo que floresta

ao trato – de veredas como se elas
se entreverando em nós labirinto
desatinassem [...] (p.13-14),

corpo múltiplo em cuja dinâmica se propõem limites para, em seguida, problematizá-los e, nesse movimento de limitação e “deslimitação”, evidenciar o próprio processo, ou seja, uma organização sem início e sem fim. A esse respeito, veja-se, como exemplo, o tratamento dado por Rosa em *Grande Sertão: veredas* às ideias de demarcação. Ao refletir sobre o “começo”, Riobaldo, personagem-narrador da travessia roseana, “desorigina” (retira da linguagem a possibilidade de definir um ponto originário): “Bem, mas o senhor dirá, deve de: e no começo [...] como por que foi que tanto emendado se começou? Ei, ei, aí todos esbarram. Compadre meu Quelemém, também.”¹⁸³ (ROSA, 2001, p. 30). E ao definir a ideia de “fim”, Riobaldo certamente sentencia: “A gente quer fim, mas um fim que depois dele a gente tudo vendo...” (ROSA, 2001, p.76). Atentemos para que, nessa perspectiva, o “fim” representa o limite, mas ao estabelecer o fim (o limite), Riobaldo quebra sua lógica, afirmando um paradoxo (se há um depois do fim, o fim não é final), e essa deslimitação do limite recai no próprio processo (ou descentramento estrutural), linguisticamente aqui expresso pelo tempo contínuo, pela forma do gerúndio

¹⁸¹ Prosseguem Hawking e Mlodinow: “Consequentemente, mesmo que tenham existido eventos antes do big bang, não poderíamos usá-los para determinar o que aconteceria a seguir, porque a previsibilidade teria sido estilhaçada no big bang. Reciprocamente, se conhecêssemos, como é o caso, apenas o que aconteceu desde o big bang, não poderíamos determinar o que aconteceu antes. (HAWKING; MLODINOW, 2005, p. 75)

¹⁸² “Densidade infinita” implica densidade absoluta. Sendo assim, o princípio metafísico (absolutamente imaterial) se converteu em um princípio físico (absolutamente material). Nenhum dos dois princípios se valida, até agora, fora de uma linguagem especulativa.

¹⁸³ Ver nota 3 do capítulo “Campo Crítico”.

(“a gente tudo *vendo*”). Em suma, a composição roseana sempre se reabre como o seu sertão: “Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos.” (ROSA, 2001, p. 24)

De maneira análoga, após rejeitar a inversão física (o outro lado do princípio dicotômico da lógica binária), Campos, a partir da mesma abertura gerundial, afirma: “eu [...] vou *cantando*”. (p.65) Todavia, se o objetivo da repesagem é “[...] tentar erguer-me até o mirante / de onde a gesta dos cosmos descortino” (p.61), se a argonáutica finalidade é saborear a matriz ou o motriz da “sede infinita”, a criação de Campos, impulsionado pelo “dâimon”, segue em busca

da primeva pulsão: também assim
no *bereshit* – no livro cabalístico
(no começar/no encabeçar) *esh máyim*

shamáyin / “fogoágua” – lê-se: [...],

e, nesse sentido, sempre (re)voltando ao tema desta *fuga* infinita, tensionado na relação paradoxal de cujo tensionamento afloram a pauta e as vozes:

sigo o caminho? busco-me na busca?

finjo uma hipótese entre o não e o sim?
remiro-me no espelho do perplexo?
recolho-me por dentro? [...]

observo o paradoxo do outrossim
e do outronão discuto o anjo e o sexo? (p.96-97),

em um último esforço Campos tateia o coração do cálculo:

O nexo o nexo o nexo o nexo o nex (p.97),

e ficamos com essa partícula¹⁸⁴ como quem da linguagem recebesse o poder da criação.

¹⁸⁴ “nex-” elemento de composição antepositivo de uma raiz indo-europeia *negh-* “ligar”. Ver HOUAISS, A.; VILLAR, M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 2015.

5 CAMPO TRANSCRIATIVO

Uma vez que se põem tantas poesias em música,
por que não pô-las em poesia?

Novalis (tradução de Haroldo de Campos)

Neste ponto das *fugas* (a da movimentação haroldiana e a desta dissertação), torna-se inadiável adentrar em um dos problemas da composição de uma *fuga* crítico-teórica (a nossa). Como destacado inicialmente, com base na diferença – teoricamente sistematizada por Derrida – entre os modos de funcionamento de uma estruturação centrada e de uma estruturação descentrada, bem como nos estudos de atuação do múltiplo empreendidos pelo grupo de pesquisa *O escritor e seus múltiplos: migrações*, este trabalho aponta para a possibilidade de se ler a movimentação de Haroldo de Campos pelo campo crítico, pelo campo criativo, pelo campo transcriativo e pelo campo pedagógico como uma construção polifônica em que os campos dialogam entre si coordenadamente, embora sem perder a independência de cada um.

Propusemos, portanto, investigar a múltipla movimentação haroldiana buscando examinar como um tema entra na pauta de sua atuação e se transforma ao passar de um campo para o outro. Esse enfoque nos permitiria visualizar se há um campo (ou voz) central, o que nos remeteria a uma harmonia clássica, ou se efetiva-se uma dança de múltiplas vozes descentradas, como em uma polifonia ou construção contrapontística. Sob esse ângulo, dois conceitos-chave da teoria musical entram na análise: o de harmonia clássica (ou, mais exatamente, o de uma harmonização vertical) e o de polifonia (ou contraponto, que é uma forma¹⁸⁵ de organização horizontal).

¹⁸⁵ Utilizamos “forma” no sentido lato. Pela variedade das *fugas*, há musicólogos que, *stricto sensu*, consideram a fuga menos uma forma do que uma “textura”. A esse respeito, ver KÁROLYI, Ó. *Introdução à Música*, p. 102-107.

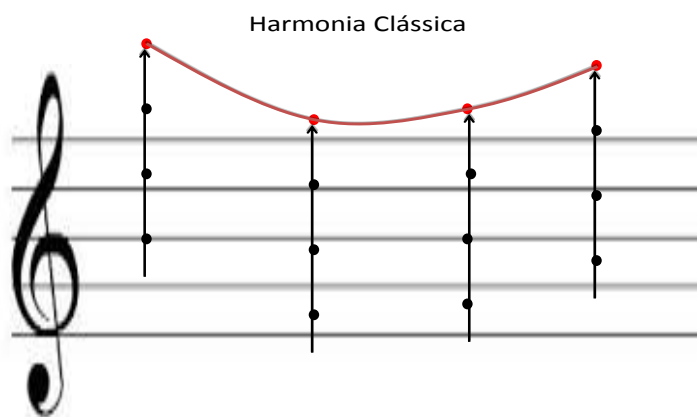


Figura 8

Grosso modo, na harmonia clássica, temos uma sistematização vertical baseada na possibilidade de se ligarem blocos (chamados de “acordes”). Portanto de um “edifício” (para nos valermos da terminologia derridiana) passamos a um outro edifício, e a um outro, e assim sucessivamente. Nessa sistematização, privilegia-se, em geral, uma determinada voz, chamada de “melodia”. Tanto que se uma composição de Mozart (compositor clássico) fosse tocada aqui (como se possível fosse de repente brotar deste trabalho a *Eine kleine Nachtmusik*), e depois alguém perguntasse ao leitor-ouvinte: “Como é a composição de Mozart tocada?”, o leitor-ouvinte tenderia a restringir a composição a uma linha (ou voz): a melodia. De maneira simplificada, pois, podemos considerar que a sistematização vertical clássica é uma estruturação centrada em uma voz.

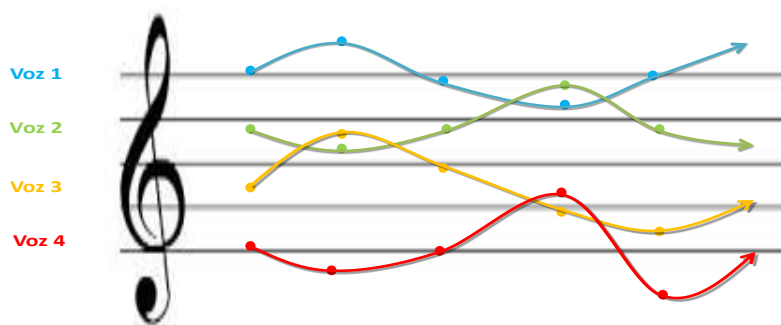


Figura 9

Já na polifonia, ou contraponto, temos múltiplas linhas melódicas (ou vozes) que dançam de forma independente e coordenada. Nenhuma delas é central. De fato, nos primeiros anos do curso de Composição¹⁸⁶ estudam-se diversas e complexas regras contrapontísticas que têm um objetivo principal: fazer com que nenhuma voz perca a independência. A rigor, se alguma voz for centralizada, a polifonia deixa de existir. A polifonia é uma estruturação necessariamente descentrada (em termos de voz). Daí Bakhtin ter se utilizado metaforicamente desse descentramento para propor o descentramento narrativo de Dostoiévski. Nesse sentido, se deste exato período efluísse uma composição de Bach (compositor barroco polifônico), e depois alguém perguntasse ao leitor-ouvinte como é a composição de Bach efluída, é provável que, embora tivesse mais dificuldade, o leitor-ouvinte também “cantasse” a composição, porém em vez de restringi-la à melodia, o leitor-ouvinte tenderia a entrelaçar ou juntar pedaços das diversas vozes integrando-as, porque a nossa mente se exercitou radicalmente em unificar a múltipla realidade que enxergamos.¹⁸⁷

Sendo assim, compor uma *fuga* crítico-teórica (a proposta deste trabalho) traz o imperativo de demarcar os quatro campos, ainda que essa demarcação seja provisória ou não estanque, já que o caráter de “independência” de cada campo demanda comprovar-se a não sujeição de um campo a outro, donde surge a questão do “limite” como um poderoso tensionamento capaz de romper as cordas deste quarteto de timbres.¹⁸⁸

Em “A disseminação dos limiars nos discursos da contemporaneidade”, ao se debruçar sobre esse problema, Evelina Hoisel (1999, p. 42, 43) afirma:

A noção de limiar impõe a de fronteira, a necessidade de estabelecer a demarcação que separa territórios geográficos e linguísticos. É a linha que determinará – ou prescreverá – uma parada, um momento de suspensão em que é necessário se deter, mas que também possibilita a ultrapassagem, a travessia, a

¹⁸⁶ Referimo-nos especificamente ao Curso 502141 – COMPOSIÇÃO E REGÊNCIA, da Universidade Federal da Bahia, o qual cursamos incompletamente.

¹⁸⁷ Surge daí uma das questões, a nosso ver, mais instigantes da atualidade: Qual a relação entre o processo cognitivo, a atuação crítico-criativa e a narratividade? Parece-nos que em algum momento da análise de estruturações descentradas, teremos de adentrar as especificidades dos conceitos de “organização” e “narratividade” e suas implicações no “descentramento” e no “centramento”. Esse é um dos motes da tese *Processologia: por uma teoria da criação em Galáxias, Grande sertão: veredas e Finnegans Wake*.

¹⁸⁸ A expressão “quarteto de timbres” referencia a *Klangfarbenmelodie* (a melodia de timbres), de Webern, com a qual Augusto de Campos dialoga explicitamente para compor a série *poetamenos*. No espaço desta dissertação, “quarteto de timbres” tanto evoca quanto liga a especificidade dos naipes orquestrais (Cordas, Madeiras, Metais e Percussões) com a especificidade dos Campos de Haroldo (ou capítulos deste trabalho).

transgressão. O limiar pode ser considerado como o ponto de interseção entre o indiferenciado e o diferenciado, conectando o dentro e o fora, o interior e o exterior, a separação e a junção de territorialidades linguísticas ou de espaços do saber.

.....
 O limiar defini-se simultaneamente como espaço fechado/aberto, estático/dinâmico, paralizador/mobilizador. Não é uma delimitação nítida, diferenciada, mas interpenetrante. É, talvez, a figura que delinea o jogo das semelhanças e diferenças – e talvez possamos considerá-lo também como um tropos linguístico/estilístico/metodológico [...]

Nesse sentido, embora de certo não se possa demarcar um limite entre os campos (criativo, crítico, transcriativo e pedagógico), podemos entrever fronteiras entre eles se as pensamos como “limiares” delineadores do “jogo das semelhanças e diferenças” ou (nos termos deste trabalho) da “dinâmica de independência e coordenação” entre os campos. A partir da noção de “limiar”, pois, temos a mais aguda visualização de como os campos se entrelaçam, de como suas fronteiras se movimentam e seus corpos se transformam.

Contudo, essa dança entre campos móveis pode – sub-repticiamente – se centrar nas regras de funcionamento de um deles, do que resultaria a submissão de um campo a outro e a conseqüente perda de independência do campo submetido. Trocando em miúdos, pensemos na “diferença” entre “nascemorre” e “A Linguagem do Iauaretê”. Dadas as flagrantes propensões de cada texto, ninguém se oporia, parece-nos, a considerar “nascemorre” parte integrante do campo criativo e “A Linguagem do Iauaretê”, do campo crítico.

Os textos do campo transcriativo, no entanto, não são tão obviamente determináveis. Exemplo: um artigo que trate especificamente sobre transcrição, como “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”,¹⁸⁹ seria parte integrante do campo crítico ou do campo transcriativo? Outro exemplo: um artigo que trate minuciosamente sobre transcrição e se finalize com uma transcrição ilustrativa, como “O texto como produção (Maiakóvski)”,¹⁹⁰ se inseriria no campo crítico ou no campo transcriativo? Mais um (último) exemplo: Se a transcrição é uma proposta de tradução como re-criação que traz em si a “[...] híbris do tradutor luciferino: transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução.” (CAMPOS, 2013, p. 56), uma transcrição

¹⁸⁹ CAMPOS. H. “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora” In: *Haroldo de Campos – Transcrição*, p. 77-104. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Haroldo de Campos – Transcrição*. Org. Marcelo Tápia, Thelma Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

¹⁹⁰ CAMPOS. H. “O texto como produção (Maiakóvski)”. In: *Reoperação do texto*, p. 47-94.

visceralmente criativa, como “árvore vento onda lua”,¹⁹¹ estaria mais adequadamente corporificada no campo criativo ou no campo transcriativo?

Com efeito, essa questão da independência do campo transcriativo se acirra ainda mais caso lembremos que para Ezra Pound, eixo inicial do pensamento transcriativo haroldiano, a transcrição se inicia na crítica, sendo uma modalidade desta,¹⁹² o que parece apontar para a ideia de um campo transcriativo como subcampo do campo crítico.

Será?

Destrinchemos o apaixonado entrelaçamento haroldiano com vistas a averiguar se no corpo do campo transcriativo vigora suficiente independência e, em caso afirmativo, como esse campo pulsa específica e/embora imbricadamente.

Considerando, como o faz Haroldo de Campos,¹⁹³ que sua reflexão sobre tradução desponta na década de 50 com as auscultações crítico-criativas do Grupo Noigandres (formado em 1952), compõe-se uma travessia de mais de meio século de encorpamento do campo transcriativo. Nesse ínterim, quer individualmente, quer em parceria, Haroldo de Campos trabalhou na transcrição de textos em inglês, italiano, russo, francês, alemão, hebraico, japonês, chinês e grego.

Durante esse complexo¹⁹⁴ percurso, entretanto, nunca Haroldo de Campos deixou de se referir ao ensaio “Da tradução como criação e como crítica” como uma espécie de esboço a partir do qual se construiria o campo transcriativo. Nesse trabalho, apresentado em 1962 e publicado em 63,¹⁹⁵ ao refletir sobre a problemática da tradução, Campos antevê no problema da intraduzibilidade da linguagem artística uma tensão capaz de sustentar um deslocamento audacioso. Sob esse ângulo de visada,¹⁹⁶ Campos começa por corporificar o problema, destacando que segundo Alberto Fabri, uma obra de arte literária se caracteriza por unir indissociavelmente conteúdo e forma, logo a tradução de tal obra é impossível, já que uma tradução implica separar conteúdo e forma. Em seguida, Campos

¹⁹¹ CAMPOS. H. “árvore vento onda lua”. In: *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*, p. 229. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

¹⁹² Ver CAMPOS. H. “Da Tradução como Criação e como Crítica”. In: *Metalinguagem & outras metas*, p. 36.

¹⁹³ Ver CAMPOS. H. “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora” In: *Haroldo de Campos – Transcrição*, p. 77.

¹⁹⁴ Cheio de dobras.

¹⁹⁵ Entre a profusão de exemplos, citamos: “O trabalho de mais fôlego que publiquei sobre o assunto, ‘Da Tradução como Criação e como Crítica’, foi apresentado ao III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária (Paraíba, 1962) e a seguir estampado no número duplo, 4-5, da revista *Tempo Brasileiro* (Rio de Janeiro, 1963).” (CAMPOS, 2013, p.78). Ver CAMPOS. H. “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora” In: *Haroldo de Campos – Transcrição*, p. 78.

¹⁹⁶ Aproveitamos o ensejo para nos utilizarmos de uma expressão cara a Haroldo de Campos.

realinha o mesmo problema nos termos de Max Bense, para quem a informação estética se equaciona com o todo de sua concreção, donde se confirma a sua intraduzibilidade.

Assim, configurando esse problema como a última instância de um pensamento tradutório em que o original tem *status* de criação e o que brote dele carrega em si o estigma de secundário, Haroldo de Campos reconfigura toda a problemática: “Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos.” (CAMPOS, 2010, p. 34) E propõe o conceito de “isomorfia” como um agente redimensionador de um pensamento tradutório centrado para uma teoria de tradução relacional, porquanto tal qual substâncias isomorfas, o texto traduzido e o texto tradutor são criações – ou “informações estéticas” (Bense) – diferentes dentro um mesmo sistema (esse “sistema”, vale adiantar, é o embrião do que se tornaria o campo transcriativo).

Exemplo de tradutor como recriador, sob esse prisma, é Ezra Pound, cuja proposta de tradução como criação impacta tão decisivamente a episteme literária no século XX, que Steiner o demarca nestes termos: “O tradutor e o leitor atual de poesia clássica vêm depois de Pound, como o pintor moderno vem depois do cubismo.”¹⁹⁷ Se restringirmos essa demarcação ao ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, é certo que o texto-esboço de Campos se divide entre o dimensionamento do problema da intraduzibilidade de textos criativos e o redimensionamento (leia-se deslocamento ou descolamento) da atividade tradutória apoiado na proposta poundiana.

Segundo Pound, a tradução é uma modalidade da crítica na medida em que as duas principais funções da crítica se efetivam via tradução (“*criticism by translation*”). Nesse sentido, a tradução se inicia na crítica (na escolha de “quem” ou “por quê?” traduzir) e se estende até os confins do campo crítico (as escolhas de “quem”¹⁹⁸ traduzir se entrelaçam, enformando um paideuma que tem força de reestruturação da história literária).

Imbuído dessas diretrizes, Haroldo de Campos aponta para que desde a tradução dos dezessete cantares poundianos feita pelos concretistas, buscou-se “reverter ao mestre moderno da arte da tradução de poesia os critérios de tradução criativa que ele próprio defende em seus escritos.” (CAMPOS, 2010, p.42) Tais critérios, Campos destarte os lê inicialmente:

¹⁹⁷ Ver CAMPOS. H. “Texto literário e Tradução”. In: *Haroldo de Campos – Transcrição*, p. 21.

¹⁹⁸ As escolhas se pautam menos sobre os “autores” do que sobre determinados “procedimentos” considerados úteis como móveis de transformação.

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematidade) é antes de tudo uma *vivência interior do mundo e da técnica do traduzido*. Como que se desmonta e remonta a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (CAMPOS, 2010, p.43. Grifo nosso.)

É animado desse impulso-matriz que Campos se lança à empreitada de traduzir criativamente Dante e Goethe.¹⁹⁹ Do primeiro são transcritos trechos de *Vita Nuova*, as *Rimas Pedrosas* e seis Cantos do “Paraíso” de *A Divina Comédia*.²⁰⁰ A partir da visão/sonho resultante do encontro entre Dante e Beatriz, Haroldo de Campos busca criticamente adentra-se no tom da poesia toscana com vistas a experimentar a “vivência interior do mundo” do jovem Dante e evidenciar que *Vita Nuova* se insere na atmosfera daquele momento da cultura medieval, embora de maneira singular. Menos memória que romance, não só poema mas história, tanto lenda quanto angíologia, como também reflexões retóricas..., no entrelaçamento formal de *Vita Nuova*, hibridismo de que se pode extrair uma teoria da lírica, Haroldo de Campos enfatiza o posicionamento do “[...] jovem Dante dentro da vanguarda poética do tempo (o *dolce stil nuovo*)” (CAMPOS, 1998, p. 170). Já das *Rimas Pedrosas* aos seis Cantos do “Paraíso” de *A Divina Comédia*, Campos “desmonta e remonta” as semânticas da pedra e da luz no percurso textual de Dante, revelando a acentuação de um processo inventivo redimensionador da língua italiana (no plano morfológico, sintático e genérico). Não à toa Umberto Eco o chamou de “o maior tradutor moderno de Dante”.²⁰¹

Sem dúvida, o trabalho de transcrição dos textos dantescos assinalados são tão admiráveis quanto ilustrativos da teoria poundiana de tradução como criação. Nesta, a partir de um intenso exame crítico das forças sócio-histórico-culturais em que um determinado escritor se insere, procede-se a uma minuciosa investigação dos vetores organizacionais do texto, vetores que criativamente põem em tensão as forças legitimadas, reconfigurando-as. Daí a “escolha” de Dante e Goethe ser de uma precisão

¹⁹⁹ Antes de traduzir textos selecionados de Dante e as cenas finais do *Segundo Fausto*, de Goethe, Haroldo de Campos traduziu, em parceria com Augusto de Campos e Décio Pignatari, textos de Pound e de Mallarmé, bem como, em parceria com Augusto de Campos, trechos de *Finnegans Wake*, de Joyce.

²⁰⁰ Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

²⁰¹ A citação de Umberto Eco se encontra na orelha de *Éden: um tríptico bíblico*. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Éden: um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

cirúrgica (lembramos que as “escolhas” de tradução significam convocar uma dinâmica de transformação – o paideuma – para o tempo em que se está). Corroborando com Engels, Lukács e Carpeaux (entre outros), Haroldo de Campos realça o caráter de limiar dos escritores escolhidos (fechamento da Idade Média ↔ abertura da Idade Moderna).

Aliás, se o estudo crítico que emoldura a transcrição de Dante é elogiável, a auscultação teórica da qual se extrai a transcrição das duas cenas finais do *Segundo Fausto* atinge um ápice de revisão crítica e pormenorização argumentativa. Em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*,²⁰² ao longo de três extensos ensaios (“A Escritura Mefistofélica”, “Bufoneria Transcendental: O Riso das Esferas” e “*Post Scriptum* / Transluciferação Mefistofáustica”), Haroldo de Campos penetra tanto nas etapas de escrita de *Fausto* (do manuscrito do “Protofausto” – 1772 – às últimas cenas do *Segundo Fausto*, finalizado em 1830), quanto na complexa urdidura da revisão crítica da obra. Conforme a “vivi-seccção” haroldiana, desde o *Primeiro Fausto*, nota-se uma estranheza entre este e os postulados quer do *Sturm und Drang*, quer das diretrizes classicizantes adotadas por Goethe após a viagem à Itália. Após apontar para o caráter paródico do texto (“paródia” aqui entendida como “canto paralelo” e *Fausto* visto como um entrelaçamento de “cantos paralelos”), ou seja, após se aproximar da teoria bakhtiniana do “dialogismo”, Campos propõe abrir a leitura de *Fausto* com a chave da “carnavalização”.²⁰³ Nesse sentido, põem-se em relevo as ambiguidades das relações entre Fausto e Mefistófeles e a dinâmica desierarquização dos modelos que se interpenetram mastigados pela fala de Mefistófeles.

Entretanto, ainda que se considere o *Primeiro Fausto* uma orquestração oximoresca feita de cantos paralelos dessacralizantes, como lhe negar um desfecho teleológico com a ascensão de Fausto na apoteótica cena final do *Segundo Fausto*? A fim de adentrar essa questão fulcral para as decisões de transcrição da obra, Haroldo de Campos convoca uma série de críticos que se debruçaram – direta ou indiretamente – sobre esse aspecto (entre os quais Adorno, Benjamim, Lukács, Pickeroldt, Mann, Curtius, Schelling e Schlegel). Tensionam-se, assim, interpretações que tendem, contudo, a girar em torno da relação entre Goethe e a emersão da burguesia capitalista. A título de

²⁰² Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe: marginalia fáustica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção signos).

²⁰³ Embora Bakhtin tenha se detido mais pormenorizadamente sobre o conceito de “carnavalização” no seu estudo *Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*, Campos entrou em contato com os conceitos bakhtinianos de “dialogismo”, “polifonia” e “carnavalização” a partir de *Problemas da poética de Dostoiévski*, obra em que esses três conceitos são tratados. Ver CAMPOS, H. “A escritura mefistofélica”. In: *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, p. 73-75.

exemplificação, observemos como se confrontam as perspectivas de Adorno e de Benjamin:

[...] Benjamin aponta para uma utopia regressiva, uma síntese contraditória, autoritário-liberal, fundamentalmente antiburguesa (embora com aproveitamento de certos aspectos da pragmática burguesa), onde Adorno, por seu lado, reconhece a sublimação da própria razão burguesa (enquanto mediadora do absoluto), à imagem da transcendência hegeliana, da Ideia absolutizada no movimento de retrospecto da própria finitude. (CAMPOS, 2008, p.126-127)

Ao diferenciar a visão de Fausto, que de fato explicitamente se consubstancia com o moto da burguesia capitalista, e a de Goethe, “[...] capaz de perceber o contraditório na modernidade (como também na antiguidade) e de indagar o fracasso do projeto fáustico final [...]” (CAMPOS, 2008, p. 120), Haroldo de Campos reforça o diálogo com Bakhtin, já que a não identificação de Goethe com o desfecho da história aponta tanto para uma polifonia narrativa (nos moldes dostoiévskianos) quanto para uma rasura do viés que associa a ascensão final a um desfecho teleológico. Sob esse ângulo, ao invés de representar uma pacificação das contradições num enlevamento reconciliador, Goethe humaniza o céu e carnaliza o divino, recompondo pela medida do ser humano “o conflito escatológico do Bem e do Mal”.²⁰⁴

Vemos, pois, limiares (Dante e Goethe) serem redimensionados com vistas a reconfigurarem – como um paideuma transformador – a dinâmica literária, porém, nessa dinâmica, embora o campo da tradução se ative mais e mais enfaticamente, ainda não se verifica um efetivo “descolamento” do pensamento tradutor dos campos criativo e crítico-teórico.

O descolamento (ou, nos termos deste trabalho, a “independência”) do campo transcriativo só advirá de uma espécie de “transcrição crítica” que Campos fará do texto de Walter Benjamin “A tarefa do tradutor”.²⁰⁵ Nesse ensaio fundamental,²⁰⁶ Benjamin rompe a igualdade “tradução – transporte de sentido” e propõe que a operação tradutora

²⁰⁴ Ver CAMPOS, H. “A escritura mefistofélica”, p. 81; e “Bufoneria transcendental: o riso das esferas”, p. 169. In: *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*.

²⁰⁵ Utilizamos-nos da seguinte versão de “A tarefa do tradutor”. BENJAMIN, Walter. The task of the Translator: an Introduction to the Translation of Baudelaire’s *Tableaux Parisiens*. In: _____. *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1985. Vale destacar, no entanto, que Haroldo de Campos traduziu parte do ensaio de Benjamin. Ver CAMPOS, H. “Apêndice. tradução da parte inicial de “A Tarefa do Tradutor”, de Walter Benjamin. In: *Haroldo de Campos – Transcrição*, p. 211-213.

²⁰⁶ Assim Campos o caracteriza. Ver CAMPOS, H. “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”. In: *Haroldo de Campos – Transcrição*, p. 86.

é uma “forma” cujo “*intentio*” é “resgatar” do original o “modo de intenção” latente neste sob uma espécie de “translatibilidade” (organicamente própria ao original) a que a tradução deve chegar a fim de revelar a íntima “afinidade” ou “harmonia” entre as línguas pulsante na “Língua Pura”,²⁰⁷ que é o princípio de nomeação adâmica presente no fim trans-histórico da inter-relação entre as línguas.

Em outras palavras, Benjamim defende que o texto tradutor não deve visar a reproduzir o sentido do texto criativo, mas a destacar a *relação de formas* entre línguas diferentes; essa relação de formas seria um vislumbre (“revelação”) de uma Língua puramente Formal (ou cujo “conteúdo” é *potência de forma*, poderíamos dizer): a Língua-Gênese de onde brotam todas as línguas específicas. Daí a tradução trazer em si uma função angélica, qual seja, apontar para essa Língua Original, o Princípio (a Língua de Adão, potência de Vida ou Forma Pura) e o Fim (ponto escatológico onde todas as línguas se reencontram na Formalidade das formas).²⁰⁸

Como se evidencia, ao retirar da tradução o encargo comunicativo, Benjamim desestabiliza a vassalagem do campo tradutor ao campo criativo sintetizada no célebre provérbio italiano “*traduttore traditore*”. Não sendo mais a reprodução do sentido (a fidelidade ao que o original diz) a lei que regula a tradução, isso implica que outras leis (menos subservientes) são postas em pauta como diretrizes do campo tradutor. Ora, se a missão da tradução é, mesmo que provisoriamente, acentuar a “afinidade” (leia-se a *relação de formas*) entre as línguas, ou de modo mais explícito, se a tarefa do tradutor é compreender a organização formal de um texto em uma determinada língua e recriá-la em uma outra língua (em suma, ser “fiel” *formalmente*), disso resulta uma inevitável operação “estranhante” e “transgressora”, pois a organização de um sistema linguístico (o grego, por exemplo) é diferente da de outro sistema (o alemão, por exemplo), logo a fidelidade à forma acarretará a reconfiguração dos sistemas envolvidos (caso um texto seja traduzido do grego para o alemão mantendo a forma sintática do grego, os limites e convenções da língua alemã serão “estranhados” e “transgredidos”, alargando, por consequência, as fronteiras da língua alemã). Eis o que criticamente delineou Pannwitz e paradigmaticamente realizou Hölderlin ao traduzir Sófocles (essas ilustrações estão no próprio ensaio de Benjamim).

²⁰⁷ Os termos destacados foram dessa maneira traduzidos por Haroldo de Campos. Ver nota 205.

²⁰⁸ Utilizamo-nos da expressão “formalidade das formas” evocando a noção de “estruturalidade da estrutura” derridiana.

Contudo, o rebaixamento da tradução comunicativa²⁰⁹ na teoria benjaminiana não anula a subserviência da tradução ao campo criativo, visto que recalcada na terminologia²¹⁰ de “A tarefa do tradutor” permanece uma distinção categorial entre o texto criativo e sua “transpoetização”, cuja consequência mais retumbante é o entrefecho da impossibilidade de uma tradução da tradução, donde se depreender que o texto tradutor carrega o estigma da lógica derivativa.²¹¹ Tudo se passa como se Benjaminim realocasse a origem de um pensamento ontológico baseado em uma estruturação centrada do texto traduzido para a “Língua Pura”, mantendo, no entanto, uma categorização hierarquizante entre o texto traduzido (não derivado e derivável) e o texto tradutor (derivado e não derivável).

Uma vez flagrado o arcabouço metafísico do pensamento de Benjaminim sobre tradução (e identificada essa substancialização evolutiva à continuidade da subserviência do campo tradutor ao campo criativo), Campos se arroga a tarefa de expurgar da teoria benjaminiana as idealizações metafísicas,²¹²

revertendo a função angélica do tradutor numa empresa luciferina

.....
[cujo escopo é a] finitização da metafísica benjaminiana do traduzir, para convertê-la numa física, num fazer humano resgatado da subserviência hierática a um original ‘aurático’, liberado do horizonte teológico da ‘língua pura’, restituído ao campo cambiante do provisório, ao jogo das remissões da diferença: um jogo ‘sempre recomeçado’ [...] (CAMPOS, 2013, p. 56)

“Finitizar a metafísica benjaminiana” significa, em termos práticos, anular a distinção categorial entre texto criativo e texto tradutor para, a partir da implosão da lógica derivativa, compor uma cadeia processual em que se revoga o *status* de origem do texto criativo ao passo que se outorga à tradução o poder de ser traduzida.

²⁰⁹ Benjaminim caracteriza a má tradução como “*inaccurate transmission of an inessential content*” (BENJAMIM, 1985, p. 70), ou, como traduz Campos: “transmissão inexata de um conteúdo inessencial”. Ver CAMPOS, H. “Paul Valéry e a poética da tradução”. In: *Haroldo de Campos – Transcrição*, p. 69.

²¹⁰ Vale ressaltar a investigação derridiana das metáforas utilizadas por Benjaminim em “A Tarefa do Tradutor”. Ver DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

²¹¹ Ver CAMPOS, H. “Paul Valéry e a poética da tradução”. In: *Haroldo de Campos – Transcrição*, p. 65. Sobre a “lógica derivativa”, é interessante confrontar o “estigma” da tradução na teoria tradutora tradicional com o estigma do “significante” na estruturação centrada do pensamento metafísico. A esse respeito, ver, por exemplo, DERRIDA, J. “O fim do livro e o começo da escritura”. In: *Gramatologia*, p. 23.

²¹² Haroldo de Campos reiteradamente destaca, no entanto, que o próprio Benjaminim fornece as chaves de expurgo da lógica derivativa ao considerar as traduções de Hölderlin como modelos de tradução como forma. A ênfase na força de forma das traduções holderlinianas abriria, portanto, a possibilidade de se traduzir uma tradução (dessa maneira quebrando a lógica derivativa).

A revogação da hierarquia entre os campos tradutor e criativo, Campos a aciona por meio do “tratado” de Valéry sobre tradução incluso no texto introdutório às suas traduções das *Bucólicas* de Virgílio. Com efeito, nesse testamento valeriano,²¹³ efetiva-se uma inversão categorial entre tradução e poesia: ao apontar para que a própria escrita já desponta sob o signo da tradução, Valéry desfaz a imagem do tradutor como uma subespécie de poeta, tornando o poeta uma espécie de tradutor que reconfiguraria o ato comunicativo ordinário em “Linguagem dos Deuses”. Sob esse ângulo de enfoque, no entanto, a “Linguagem dos Deuses” valeriana se encontra com a “Língua Pura” de Benjamim no conceito não menos teleologicamente metafísico de “língua suprema” delineado por Mallarmé.²¹⁴ Em suma, o pensamento de Valéry sobre tradução é útil a Campos como anulação da hierarquia entre os campos tradutor e criativo, mas não suficiente para instaurar a cadeia processual que confere “independência” ao campo transcriativo com o alvará da legitimidade de se realizar a “tradução da tradução” (note-se que a possibilidade de se traduzir uma tradução é o *gesto decisivo* de descolamento – ou independência – do campo tradutor).

Nesse sentido, à instauração dessa cadeia processual corresponde o expurgo das marcas metafísicas das reflexões de Mallarmé / Valéry / Benjamim. Entra em cena, pois, a “materialidade” das articulações linguísticas de Roman Jakobson,²¹⁵ a partir de cujas teorizações “corporifica-se” o ato tradutor. Segundo a leitura que Campos faz dos estudos jakobsianos (leitura que se sustenta sobre três eixos: a asserção do caráter tradutor do processo cognitivo,²¹⁶ a importância do exame das funções da linguagem²¹⁷ e a

²¹³ Paul Valéry faleceu um ano após a publicação de sua tradução das *Bucólicas*. Ver CAMPOS, H. “Paul Valéry e a poética da tradução”. In: *Haroldo de Campos – Transcriação*, p. 61.

²¹⁴ Ver CAMPOS, H. “Paul Valéry e a poética da tradução”. In: *Haroldo de Campos – Transcriação*, p. 75.

²¹⁵ O ensaio de Jakobson “Aspectos linguísticos da Tradução” é considerado por Campos fundamental para o encorpamento do pensamento transcriativo. Utilizamo-nos da seguinte versão: JAKOBSON, Roman. On linguistics Aspects of Translation. Disponível em http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic84298.files/Supplementary_readings/JAKOBSON.PDF.

²¹⁶ Sobre a relação “cognição – tradução” (destacada por Jakobson e Valéry), Julio Plaza, utilizando-se do pensamento semiótico de Peirce, a coloca nesses termos: “Essa ação signica que caracteriza a essência da linguagem também é válida para o pensamento, uma vez que, para Peirce, onde quer que exista pensamento, este existe por mediação de signos. Pensamos em signos e com signos. ‘O único pensamento que pode conhecer-se é pensamento dentro de signos’. Como tal, todo pensamento já está inserido na cadeia semiótica que tende ao infinito.” (PLAZA, 2013, p. 18).

²¹⁷ No ensaio “Comunicação na poesia de vanguarda”, Haroldo de Campos faz uma leitura pormenorizada das funções da linguagem jakobsonianas (função emotiva, função conativa, função cognitiva, função fática, função metalinguística e função poética). Ver CAMPOS, H. “Comunicação na poesia de vanguarda”. In: *A arte no horizonte do provável*, p. 131-154.

especificidade do texto poético e de sua tradução),²¹⁸ se considerarmos que na poesia predomina a função poética, aquela na qual a linguagem se volta para sua materialidade, do que resulta uma forma criativa preta de sentido, teremos que o percurso da tradução de poesia – ou “transposição criativa” – será a reconfiguração da função poética no *diálogo intersemiótico* entre as línguas. É justo aqui, no deslocamento da Língua Pura para um espaço intersemiótico, que se afirma retumbantemente a “independência” do campo tradutor, porquanto nesse gesto Campos redimensiona o Princípio-Fim metafísico (da Língua Pura, da Linguagem dos Deuses, da Língua Suprema...) para uma atividade infinita em que a “função poética” pode ser transposta do texto criativo para a recriação (tradução), e da recriação para a recriação da recriação, num jogo de transformações em cuja dinâmica se configura a cadeia processual.

Chegamos, assim, a uma radical expurgação dos traços metafísicos da teoria benjaminiana,²¹⁹ a um “campo” em que a “língua pura” se converteu em um “lugar semiótico”, a missão angélica do tradutor foi metamorfoseada em “exercício metalinguístico”, a afinidade entre as línguas fez-se um “intracódigo”, e a escatologia messiânica do princípio paradisiáco adâmico se abriu para a provisoriedade histórica de um entrelaçamento de horizontes.²²⁰

Embora coordenado aos campos criativo e crítico-teórico,²²¹ enforma-se, pois, independentemente,²²² o campo transcriativo. Essa dinâmica de independência e coordenação, podemos visualizá-la caso lhe retomemos resumidamente o percurso de urdidura. Como destacado, em consonância com o *Criticism by translation* poundiano, Campos concebe que a atividade recriadora exige uma intensa relação com a vivência e a técnica do traduzido, desdobrando-se, por consequência, em uma sondagem crítica.

²¹⁸ Assim Campos discorre sobre a relação entre poesia e função poética: “Finalmente, na *função poética*, a mensagem se volta sobre si mesma, para o seu aspecto sensível, para a sua configuração. Esta função [...] não existe apenas na poesia [...] Na poesia, porém, ela deve ocupar posição determinante. Como diz Jakobson, esta função põe em evidência o lado palpável dos signos [...]” (CAMPOS, 2010, p. 141. Grifo do autor.) Nesse sentido, a tradução de poesia, segundo Jakobson, será uma “transposição criativa” da função poética de um texto para o outro.

²¹⁹ Ao longo da travessia de encorpamento do campo transcriativo, Haroldo de Campos também se vale de profícuos diálogos com conceitos de Juss e de Derrida (entre outros). Como exemplo de diálogo com Juss, ver CAMPOS, H. “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”. In: *Haroldo de Campos – Transcrição*, p. 82-85. Como exemplo de diálogo com Derrida, ver CAMPOS, H. “Para Além do Princípio da Saudade. A teoria benjaminiana da tradução”. In: *Haroldo de Campos – Transcrição*.

²²⁰ Haroldo de Campos empreende esse percurso diversas vezes, seja de forma fragmentária, seja detalhando-lhe cada passo. Ver, por exemplo, CAMPOS, H. “Tradução e Reconfiguração: o tradutor como transfigurador”. In: *Haroldo de Campos – Transcrição*, p. 110-111.

²²¹ E também ao campo pedagógico, como veremos.

²²² Leia-se com regras de funcionamento próprias.

Nesse particular, realça-se a colocação de Subirat, tradutor de Joyce para o espanhol, para quem a tradução é o modo mais atento de ler.²²³ Dentro desse panorama, a atividade recriadora se impulsiona por uma operação de leitura crítica aplicada, donde a necessidade de se conhecerem não só os vetores técnicos do traduzido, mas igualmente os diversos aspectos contextuais com que o traduzido dialoga tensionalmente. Isso significa que o ato de transcriar traz consigo a convicção crítica de que na escolha de textos a traduzir dão-se “cortes sincrônicos” dos quais resulta a formação de um paideuma (leitura crítica do legado da tradição) capaz de reformular as diretrizes crítico-teóricas (quer ativando textos marginalizados, quer redimensionando textos canônicos), enquanto se estimula o pensamento de criação com o fomento dos motores criativos do presente.

Ao se debruçar sobre esse último aspecto, Ezra Pound chama a nossa atenção para que férteis momentos literários geralmente se vinculam a – ou vêm após – fecundas épocas de tradução,²²⁴ pois no ato de traduzir potencializam-se impulsos renovadores que agem de modo rejuvenescente na criação concomitante ou posterior. Valendo-se do próprio Pound como ilustração (“O caminho poético de Pound [...] foi sempre pontilhado de aventuras de tradução, através das quais o poeta criticava o seu próprio instrumento linguístico, submetendo-o às mais variadas dicções, e estocava material para seus poemas em preparo” (CAMPOS, 2010, p. 35)), Campos revela que quando os concretistas se colocaram diante da tarefa de discutir conceitos basilares do pensamento criativo dominante no cenário brasileiro no início da segunda metade do século XX, fizeram-no promovendo o entrelaçamento entre teorização, criação e tradução, com vistas a enfatizar a didática atuante no processamento tradutor.

Evidencia-se, dessa forma, o traço pedagógico na urdidura da atividade transcriativa, a qual se pauta por colocar em ação uma força ou atitude vivificadora, força esta, aliás, que estampa imagetivamente o título de duas coletâneas de textos transcriativos: *O arco-íris branco* e *O segundo arco-íris branco*.²²⁵ Com efeito, o sintagma central do título, “arco-íris branco”,²²⁶ dialoga com um marco de passagem na biografia goethiana. Aos sessenta e quatro anos, prestes a completar sessenta e cinco,

²²³ Ver CAMPOS, H. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem & outras metas*, p. 43.

²²⁴ Ver CAMPOS, H. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem & outras metas*, p. 35.

²²⁵ Os textos de *O arco-íris branco* e de *O segundo arco-íris branco* são, em geral, artigos sobre transcrição que se finalizam com uma transcrição ilustrativa. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

²²⁶ Como elucidado por Haroldo de Campos na “Apresentação” e no primeiro ensaio (“O arco-íris branco de Goethe”) de *O arco-íris branco*.

Goethe, por recomendação médica, viaja de Weimar a uma estação de repouso em Wiesbaden. Durante o deslocamento, em passando pela região onde nascera, no crepúsculo matutino, ele avista um arco-íris branco. Ante tal raro fenômeno meteorológico, Goethe sente o prenúncio de uma fase rejuvenescente, que, de fato, se mostraria bastante profícua em sua produção lírica e no *Segundo Fausto*. Ao focar o encontro de Goethe com a poesia de Hafiz (poeta persa do século XIV), afirma-se que a partir dessa relação, Goethe “[...] inventa a poesia persa para a língua alemã como Pound [...] inventou a chinesa para o inglês do nosso tempo.” (CAMPOS, 1997, p. 17) Assim, ao se apropriar da imagem do arco-íris branco como um impulso revivificador, Campos a atualiza, elegendo-a como o eixo de seu processo transcriativo, cujo propósito é igualmente revivificar, dinamizar as engrenagens das articulações crítico-teóricas, criativas e pedagógicas.

Deve-se salientar que desde “Da tradução como criação e como crítica”, ensaio-esboço do que seriam as linhas de força do campo transcriativo, o traço pedagógico da atividade recriadora é posto em pauta como vetor resultante da crítica via tradução criativa. Ao concentrar-se nesse aspecto, Campos defende que das muitas experiências tradutoras (dos vários domínios linguísticos com que ele trabalhou, muitos dos quais localizados em *O arco-íris branco* e em *O segundo arco-íris branco*)²²⁷

[...] decorre [...] a convicção [...] da impossibilidade do ensino de literatura, em especial de poesia [...], sem que se coloque o problema da amostragem e da crítica via tradução. [...] Ora, nenhum trabalho teórico sobre problemas de poesia, nenhuma estética da poesia será válida como *pedagogia ativa* se não exibir imediatamente os materiais a que se refere, os padrões criativos (textos) que tem em mira. (CAMPOS, 2010, p. 46. Grifo nosso.)

Nesse sentido, Haroldo de Campos propõe o projeto de um “LABORATÓRIO DE TEXTOS” para o qual confluíam artistas, linguistas e estudantes, e o qual reverteria em uma gama de atividades sócio-crítico-pedagógico-criativas. Podemos afirmar, sem quaisquer receios, que esse laboratório (embora com todas as reconfigurações que um pensamento processual de pronto convoca) se concretizou vigorosa e exuberantemente;

²²⁷ O livro *O segundo arco-íris branco*, de Haroldo de Campos, está dividido em duas partes. A primeira é intitulada “Literatura” e se subdivide em quatro domínios (o “Domínio hebraico”, o “Domínio hispano-americano e espanhol”, o “Domínio holandês” e o “Domínio inglês”); a segunda se intitula “Cultura” e reúne ensaios sobre o tema dispostos em apenas um segmento. Essa organização segue o modelo do livro *O arco-íris branco* (1997), em cuja primeira seção agrupam-se o “Domínio alemão”, o “Domínio chinês”, o “Domínio espanhol” e o “Domínio francês” e cujas seções também se denominam “Literatura” e “Cultura”.

com efeito, ele é a grande metáfora que sintetiza o corpo do campo transcriativo.²²⁸ Ao adentrarmos-lhe a tessitura, defrontamo-nos com uma dança de dicções, recursos e procedimentos dos vários domínios trabalhados transcriativamente.

Desde a época do projeto concretista até o final da segunda metade do século XX, ao transcriar textos de Pound, Joyce, Wallace Stevens, William Carlos Williams, John Ashbery, Christopher Middleton (domínio inglês), Mallarmé e Ponge (domínio francês), Maiakóvski e outros da poesia russa moderna (domínio russo), Dante, Calvacanti e Guido Guinizzelli (domínio italiano), Lezama Lima, Severo Sarduy, Sor Juana, Juan Gelman, Juanele Ortiz, Gonzalo Rojas, Octavio Paz, Julio Cortázar, César Vallejo (domínio espanhol), Goethe, Hegel, Arno Holz, Hölderlin, Christian Morgenstern, August Stramm e Bertolt Brecht (domínio alemão), Homero, Píndaro e Konstatinos Kaváfis (domínio grego), da poesia clássica chinesa (domínio chinês), do teatro nô e de haicais (domínio japonês), de trechos do *Gênese*, do *Eclesiastes*, de *Jó* e do *Cântico dos Cânticos* (domínio hebraico), ao transcriar textos desses múltiplos domínios, dizíamos, Campos armazenou potencialmente os mais diversos vetores crítico-criativo-pedagógicos para dinamizar não só o campo da recriação, mas também – e sobretudo – a própria substância da história literária.

À medida que o campo transcriativo se encorpa, portanto, entrelaçam-se dois movimentos que, consonante a terminologia deste trabalho, podemos chamar de micro,²²⁹ o motor que age mais diretamente no campo transcriativo, dando-lhe uma independência *stricto sensu*, e macro, aquele que se coordena às outras vozes (campos), compondo um projeto intelectual polifônico.

No sentido estrito, o processo de estocar o material pulsante da transcrição dos múltiplos domínios mencionados resulta em um corpo-percurso tecido pela remontagem polifacetada de expedientes criativos dispostos em uma cadeia infinita de recriações multidimensionais. Pelo objetivo axial deste trabalho, não poderemos nos outorgar o prazer de adentrar-nos na sondagem de como Haroldo de Campos compõe o texto

²²⁸ É muito relevante, nesse sentido, a nota introdutória de *Traduzir & Trovar*: “Este volume expõe-se como um canteiro de trabalho. Poesia que, através da tradução, pode ser vista *in fieri*: o caráter concluso da obra feita fica provisoriamente suspenso e o fazer reabre seu processo, refaz-se na dimensão nova da língua do tradutor. Uma didática direta. A jornada e o jornal de um *laboratório de textos*. (CAMPOS, 2013, p. 81. Grifo nosso.) CAMPOS, H. “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora” In: *Haroldo de Campos – Transcrição*, p. 81.

²²⁹ Ver o capítulo “Reintrodução: Múltiplos Campos”, p. 24-26. Ver também CAMPOS, H. “Das estruturas dissipatórias à Constelação: a transcrição de ‘Lance de Dados’ de Mallarmé”. In: *Haroldo de Campos – Transcrição*, 133-135.

transcriado ao passo que este lhe alarga os limiares de recomposição, evidenciando, nessa dinâmica, os modos de apropriação, recombinação e deslocamento efetuados pelo intelectual brasileiro. Não nos sendo viável distinguir analiticamente cada ingrediente e saborear mais e mais complexamente as miríades de combinações deste banquete caleidoscópico, chamamos à cena um poema que nos parece sintetizar o campo transcriativo no sentido “micro” a que nos estamos referindo:

templo de ouro : kinkaju ji

folhas de ouro
todo ouro

tanto ouro
que os olhos se deixam
afogues
numa labareda
amarela

o monge
que o incendiou
teve ciúmes
de sua
intolerável
beleza (CAMPOS, 2004, p. 274)

Se traduzirmos o ouro de que é feito o templo²³⁰ (as “folhas de ouro”, o “todo” de ouro, o “tanto” de ouro que afogueia os olhos “numa labareda amarela”) como a potência (ou força) de recriação²³¹ (as estratégias de potência, o todo de potência, o tanto de potência que dinamiza as perspectivas num movimento recriador), veremos que no poema “templo de ouro” Campos nos insere na imagem de encorpamento do campo transcriativo.

Já no sentido macro, o movimento de independência do campo transcriativo leva Campos a reimaginar a literatura (esse complexo tecido composto de múltiplos campos) como uma reverberante cadeia polifônica alimentada por um entrelaçamento auto-transformador. Caso resumíssemos meio século de intrincadas articulações em poucos passos, teríamos: 1) o ato de transcriar se impulsiona pela escolha de um texto transcriável (no qual se verifique força – forma – de recriação). 2) De cada escolha resulta um “corte

²³⁰ Vale ressaltar que o poeta parte de uma imagem concreta temporal, geográfica e historicamente situada (o templo *kinkaju ji*).

²³¹ Essa “força” ou “potência” advém justo da possibilidade de recombinações a partir do armazenamento de estratégias criativas realizado ao longo da atividade transcriativa.

sincrônico” (leitura do passado pelo presente). 3) O conjunto de cortes sincrônicos esculpe um “paideuma” (uma tradição que revivifica o impulso criador). 4) Configura-se, assim, uma “poética sincrônica” que tensiona a historiografia literária centrada em um modelo canônico fixo (a ligação estimulante entre os impulsos revivificadores questiona quaisquer limites em que se ponha o conceito de criação, recriando-o). 5) Daí se coordenarem os movimentos micro e macro:

A tradução é um *processo semiótico*, participando do jogo de revezamento de interpretantes que Peirce descreveu como uma ‘série infinita’ e Eco repensou no plano dos encadeamentos culturais como ‘semiose ilimitada’. *A tradução pode ser vista como um capítulo por excelência* de toda teoria literária, na medida em que *a literatura é um imenso ‘canto paralelo’*, desenvolvendo-se no espaço e no tempo por um movimento ‘plagiotrópico’ de derivação não-linear, mas oblíqua e muitas vezes eversiva. É esse *movimento incessante e sempre outro* que explica como uma tradição é reproposta e reformulada via tradução. (CAMPOS, 2013, p. 135. Grifos Nossos.)

Vimos que “semiotizar” o pensamento de Benjamim foi a chave para descolar a tradução de uma subserviência à criação. Vemos mais e mais explicitamente que esse processo de descolamento conduziu o campo transcriativo a um encorpamento a que poderíamos chamar uma “expansão contínua” (Bukofzer), um “desdobrar-se infinito” (Deleuze), um “movimento suplementar” (Derrida), uma “série infinita” (Peirce), uma “semiose ilimitada” (Eco) e/ou uma *fuga* em miniatura (na terminologia deste trabalho). É justo desse aspecto (do encorpamento de uma dinâmica processual) que podemos visualizar a composição dos movimentos micro (enformar regras de funcionamento específicas) e macro (ser uma miniatura de uma historiografia literária descentrada). Atentemos para que ao afirmar que “A tradução pode ser vista como um capítulo por excelência de toda teoria literária”,²³² Campos tanto outorga independência ao campo transcriativo (não mais um subcapítulo da criação ou da crítica, mas um capítulo próprio) quanto indica que as regras de funcionamento desse campo miniaturizam as regras de funcionamento da macro articulação entre os campos (a literatura vista como “um imenso canto paralelo de derivação não-linear, um movimento incessante e sempre outro”).

Defender isso criticamente de maneira lúcida já seria uma empresa admirável pela audácia e pelo engenho. Descentrar a historiografia literária exige, contudo, uma contundência articulatória muito mais aguda; exige, de fato, a metamorfose do campo

²³² Nesse sentido, Campos mais de uma vez cita Borges: “La traducción [...] parece destinada a ilustrar la discusión estética”. Ver, por exemplo, CAMPOS, H. “Das estruturas dissipatórias à Constelação: a transcrição de ‘Lance de Dados’ de Mallarmé”. In: *Haroldo de Campos – Transcrição*, p. 136.

transcriativo em um campo de batalhas no qual cada corte sincrônico (escolha de texto a transcriar) seja uma investida estratégica contra a defesa de um cânone fechado. Sem dúvida um dos Che Guevaras mais eficientes que a América Latina produziu, Haroldo de Campos se põe a mobilizar o cânone engessado pelas historiografias literárias predominantes, utilizando-se como estratégia principal do redimensionamento de alguns de seus apoios angulares.

As guerrilhas são múltiplas,²³³ porém por ora nos concentremos nos esforços de transcrição de Homero, de textos bíblicos,²³⁴ de Dante, de Goethe, de Hegel e do pensamento oriental (de textos clássicos japoneses e chineses). Apenas uma olhadela por essas escolhas já aponta para a precisão cirúrgica dos cortes sincrônicos haroldianos. Se o objetivo é deslocar os ângulos do edifício historiográfico do pensamento ocidental, limiares mais reverberantes seria difícil escolher.

Afinal, se seguirmos as linhas do Homem Vitruviano desenhado por alguns dos mais célebres teóricos da crítica historiográfica, teremos o *Antigo Testamento* e os textos homéricos²³⁵ como base do pensamento representativo, Dante como fechamento do pensamento Médio, Goethe como abertura do Moderno,²³⁶ e Hegel como derradeiro limite da abstração metafísica desse pensamento.²³⁷ Somente ao se destacarem esses ângulos, já se notam as linhas gerais de uma estruturação centrada da qual emerge uma figura lógica que caracterizaria a racionalidade do Ocidente. Ao redesenhá-la, no entanto,

²³³ Como destacado nas páginas 82 e 93.

²³⁴ Em geral, Haroldo de Campos se refere aos textos hebraicos transcritos como textos de “poesia bíblica”.

²³⁵ Referimo-nos ao célebre capítulo inaugural de *Mimesis*, de Erich Auerbach, “A cicatriz de Ulisses”. Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011. No que concerne ao diálogo entre Campos e Auerbach (particularmente esse primeiro capítulo), destacamos: “Por outro lado, a leitura da obra fundamental de Auerbach [...] deixa claro para mim que os dois paradigmas da poesia do Ocidente eram, por um lado, os poemas homéricos; por outro, a Bíblia hebraica.” (CAMPOS, 2010, p. 25). Ver CAMPOS, H. “As formas literárias da Bíblia: a poesia”. In: *O segundo arco-íris branco*.

²³⁶ Sobre Dante e Goethe como limiares, assim delinea Carpeaux: “Com efeito, o último grande poema dos tempos modernos é o *Fausto* de Goethe: encerrando as épocas da literatura ‘antiga’ e abrindo a nossa, assim como a *Divina Comédia* de Dante encerra a Idade Média sem perder, até hoje a ressonância. Não se trata de comparar valores, mas de determinar funções. *Fausto* desempenha na literatura moderna a mesma função da *Divina Comédia* na literatura medieval. Assim como Dante, centro do poema épico, é o homem-tipo da civilização medieval, assim é Fausto o homem-tipo da civilização moderna. A diferença também é evidente: o mundo de Dante é fechado e seu homem-tipo vive encerrado no cosmo de Inferno, Purgatório e Paraíso; o mundo de Fausto está aberto para todas as aventuras do corpo e do espírito, para a conquista da terra e dos espaços infinitos.” Ver CAMPOS, H. “Bufoneria transcendental: o riso das esferas”, In: *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, p. 135.

²³⁷ Sobre Hegel como confim do pensamento metafísico, Foucault, em *L'ordre du discours*, pergunta: “*Une philosophie peut-elle encore exister et qui ne soit plus hégélienne?*” (FOUCAULT, 1971, p. 76) (Uma filosofia pode ainda existir que não seja, ela mesma, hegeliana?)

Campos não só lhe abre os limites (tornando-os limiares) como também a coloca em tensão com o pensamento analógico oriental.

A título de ilustração do modo de metamorfose de “limites” em “limiares”, evidenciamos o esforço haroldiano em concretizar as abstrações dantescas e em redimensionar a leitura unívoca do *Segundo Fausto* para um dialogismo carnavalesado-polifônico. Outro célebre exemplo é a transcrição do primeiro versículo do *Gênese*. Em geral, tal versículo se traduz por “No princípio Deus criou o céu e a terra.” Na transcrição de Campos, reconfigura-se: “No começar Deus criando O fogoágua e a terra”.²³⁸ Sob esse ângulo reestruturante, a origem se “indefine” (no deslocamento do substantivo “princípio” para uma forma verbal infinitiva substantivada – “começar” –, o tempo do ato se expande sem que lhe possamos delimitar um “ponto” original) e nessa ação infinitiva (atentar para que a forma infinitiva não é definível e para que tanto seu elemento de composição básico quanto seu prefixo são os mesmos de “infinito”) a primeira “criação” de Deus é *uma relação* (“fogoágua”),²³⁹ não à toa a síntese ou produto final da auscultação física/metafísica de *A máquina do mundo repensada* (lembremos que no topo do “mirante de onde a gesta do cosmos” se descortina encontra-se essa exata primeira criação: o ato de relacionar.²⁴⁰

Empreender o deslocamento de um “ponto” para uma “relação” parece um gesto simples, mas não o é, pois esse deslocamento movimenta, por reação, toda a pesada maquinaria da lógica ocidental; em termos nietzschianos, fá-la “dançar”.²⁴¹ Daí as “guerrilhas” estrategicamente ambientadas nos domínios japonês e chinês, daí a valorização de um pensamento cuja base é a relação.

²³⁸ Ver CAMPOS, H. *Bere'shith: a cena da origem*, p. 24-36. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Bere'shith: a cena da origem* (e outros estudos de poética bíblica). São Paulo: Perspectiva, 1993.

²³⁹ Haroldo de Campos destaca ainda a *materialidade* dessa relação. Ver CAMPOS, H. *Bere'shith: a cena da origem*, p. 27.

²⁴⁰ Ver capítulo “Campo Criativo”, p. 77.

²⁴¹ Ver NIETZSCHE, *A gaia ciência*, p. 215. Cf. NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Trad. notas e posf. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

do zenrinkushu compilado pelo monge EICHO
 (coleção densa floresta de frases de meditação ZEN)

	a
	á
	r
a	v
	o
o	r
n	e
d	d
a	e
	s
r	v
e	e
v	l
e	a
l	a
a	a
	s
a	u
	b
e	s
s	t
s	â
ê	n
n	c
c	i
i	a
a	d
d	o
	v
l	e
u	n
a	t
	o

Figura 10

(CAMPOS, 2004, p. 229)

À primeira vista, essa transcrição (“árvore vento onda lua”) de um poema integrante de *zenrinkushu* (“coletânea densa floresta de frases de meditação ZEN”), coligida pelo monge Eichô (século XVI)²⁴² já nos chama a atenção por quebrar a linearidade do modo de operação (horizontal, da esquerda para a direita) da *leitura* de grande parte da sociedade ocidental. Por essa via, mais do que o questionamento de determinados elementos ou limites da tradição criativa (como verso, rima, ritmo etc.), o que se põe em pauta na transcrição haroldiana é um confronto direto com a uniformidade (única forma) da apreensão cognitiva ocidental (nesse sentido, vale se perguntar: se todas as pessoas de um imenso grupo – “Ocidente” – têm apenas *uma forma de ler*, quão mais “naturalizável” será convencê-las de que só existe *uma forma de pensar* e, por consequência, *uma forma de poder*?).

Não por acaso “árvore vento onda lua” recria um *koan*. Na cultura oriental, especialmente no contexto zen-budista, *koan* é um dos exercícios que visam à obtenção do *satori* (a apreensão da vida em uma forma não dual), donde o exercício do *koan* ser a

²⁴² Ver CAMPOS, *Crisantempo*, p. 362.

busca pela *quebra da lógica binária* com que a mente humana está identificada. Como destaca Daisetz Suzuki (2000), a aplicação do exercício do *koan* mudou durante as gerações, embora seu objetivo principal tenha se mantido. O *koan*, *lato sensu*, é uma pergunta – ou uma afirmação paradoxal – cuja resposta bloqueia o raciocínio fundado no princípio da não contradição (para falarmos em termos aristotélicos). A título de exemplificação, diz-se que um dos primeiros *koans* (passado do Sexto Patriarca para o monge Myo)²⁴³ foi o seguinte: “Quando sua mente não está no dualismo, qual era o seu rosto antes de nascer?” Entrevemos, pois, que enquanto o *koan* interrompe quaisquer decodificações lógicas (pela impossibilidade de a resposta dar um passo sequer dentro do sistema binário), estimula-se uma reorganização do processo cognitivo com vistas à iluminação do ato criativo.²⁴⁴ Aqui se mostra, talvez da maneira mais explícita possível, a identidade entre o ato de traduzir (na teoria mimética antiga) e a lógica ocidental: ambos são derivativos; tanto ao tradutor como ao sujeito ocidental não é dada a possibilidade de *criar*, mas apenas de *representar* uma ligação predeterminada em um sistema autoritário, isto é, que autoriza determinadas ligações possíveis dentro de uma lógica estrutural.

Pode parecer, no entanto, que a transcrição haroldiana está na vertical por uma simples transposição da escrita chinesa, ou porque uma das palavras-chave do poema é “árvore” (nessa perspectiva, o poema seria uma espécie de imitação de um traço formal da árvore). Porém a diferenciação entre *motion* (movimento imitativo) e *movement* (movimento estrutural), exaustivamente discutida na *Teoria da Poesia Concreta*,²⁴⁵ faz com que busquemos outras possibilidades de leitura. E, com efeito, no poema “gôzô yoshimasu para araki nobuyoshi”, ao novamente focar o conceito de “árvore”, Campos escreve:

por	[...]	balan-	[...]
que		çamos	
a		o	
figura		cerne	
ab-		o	
rupta		eixo	
de		cardial	
ARA		de nosso	
ÁR		próprio	
VORE [...]		corpo	

²⁴³ SUZUKI. *Introdução ao zen-budismo*, p. 128. Cf. SUZUKI, Daisetz. *Introdução ao zen-budismo*. Trad. Murillo Azevedo. São Paulo: Editora Pensamento, 2000.

²⁴⁴ “Cada vez que o Zen se afirma as coisas são vitalizadas, há um ato de criação.” (SUZUKI, 2000, p. 83)

²⁴⁵ Ver nota de rodapé 91.

está
fora de
prumo
?

(CAMPOS, 2004, p. 237)

Repetimos sintética e reverberantemente: “Balançamos o eixo de nosso próprio corpo”.

Atentos a isso, se voltarmos à transcrição do poema integrante do *zenrinkushu* focando-lhe as diretrizes de leitura (de cima para baixo e da direita para esquerda), bem como os núcleos substantivais concretos/angulares (1) árvore ↔ vento 2) onda ↔ lua), experimentaremos o “balanço” da forma e do conteúdo do corpo de nossa lógica, já que o signo de firmeza (árvore) se funde nos múltiplos signos de movimento (vento, onda, lua), ou seja, o *koan* movimenta a firmeza e firma o movimento, nesse paradoxo “balançando” os “corpos” do campo transcriativo, da historiografia literária e do processo cognitivo ocidental.

É nesse sentido que outorgar independência ao campo transcriativo implica o redimensionamento da historiografia literária, o que, por sua vez, traz, em última instância, a transformação de um pensamento lógico em uma cadeia analógica não baseada em um ponto (origem) mas em um constante fluir (leia-se movimentação) relacional.

Embebidos dessa infinita movimentação, a título de nunca finalizarmos esse capítulo (capítulo cujas leis de abertura, lembremos, serão ampliadas para abrir a historiografia literária), reiniciemo-lo com a resposta de Campos à pergunta que lhe fez Gerald Thomas:²⁴⁶

Gerald Thomas: “Haroldo de Campos, para mim, é uma figura que se diverte profundamente, segurando Goethe por um canto, e portanto Mefisto com o calcanhar e Fausto com o dede mindinho do pé, pega e dá uma bolada de cabeça em Ezra Pound, pega Beckett e dá uma rasteira, pega Homero, pega Brecht, pega e..., onde que você ainda não se nutriu, quais são seus campos ainda que você ainda mitifica, Haroldo?”

Haroldo de Campos: “Há ainda a vontade mal-contida
de aprender árabe e iorubá.”²⁴⁷

²⁴⁶ THOMAS, Gerald. *Entrevista com Haroldo de Campos*. Disponível em <https://vimeo.com/10178500>. Acesso em 23 junho 2015.

²⁴⁷ Nesse trecho há uma hibridização de textos. Na entrevista referenciada, após a pergunta de Gerald Thomas, Haroldo de Campos responde: “Eu gostaria de estudar algumas línguas [...]”, mas não as

Que este capítulo nunca se finalize assim.

Como no começo de *Bere'shith: a cena da origem*: “Estudar uma nova língua é descobrir uma nova poesia enquanto fazer diferenciado”. (CAMPOS, 1993, p. 17)

Assim, que nunca se finalize este corpo de aprendizado (o próximo capítulo).

especifica. A resposta justaposta à fala de Thomas está no poema “meninos eu vi”. Ver CAMPOS, H. “meninos eu vi”. In: *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*, p. 89-93.

6 CAMPO PEDAGÓGICO

Animei as estátuas, Babilônia,
Para dançar diante de ti.

Haroldo de Campos

Significativamente, Campos há sempre se mostrado muito atento às regras de funcionamento de cada campo a que seu projeto em processo se atrairia. Ao se pôr na pauta do campo criativo no início da segunda metade do século XX, o jovem paulistano afinou suas primeiras notas com o diapasão da Geração de 45, vestindo suas loas, ritos e sinfonias com o conhecimento rítmico e as imagens míticas exigidas por lei. Ao se decidir pela mudança da clave (chave de leitura) do campo criativo, Campos se ocupou de um movimento (proposta concretista) legitimável a partir do estabelecimento de um critério (literatura como força de invenção) e a comprovação da habilidade de ler a literatura sob essa clave e formar acordes poderosos (um paideuma) capazes de acordar o mais letárgico dos leitores “retrogrados” (da literatura sob outras claves).

Quer pela perícia métrica e pela destreza em semantizar miticamente o poema, quer por uma intrincada articulação entre os procedimentos mais complexos de Joyce, Pound, Mallarmé e Cummings, as diferentes necessidades (colocar-se na pauta da criação e propor uma mudança de clave criativa) não diferenciam o modo de legitimação empregado por Campos, antes o acentuam (legitimação por demonstração de conhecimento e consequente demanda pelo uso e/ou alteração dos critérios básicos acordados).

Além de legitimar os impulsos transformadores de seu projeto por essa via, a entrada no campo transcriativo com vistas a lhe reconfigurar o estatuto exigiu do intelectual múltiplo outra estratégia em contraponto: a da ênfase na prática. Observemos, nesse sentido, os seguintes trechos retirados de conjunturas bem diversas dentro do percurso transcriativo:²⁴⁸

²⁴⁸ O primeiro trecho é do ensaio-eixo do campo transcriativo (1962); o segundo é de um texto da conferência apresentada no II Congresso Brasileiro de Semiótica (1985); e o terceiro é um texto escrito para o *Literary History Project*, da Universidade de Toronto (1997). Ver respectivamente: CAMPOS. H. “Da Tradução como Criação e como Crítica”. In: *Metalinguagem & outras metas*; CAMPOS. H. “Da

- 1) [da prática tradutória concretista, exercícios] feitos antes de mais nada com *intellecto d'amore*, com devoção e amor, pudemos retirar, pelo menos, *um prolongado trato com o assunto, que nos autoriza a ter ponto de vista firmado sobre ele.* (CAMPOS, 2010, p. 43. Grifo nosso.)
- 2) Há mais de 20 anos me ocupo, em sede teórica, dos problemas da tradução poética. Essa reflexão teórica *nasceu de uma prática intensa da tradução de poesia [...]* (CAMPOS, 2013, p. 77. Grifo nosso.)
- 3) Desde os anos de 1960, iniciei minha reflexão teórica sobre tradução da obra de arte verbal [...] Essa reflexão *fundava-se numa prática radical* da tradução poética [...] Tratava-se, pois, de uma *teoria derivada duma prática*, que cada vez mais se foi ampliando ao longo do tempo.” (CAMPOS, 2013, p. 207. Grifos nossos.)

É como se Campos apresentasse um duplo alvará que lhe autorize tanto a inserção quanto a reforma do campo transcriativo: antes de começar a quebrar as paredes (alterar os limites) com o carimbo legitimador do paideuma crítico-transcriativo Pound/Benjamim/Jakobson/Valéry/Derrida etc.,²⁴⁹ Campos apresenta o certificado de usucapião como se se valesse do artigo 183 da Constituição da República Federativa do Brasil.²⁵⁰

Que um efetivo uso há feito Campos dos estudos de Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade de São Paulo, explicitam-no o respeito, a atenção e a meticulosidade no trato com os atos legitimadores de sua assinatura em cada campo de atuação. Contudo, uma coisa é legitimar-se em um campo (ou mesmo legitimar mudanças da chave de operação de um campo), outra coisa – bem mais complexa – é legitimar uma forma de se movimentar por múltiplos campos. Enquanto àquela poderíamos considerar uma tarefa exigente, a esta podemos denominar-lhe uma empreitada hercúlea.

Sim, chegamos ao ponto extremo em que o projeto de Campos lhe impõe deslocar a historiografia literária, mover não um campo mas a própria estrutura em que se organizam os campos, fazer da literatura uma argonáutica polifonia cuja força de propulsão aposentaria vinte e cinco séculos de funcionamento lógico e legitimaria uma nova forma de cognição: a analógica. Com efeito, mais do que uma ou algumas ou mesmo

transcrição: poética e semiótica da operação tradutora” In: *Haroldo de Campos – Transcrição*, p. 77; e CAMPOS. H. “A Tradução Como Instituição Cultural”. In: *Haroldo de Campos – Transcrição*, p. 207.

²⁴⁹ Como de costume, Campos apresenta, ao lado do paideuma transcriativo internacional, um paideuma nacional, inicialmente concentrado na figura de Odorico Mendes.

²⁵⁰ O artigo 183 da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 rege: “Aquele que possuir como sua área urbana de até duzentos e cinquenta metros quadrados, por cinco anos, ininterruptamente e sem oposição, utilizando-a para sua moradia ou de sua família, adquirir-lhe-á o domínio, desde que não seja proprietário de outro imóvel urbano ou rural.” Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm.

um amplo conjunto de legitimações, a imensidade desse gesto parece requerer uma institucionalização.

“Legitimar”, do latim *legitimāre*, significa tornar algo *legitimus, a, um*, (“segundo as leis”), donde a legitimação de Campos como poeta em 1950, por exemplo, tenha implicado conformar seus poemas às leis da Geração de 45 (poética predominante na época); de maneira análoga, a legitimação da proposta concretista passou pela conformação dessa proposta às leis do paideuma composto como acorde dissonante, e a legitimação do fim da subserviência do campo transcriativo a quaisquer outros campos se conformou a certas leis de um pensamento tradutório emergente. Já o verbo “instituir”, do latim *instituere* (“fixar em, pôr em; estabelecer, construir”) anima um rastro de sentido muito mais poderoso, tanto que o substantivo “instituição”, do latim *institutio, ōnis*, remete à “criação, formação”.

Sob o ponto de vista etimológico, ao passo que quem legitima conforma algo a leis preexistentes, a quem institui dá-se o poder de fixar uma construção ainda não formada. Parece que a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 não só manteve mas amplificou essa distinção. No corpo desta lei – base, topo e centro do sistema jurídico brasileiro –, encontramos a ideia de “legitimar”²⁵¹ apenas 6 vezes, enquanto o conceito de “instituir”²⁵² é registrado 121 vezes.

Percorrendo os ângulos da Constituição da República Federativa do Brasil, percebemos uma certa fragilidade na ideia de legitimar. De acordo com o terceiro parágrafo do artigo 31, por exemplo, qualquer cidadão pode “questionar a legitimidade” das contas apresentadas pelo Município, bem como a Constituição se outorga o direito de negar possíveis legitimidades ao Estado, a exemplo do que se afirma no segundo parágrafo do artigo 125.

A contrapelo do enfraquecimento das legitimações, celebra-se o ato de instituir como verbo mais forte do vocabulário constituinte, a começar pelo longo período que abre o preâmbulo da Constituição: “Nós, representantes do povo brasileiro, reunidos em Assembleia Nacional Constituinte para *instituir* um Estado Democrático [...]” (Grifo nosso.) Em suma, na lei basilar e suprema deste país, legitimidades vão e vêm, porém a instituição (ato de instituir, fixar uma forma) só poderá ser alterada com uma nova Constituição.

²⁵¹ Através dos substantivos “legitimação” e “legitimidade”.

²⁵² Através da forma verbal citada (“instituir”), do substantivo “instituição”, do adjetivo “institucional” e do particípio “instituído”.

Se o assunto é mudar uma estrutura, portanto, estamos no terreno da instituição (não das legitimidades). Nesse sentido, convém destacar o entrelaçamento semântico entre os termos “criar”, “instituir” e “educar”, do qual resulta uma forte ligação (pelo menos sob o ponto de vista etimológico) da arte com a pedagogia.

“Criar”, do latim *creāre*, aponta para as significações de “produzir, fazer brotar, fazer crescer”, donde o vínculo com o verbo latino *crescere* (“crescer”). Como vimos, *instituere* (“instituir”) traz pulsões de “construir, regular, instruir, educar...”, a partir de que *institutio,ōnis* (“instituição”) apresenta os vetores de “criação, formação, plano de uma obra, ensino, escola...”. Nessa esteira semântica, “educar”, do latim *educāre*, indica “criar (uma criança); nutrir”. Embora com matizes diferentes, o móvel da “criação” nos verbos “criar”, “instituir” e “educar” se manifesta no aspecto comum de “condução” (quer do crescimento do plantio, quer do ordenamento de práticas civis, quer das potencialidades de uma criança), podendo ser sintetizado no elemento de composição interpositivo “-duz-”, que sustenta indiretamente “educar” e vem do verbo *ducere* (“levar, transportar, conduzir”), fundamento também do substantivo grego *paidagōgia,as* (“pedagogia”), literalmente “ação de conduzir as crianças” (*ágō* – conduzir; *país, paidós* – crianças).²⁵³

Assim, seja uma planta, seja um jovem, seja as leis de um Estado, seja mesmo os impulsos do espírito, no ato de “criar” (ou “conduzir”) um universo de limiares inter-relacionáveis se urde apavorante ou estimulante (a depender dos critérios de observação). Caso tomemos a movimentação de Campos como parâmetro, desde o início, e durante todo o projeto, “criação” e “pedagogia” se tocam e se fundem insistentemente.

Destacar esses momentos de fusão seria exaustivo. Assinalaremos apenas dois pontos de entrelaçamento nevrálgicos. O primeiro é a importância, ou melhor, a fundamentabilidade concedida ao aspecto pedagógico na formação do paideuma transcriativo:

Ezra Pound deixa transparecer em mais de um momento de sua crítica – que poderia ser chamada de *pragmática*, no sentido de que é uma *crítica altamente pedagógica, de serventia imediata para o criador*, (grifo nosso) uma crítica *de poeta para poetas* [...] (CAMPOS, 2010, p. 17-18. Demais grifos do autor.)

.....
Seu trabalho [de Pound] é ao mesmo tempo crítico e *pedagógico*, pois, enquanto diversifica as possibilidades de seu idioma poético, põe a disposição dos novos poetas e amadores de poesia todo um repertório

²⁵³ Utilizamos-nos do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* como referência etimológica.

(muitas vezes insuspeitado ou *obscurecido pela rotinização do gosto acadêmico e do ensino da literatura*) de produtos poéticos básicos, reconsiderados e vivificados. (CAMPOS, 2010, p. 36. Grifos nossos.)

Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação de crítica ao vivo. Que disso tudo nasça uma *pedagogia*, não morta e obsoleta [...], mas *fecunda e estimulante, em ação*, é uma de suas mais importantes consequências. (CAMPOS, 2010, 43-44. Grifos nossos.)

De experiências como esta [a transcrição de um poema de Maikóvski], se nada mais, decorre pelo menos a convicção que sustentamos agora, da impossibilidade do *ensino de literatura*, em especial de poesia (e de prosa a ela equiparável pela pesquisa formal), sem que se coloque o problema da amostragem, e da crítica via tradução. Sendo universal o patrimônio literário, não se poderá pensar no *ensino* estanque de uma literatura. Ora, nenhum trabalho teórico sobre problemas de poesia, nenhuma estética da poesia será válida como *pedagogia ativa* se não exhibir imediatamente os materiais a que se refere, os padrões criativos (textos) que tem em mira. (CAMPOS, 2010, 46. Grifos nossos.)

Nesse *Laboratório de Textos* [Grifo do autor], de cuja equipe participariam linguistas e artistas convidados, e que poderia cogitar de uma linha de publicações experimentais de textos recriados, poder-se-iam desenvolver, em nível de seminário, *atividades pedagógicas* tais como a colaboração de alunos em equipes de tradução ou o acompanhamento, por estes, das etapas de uma versão determinada, com as explicações correlatas do porquê das soluções adotadas, opções, variantes etc. (CAMPOS, 2010, 47. Grifo nosso.)

No Brasil [...] tivemos o grande exemplo de Odorico Mendes [...]

A contribuição de Bandeira é geralmente de um nível elevado, embora sua escolha eclética e não crítica prejudique a objetividade de uma *didática* que dela possa resultar. (CAMPOS, 2013, p. 22. Grifo nosso.)

Como sinalizado no percurso dessas citações, da poética tradutória de Pound, eixo inicial do que seria o campo transcriativo, se põe em relevo o logos pedagógico, cujo impulso se torna gradualmente o aspecto determinante da formação do paideuma transcriativo, o que se flagra na inclusão de Odorico Mendes (pelo sistematismo didático) e na exclusão de Manuel Bandeira (pela carência de didática).

O outro nervo do entrelaçamento fulcral entre criação e pedagogia que não poderíamos deixar omissos se encontra no título de duas produções poéticas: *A educação dos cinco sentidos* e “Ciropédia ou a educação do príncipe”. No que respeita ao livro, a partir da proposição de Marx, “segundo a qual ‘A educação dos cinco sentidos é tarefa de toda a história universal até agora’[...]”, Campos defende que “à poesia, exatamente, está

reservado este *papel* de ampliar e renovar a sensibilidade” (CAMPOS, 2010, p. 281. Grifo nosso.), papel, portanto, de “condução” (ou pedagógico).

Não só pela função axial que “Ciropeia ou a educação do príncipe” desempenha no campo criativo,²⁵⁴ mas também pelo fato de o último trabalho de fôlego haroldiano ter sido a transcrição de Homero²⁵⁵ (praticamente circulando, assim, suas múltiplas atividades embebido da cultura grega), vale determo-nos sem pressa nessa referência à educação helênica nos moldes particularizados por Xenofonte.²⁵⁶

Com base no pormenorizado estudo de Werner Jaeger, *Paideia: a formação do homem grego*,²⁵⁷ é necessário salientar, antes de mais nada, que, segundo a ótica do grego antigo, na *paideia* se entrelaçavam múltiplos conceitos a que hoje chamamos “educação”, “civilização”, “cultura”, “tradição”, “literatura” etc., e que a fusão entre esses conceitos no termo *paideia* não se processava de modo abstrato, porém de forma concreta na arte literária.²⁵⁸

Dentro desse panorama, a educação unia o sujeito à comunidade a partir de uma cultura de estímulos condutores à pólis e associada à concepção de natureza como um organismo vivo e multi-inter-relacionável, donde emerge tanto a celeberrima ideia de harmonia grega (cujo impacto na história do Ocidente não se mensura) quanto uma prática pedagógica calcada na busca pelo princípio formal de todos os campos da participação humana. Ao aspirar a essa forma modelável, no entanto, a educação se torna a própria forma (ou pelo menos a tentativa) de configurar o ser humano como um processo de construção, como uma “Forma Viva”.²⁵⁹ Não à toa Jaeger recorre ao termo alemão “*bildung*” (“formação”) para traduzir o humanismo propulsor do “Homem Vivo” potencializado por essa uma *paideia* que é política, social, subjetiva e “natural”: política por configurar o homem para a condução das leis da cidade; social, já que inexiste no pensamento grego o que se possa isolar; “natural” porque a *paideia* que forma se converte

²⁵⁴ Como destacado no capítulo “Campo Criativo”. Ver p. 46-50.

²⁵⁵ Ver *Os nomes e os navios, Homero, Ilíada II*, tradução e ensaio crítico por Haroldo de Campos; tradução por Odorico Mendes, comentada por Trajano Vieira. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

²⁵⁶ Cf. JENOFONTE. *Ciropeida*. Trad. Rosa A. Santiago Álvarez. Madrid: Akal, 1992.

²⁵⁷ Cf. JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Pereira. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

²⁵⁸ Ver JAEGER, “Introdução”. In: *Paidéia*.

²⁵⁹ Ver JAEGER, “Lugar dos gregos na história da educação”. In: *Paidéia*. “Esse ideal de Homem, segundo o qual se devia formar o indivíduo, não é um esquema vazio, independente do espaço e do tempo. É uma forma viva que se desenvolve no solo de um povo e persiste através das mudanças históricas. [...] seria um erro fatal ver na ânsia de forma dos gregos uma norma rígida e definitiva. (JAEGER, 2013, p.13) Confrontar com a ideia de “projeto” como um impulso aberto a transformações (capítulo “Reintrodução: Múltiplos Campos”, p. 15).

na própria natureza formadora; e subjetiva ao conduzir o homem que se conduz pela *paideía* à *areté* (grosso modo, a força vitoriosa da conduta nobre). Daí se afirmar:

Sem dúvida, os verdadeiros representantes da *paideía* grega não são os artistas mudos – escultores, pintores, arquitetos –, mas os poetas e os músicos, os filósofos, os retóricos e os oradores, quer dizer, os homens de Estado. No pensamento grego, o legislador encontra-se, em certo aspecto, muito mais próximo do poeta que o artista plástico; é que ambos têm uma missão educadora, e só o escultor que forma o Homem vivo tem direito a esse título.

.....
Assim, a história da educação grega coincide substancialmente com a da literatura. Esta é, no sentido originário que lhe deram os seus criadores, a expressão do processo de autoformação do homem grego. (JAEGER, 2013, p.16-17)

É óbvio que essa centralidade da literatura na *paideía* aproximava os poetas das decisões de poder e punha em pauta o problema da influência da Cultura sobre o Estado. No século IV a.C., essa questão se tensiona formalmente (ou seja, dela emerge uma espécie de gênero literário – modelo de “arte pedagógica” – movido pelo impulso de estabelecer as regras mais eficazes de se educar um governante), tomando diretrizes distintas nos discursos de Platão, de Isócrates e de Xenofonte,²⁶⁰ embora tendo como escopo comum o fortalecimento de uma constituição²⁶¹ – fundamentada na *paideía* ↔ *aretê* – e o conseqüente recuo da possibilidade do estabelecimento de regimes arbitrários.²⁶² Diferentemente do encaminhamento abstrato do pensamento platônico, a arte pedagógica de Isócrates se serve do exemplo histórico e empírico (de uma emergente historiografia política)²⁶³ com vistas a submeter quaisquer ímpetos tirânicos à força de uma comprovação histórica da eficácia ou não de ações determináveis na experiência. Ao mesclar esse apelo à demarcação sensível das vantagens de sua pedagogia com uma intensa atenção à forma do discurso, Isócrates desvincula a retórica da demagogia e soergue a eloqüência como impulso formador da cultura.²⁶⁴ Estabelece, ainda, a *ação de*

²⁶⁰ Entre muitos outros. “Citamos só os exemplos mais conhecidos, que facilmente poderiam ser multiplicados.” (JAEGER, 2013, p. 1126)

²⁶¹ Aqui utilizamo-nos desse termo no sentido etimológico.

²⁶² Ver JAEGER, “A educação do príncipe”. In: *Paidéia*, p. 1128, 1134, 1136, 1145.

²⁶³ Vale confrontar o escopo de Isócrates em se valer de uma historiografia política com os objetivos de Campos em redimensionar a historiografia literária.

²⁶⁴ “A *forma* aparece aqui como um dos problemas mais importantes da *paideía*. O que infundia força à antiga poesia, mesmo naquilo em que influía ou deveria influir educativamente, era a *forma*. Tanto Platão quanto Isócrates, apesar de divergirem muito quanto ao seu ideal de *paideía*, estão igualmente convencidos disso; e, por esse motivo, a consecução de uma nova forma era um dos seus objetivos supremos. O triunfo posterior da cultura retórica sobre a filosófica, ao menos entre as camadas mais amplas da gente culta, deriva em parte da superioridade da forma [...]” (JAEGER, 2013, p. 1154. Grifos

conduzir como critério de julgamento de um bom governo, desse modo fazendo da *paideía* uma norma de avaliação do governante (em outras palavras, adequando-o à constituição de uma conduta não arbitrária).

Apesar de a arte pedagógica de Xenofonte igualmente propender para a historiografia,²⁶⁵ esta se distingue da de Isócrates, entre outros aspectos, por se concentrar nas qualidades de uma *paideía* técnico-militar. Jaeger destaca que a multiplicidade de interesses de Xenofonte,²⁶⁶ bem como sua inclinação para a aventura e sua vivacidade narrativa não só provocaram nos leitores de sua época uma forte impressão, mas também fazem dele uma espécie de personificação de seu contexto político-cultural. Soldado, agricultor, historiador, economista, pensador sobre a arte da cavalaria, pensador sobre arte da caça, pensador sobre arte de governar, com efeito, da soma entre seus múltiplos entusiasmos, suas vigorosas andanças por terras estrangeiras e a educação helênica recebida (apregoadora da harmonia entre os variegados estímulos da vida), resultou o transbordamento da *areté* do âmbito grego para uma escala humana; é disso, afinal, que trata a *Ciropedia*. Ao contrário da *paideía* restritiva de Platão e de Isócrates, para os quais a elite grega capitaneava a questão cultural (*paideía* ↔ *areté*), Xenofonte descola a *areté* do domínio grego, expandindo-a para uma *paideía* humana.²⁶⁷

Podemos agora voltar ao poema de Campos, “*Ciropedia ou a educação do príncipe*”, com olhos atentos a um potencial diálogo com o conceito de *paideía* grego, no qual literatura, tradição, cultura e educação se entrelaçam concretamente em uma forma viva, e lermos na referência à *paideía* de Xenofonte (como vimos, tornada “impessoal” – não propriedade de uma pessoa ou de um povo em particular) uma possível ponte para uma “arte pedagógica da linguagem”, ou seja, para a *paideía* de uma época em que a linguagem se converteu no ponto tensional de onde brotam os campos da atividade humana.²⁶⁸

nosso.) Vale confrontar essa atenção à importância da “forma” com o programa concretista de ser uma “dialética evolutiva das formas poéticas” (CAMPOS, 2006, p.141) explicitado no *post-scriptum* do “plano-piloto para a poesia concreta”: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (maiakóvski)

²⁶⁵ Xenofonte inclusive escreveu a *História da Grécia*.

²⁶⁶ Ver “Xenofonte: o cavaleiro e o soldado ideais”. In: *Paidéia*, p. 1229, 1230, 1231, 1234, 1240.

²⁶⁷ No caso, com o exemplo de *areté* no povo persa. É evidente, no entanto, que, de acordo com o pensamento da época, a *areté* se vinculava exclusivamente à nobreza. Isso se mantém no pensamento de Xenofonte (ele se restringe à nobreza persa).

²⁶⁸ Ver a Introdução deste trabalho e o capítulo “Reintrodução: Múltiplos Campos”.

Entre a harmonia da antiguidade clássica, para a qual a *paideía* apontava como uma forma viva²⁶⁹ de construção sócio-política, e as denúncias pós-estruturalistas, em cujas desconstruções o real se tem por uma construção de linguagem naturalizada por vontades de poder, há um complexo percurso em que a relação “arte ↔ pedagogia” balança para um lado e para o outro, sem nunca, contudo, conseguir descolar-se completamente de um de seus extremos atrativos.

Sabemos que o esforço de Platão para expulsar os artistas da República (leia-se transferir o poder pedagógico da poesia para a filosofia) se concentra na tentativa de demonstrar a ineficácia didática da poesia na educação dos gregos.²⁷⁰ Aristóteles revisa o veredicto platônico, religando o caráter representativo da arte a um prazer útil (que conduz a um conhecimento).²⁷¹ Essa perspectiva se espraia pela cultura romana, a partir da qual se estabelece a premissa tripartite de que a literatura tem como função *docēre* (ensinar), *delectāre* (dar prazer) e *movēre* (transformar),²⁷² como o resume Horácio em sua *Poética*.²⁷³ Durante a Idade Média, esse objetivo principal (ensinar) se torna radicalmente preponderante à medida que a arte²⁷⁴ se submete aos princípios diretivos da teologia cristã. Com o pensamento renascentista, o pêndulo move-se da função-*docēre* para a função-*delectare*: muito mais do que instruir, à poesia exige-se ser bela. Elucidativamente, Todorov assinala que esse movimento trará consigo um gradual percurso de laicização do divino e de sacralização da arte,²⁷⁵ já que ao se auscultarem os pressupostos da beleza, concluir-se-á que esta não visa a nada salvo a si mesma, tendo,

²⁶⁹ Lembre-se a ênfase concretista na “vivacidade” de sua proposta. Como exemplo, destaquemos duas das citações mais recorrentes de Pound: “Colher no ar uma tradição *viva*.”, “A arte é uma coisa *viva*”. Ver CAMPOS, H. “poesia e paraíso perdido”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 47. (Grifos nossos.)

²⁷⁰ Entre os trechos em que Platão, no “Livro X” de *A República*, acusa a poesia de causar confusão e irracionalidade, destacamos: “[...] o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade.” (PLATÃO, 1993, p. 469) Cf. PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

²⁷¹ Ver capítulo 4 de *Poética*, em que se conectam os conceitos de imitação, prazer e conhecimento. Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

²⁷² Essa ordem (ensinar – deleitar – transformar) não é arbitrária. Segundo essa linha de pensamento, o móvel primeiro da arte é ensinar, embora, para ser considerada “boa”, a arte tem de se harmonizar sobre aquele tripé.

²⁷³ Nesse sentido, destacamos: “Não se distanciem da realidade as ficções que visam ao prazer [...] As centúrias dos quarentões recusam as peças sem utilidade [...] Arrebata todos os sufrágios que mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor [...]” (HORÁCIO, 2005, p. 65) Cf. HORÁCIO. *Arte Poética*. In: *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

²⁷⁴ Embora ora nos refiramos à “arte” ora à “literatura”, temos em vista particularmente a forma de arte a que hoje denominamos literatura.

²⁷⁵ Ver TODOROV T., “Nascimento da estética moderna”. In: *A literatura em perigo*, p. 45-52. Cf. TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

portanto, leis próprias e autônomas. Delineiam-se, dessa maneira, as linhas gerais da “Estética”, surgida no século XVIII, com o acirramento da ideia de que quaisquer indícios de utilização de uma obra para outros fins (religiosos, por exemplo) retiram-lhe o privilégio de ser chamada uma *obra de arte*, pois, nesse caso, tal obra seria um subterfúgio auxiliar de algum campo ideológico e não uma realização sensível em si, o que nos leva ao célebre conceito de “a arte pela arte”,²⁷⁶ reforçado pela estética kantiana (final do século XVIII) e propagado ao longo do século XIX por poetas como Baudelaire. Ainda que aparentemente isolada do entorno, a arte, nesses termos, não elimina, segundo Todorov, aquilo a que estamos chamando função-*docēre* (e que ele denomina relação com mundo), considerando-se que meditar sobre a harmonia da arte conduziria o homem ao conhecimento de verdades mais profundas sobre a harmonia da vida. Todorov localiza nas vanguardas do início do século XX o rompimento da arte com o mundo, rompimento estimulado fortemente pelo “[...] impacto das teses radicais de Nietzsche, que questionam a própria existência dos fatos independentes de suas interpretações”. (TODOROV, 2009, p. 66)

Chegamos, assim, àquele momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal e a partir do qual tudo se tornou discurso (Derrida, 2011). Em vez de seguirmos pela conclusão de Todorov, para quem essa ruptura ocasionou um abismo resultante do embate dialético entre o niilismo e o utopismo,²⁷⁷ a este trabalho interessa examinar o modo como o transbordamento de linguagens (consequência da dissociação entre o fato e uma possibilidade de apreensão unívoca) se encaminharia, no cenário brasileiro, para a emergência do “intelectual múltiplo”, em cuja movimentação se ativa, de maneira marcante, o traço pedagógico. Refiro-me aqui explicitamente a uma das linhas do pensamento crítico de Evelina Hoisel e às pesquisas empreendidas no grupo *O escritor e seus múltiplos: migrações*.

Como salientado na Introdução, Evelina Hoisel, em “Confrontos T. S. Eliot e Paul Valéry”,²⁷⁸ mostra que a modernidade se lançou a uma crescente conscientização dos limites e deslimites da linguagem, suscitando um processo de desestabilização de fronteiras e de entrelaçamento de discursos. O “poeta-crítico” (termo de Valéry) ilustra o despontamento do que poderíamos chamar de uma visão polifônica da arte literária, já

²⁷⁶ Ver TODOROV T., “A estética das luzes”. In: *A literatura em perigo*, p. 56-57.

²⁷⁷ Ver TODOROV T., “Do Romantismo às vanguardas”. In: *A literatura em perigo*, p. 69-71.

²⁷⁸ Cf. HOISEL, Evelina. Confrontos T. S. Eliot e Paul Valéry. In: *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador: ILUFBA, v. 12, p. 79-96, 1991.

que o discurso criativo, o discurso crítico e o discurso historiográfico tanto se movimentam paralelamente uns aos outros quanto se imbricam estimuladamente uns nos outros. Ao passo que Todorov vê a excitação de uma dialética abissal pelo fechamento do diálogo entre a literatura e o mundo, Hoisel se concentra na abertura de uma realidade afirmada pela urdidura de múltiplos discursos. De fato, ao longo do século XX comprova-se que quão mais os discursos proliferaram, mais deslizaram as fronteiras entre os campos e mais se interpenetraram as vozes, donde a colocação em pauta por Hoisel do conceito de “limiar” e a dedicação ao estudo das “estratégias de migração”. Ao se debruçar sobre o projeto de Silviano Santiago, Hoisel delineia essa perspectiva crítico-teórica:²⁷⁹

As migrações e as transmigrações constituem assim um dado primordial tanto para o entendimento da atividade do professor e do intelectual Silviano Santiago, personalidade civil com reconhecida atuação acadêmica e profícua atividade no cenário cultural contemporâneo, quanto para o delineamento dos processos simbólicos e metafóricos de sua escrita literária e das preocupações teórico-críticas disseminadas por meio de seus ensaios e entrevistas. Se, por um lado, as migrações e transmigrações traduzem a multiplicidade de lugares atravessados, de falas entrecruzadas, de sujeitos dramatizados a partir do jogo especular e narcísico das alteridades, por outro, elas propiciam entrelaçar essa diversidade, assinalando como nos múltiplos Silvianos se repetem, de maneira diferida e sempre reelaborada, determinadas preocupações, obsessões, ideias e metáforas pelas quais podem ser enlaçadas a sua biografia existencial e literária. Trata-se, portanto, de um *projeto rigorosamente arquitetado, ainda que em constante revisão de percurso*. (HOISEL, 2008, p. 147. Grifo nosso.)

É justo a investigação de projetos que tais o dínamo dos estudos realizados pelo grupo *O escritor e seus múltiplos: migrações*, dínamo, portanto, deste trabalho.²⁸⁰ Vale ressaltar que entre o “poeta-crítico” valeriano e o “intelectual múltiplo” há uma imensurável diferença de conscientização da multiplicidade discursiva inter-relacionável, porém, especificamente, o grande diferencial é o traço pedagógico nessa atividade transbordante. Reside aí a razão de ser deste capítulo (Campo Pedagógico), afinal de contas, qual a particularidade do logos pedagógico na atuação de Haroldo de Campos? E como o campo pedagógico, corporificado pela particularidade desse logos, se coordena aos outros na movimentação polifônica haroldiana?

²⁷⁹ Cf HOISEL, Evelina. Silviano Santiago e seus múltiplos. In: CUNHA, Eneida Leal. (Org.) *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008. (Intelectuais do Brasil) p. 143-170.

²⁸⁰ Ver a abertura do capítulo “Reintrodução: Múltiplos Campos”.

Abrimos este capítulo apontando para a diligência de Campos em se apropriar das diretrizes funcionais de cada campo em que decidiu se inserir com vistas a legitimar sua assinatura de atuação. Em seguida, acentuamos que inserir-se em múltiplos campos traz demandas diferentes das de se pôr em condições de transformar as regras de funcionamento da leitura de uma movimentação por múltiplos campos. Debruçamo-nos, pois, sobre as especificidades de “legitimar-se” (tornar-se segundo as leis) e “instituir-se” (fixar-se como construção). Notavelmente, essa distinção nos remete a um entrelaçamento semântico entre as ações de “criar” e “educar”, o que nos levou a verificar os pontos de imbricação desses conceitos no projeto haroldiano. A fecundidade do diálogo com o pensamento grego (explícita no título do poema “Ciropédia ou a educação do príncipe”, bem como na longa jornada de transcrição de textos de Konstantinos Kaváfis e de Homero) nos direcionou para a concepção helênica de *paideía*, na qual criação e pedagogia se inter-relacionam em uma forma viva de condução subjetivo-social-política. Traduzida por Xenofontes, a *paideía* se humaniza (o conceito se expande do contexto grego para a humanidade). Após realçar sucintamente alguns momentos da relação histórica entre “criação” e “pedagogia” do século IV a.C. ao século XX, destacamos que o “príncipe” da Ciropédia haroldiana retoma a *paideía* da antiguidade clássica ao se formar também a partir de uma urdidura de vetores (“literatura” ↔ “cultura” ↔ “tradição” ↔ “educação”) composta viva e concretamente,²⁸¹ embora essa *paideía* seja redimensionada para o contexto histórico em que a linguagem se converteu na única bússola de uma travessia pelo infinito, donde a Ciropédia do século XX não se concluir, pois “Beber desta água é uma sede infinita”. (CAMPOS, 2008, p. 51)

Em vez de um abismo, portanto, a matéria do infinito parece-lhe (a Haroldo) uma arte de condução construtiva, uma arte pedagógica da linguagem, um desafio de tecer a história das relações de forma mais transformadora. Porém a pergunta persiste: Por que Haroldo de Campos, já um poeta legitimado, um crítico legitimado e um tradutor legitimado, decide, em 1970, doutorar-se na USP, sob a orientação de Antonio Candido, para, em seguida, dedicar-se por muitos anos²⁸² a compor um campo especificamente pedagógico?

²⁸¹ Ver nota de rodapé 269 sobre o aspecto “vivo” da tradição e da arte revistas pelo concretismo. Em relação ao aspecto “concreto”, o próprio nome do movimento já indica explicitamente a posição axial desse conceito no encadeamento dos postulados.

²⁸² Haroldo de Campos defendeu a tese de doutoramento *Morfologia do Macunaíma: Para uma teoria da prosa modernista brasileira*, junto ao Curso de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em outubro de 1972. Ver CAMPOS, H. “Nota Introdutória”. In: *Morfologia do Macunaíma*. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*.

Após acenar para o desejo de partir de um discurso sem começo (estando já do exterior do discurso), Michel Foucault encena um minidiálogo entre esse desejo e a instituição. Seu desejo diz: “Eu não gostaria de ter de entrar nesta ordem arriscada do discurso; não gostaria de ter de lidar com o que ele tem de categórico e decisivo [...]”. (p.9)²⁸³ A instituição responde “[...] o discurso está na ordem das leis [...] se lhe é dado [ao discurso] ter algum poder, é de nós, e somente de nós, que ele lhe advém.” (p.9)²⁸⁴ Foucault prossegue inquieto, insistindo que no discurso materializado²⁸⁵ há perigos inimagináveis. Ao se perguntar onde está o perigo,²⁸⁶ Foucault supõe que “em todas as sociedades a produção de discurso é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por alguns procedimentos”, (p.10-11)²⁸⁷ entre os quais se categorizam os procedimentos de exclusão (a interdição, a separação e a vontade de verdade), os procedimentos internos (o comentário, o autor e as disciplinas) e os procedimentos determinantes das “condições de funcionamento do discurso” (p.38) (o ritual, as sociedades do discurso, as doutrinas e a educação).²⁸⁸ No que concerne à “educação” especificamente, Foucault afirma: “Todo sistema de educação é uma *maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos*, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo.” (p. 46. Grifo nosso.)²⁸⁹

Retornemos agora ao dialogozinho inicial entre o desejo de Foucault e a instituição, exatamente àquele ponto em que a instituição diz que o poder do discurso vem dela, e vejamos que, assim como na etimologia do termo e na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, também para Foucault a instituição fixa,

2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. Já durante o doutoramento (em 1971), Campos atuou como professor-visitante no Departamento de Espanhol e Português da Universidade do Texas. Logo após ter se doutorado, em 1973, ele se efetivou como professor titular do Curso de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Literatura na PUC/SP, cargo que ocupou até 1985, tendo se tornado professor emérito da PUC/SP em 1990.

²⁸³ “*Je ne voudrais pas avoir à entrer moi-même dans cet ordre hasardeux du discours; je ne voudrais pas avoir affaire à lui dans ce qu’il a de tranchant et de décisif [...]*” Essa e as seguintes citações de Foucault foram retiradas da mesma edição de *L’ordre du discours* (já referenciada). As traduções no corpo do texto são nossas.

²⁸⁴ [...] *le discours est dans l’ordre de lois[...] et que, s’il lui arrive d’avoir quelque pouvoir, c’est bien de nous, et de nous seulement, qu’il le tient.*” (p. 9)

²⁸⁵ “*le discours dans sa réalité matérielle*” (p. 10)

²⁸⁶ “*Où donc est le danger?*” (p.10)

²⁸⁷ “*je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures [...]*”

²⁸⁸ *procédures d’exclusion* (p.11) : *l’interdit* (p.11), *un partage* (p.12), *volonté de savoir* (p.16); *procédures internes* (p.23): *le commentaire* (p.23), *l’auteur* (p.28), *les disciplines* (p.31); *trisième groupe: le rituel* (p.41), *sociétés de discours* (p. 41), *les doctrines* (p.43), *l’éducation* (p.45).

²⁸⁹ “*Tout système d’éducation est une manière politique de maintenir ou de modifier l’appropriation des discours, avec les savoirs et les pouvoirs qu’ils emportent avec eux.*” (p.46)

estabelece, constrói, concretiza, forma, reforma, transforma, “mantém ou modifica” sínteses subjetivo-sócio-políticas. Atentemos para que “manter ou modificar a apropriação dos discursos” significa outorgar-se o poder de transformar o modo de apreensão de um determinado campo discursivo (como a literatura, por exemplo) ou mesmo da relação entre diversos campos discursivos (como a relação entre os campos da grande área das Ciências Humanas).

Ora, se o projeto de Haroldo de Campos o conduziu à tarefa argonáutica de redimensionar a historiografia literária (o modo como a literatura é apreendida),²⁹⁰ nenhum outro campo fornecer-lhe-ia ferramentas mais apropriadas para o deslocamento do centro literário do que a instituição educadora. Caminhemos por essa hipótese. Da mesma maneira que a Constituição da República Federativa do Brasil se institui por meio de leis, o sistema de educação se estabelece pela materialização de determinados discursos instituídos como norma de apreensão. Complexos procedimentos de selecionamento determinam a formação dos corpos sociais que instituem as leis federativas e a dos corpos sociais que estabelecem as regras educadoras. No caso da educação, o processo se efetiva realmente a partir da Academia (das graduações e pós-graduações que formam os diversos corpos que de fato têm poder de decisão nas diretrizes educacionais que se condensam em efeitos-cascata). Isso significa que alterar sistematicamente programas universitários leva à transformação de leituras, aulas, disciplinas optativas oferecidas, temas de seminários, interesses de intercâmbio, focos de pesquisas, cursos de pós-graduação... até, em última instância (com tantas mudanças já sentidas como parte do sistema) se tornar inadiável uma reforma curricular com a consequente alteração de ementas disciplinares e dos próprios programas da graduação e da pós-graduação. Em suma, gradualmente pode-se alterar o *modus operandi* da formação de milhares de pessoas.

É aí que as legitimações se mostram rentáveis, pois quão mais prestigiado seja o professor, mais essa transformação sistêmica será favorecida. Cabe a este trabalho não esmiuçar os programas das aulas, disciplinas e cursos oferecidos por Campos,²⁹¹ mas selecionar algumas referências pedagógicas emblemáticas com vistas a evidenciar que o campo pedagógico se forma a partir da fixação (materialização, concreção, escritura,

²⁹⁰ De fato, não apenas a literatura, pois a literatura é vista dentro de uma concepção de *paideía* que poderíamos chamar de esboço de Ciências Gerais (Humanas e Natural).

²⁹¹ Embora este trabalho, ao lado de outros na área, estimule fortemente que tais pesquisas sejam realizadas.

instituição) dos conceitos movimentados (afirmados, legitimados) nos campos crítico, criativo e transcriativo.

Seremos breve. Destacaremos apenas dois exemplos bem ilustrativos. Em nota de rodapé ao ensaio “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”, Haroldo de Campos, ao se referir ao ano de 1975, julga oportuno elucidar:

Ano em que ministrei, no primeiro semestre, o *meu primeiro curso de pós-graduação* (até onde sei, o primeiro sobre o assunto e nesse nível em universidade brasileira) de Estética da Tradução (então como disciplina optativa do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da PUC-SP, hoje, Comunicação e Semiótica). O Programa, na Parte I (Propostas Teóricas), dividia-se em três seções: 1. A *Lógica* da tradução (tradução referencial e tradução poética); 2. A *Física* da tradução (a tradução como produção de informação estética); 3. A *Metafísica* da tradução (Walter Benjamin). (CAMPOS, 2013, p. 87. Grifos nossos.)

Temos, pois, na Parte I do Programa (Propostas Teóricas), basicamente um resumo das linhas mestras do percurso de encorpamento do campo transcriativo, ou seja, no *primeiro* curso ministrado na Pós-graduação da PUC-SP,²⁹² Campos já explicitou o motivo de fecundar o campo pedagógico. Sem subterfúgios. Sem adiamento. *Straightfoward* (como os norte-americanos gostam de dizer).²⁹³

Aliás, essa expressão nos remete a nosso segundo exemplo. Em 1981, enquanto professor visitante na Universidade do Texas, em Austin, Haroldo de Campos ministrou uma disciplina, intitulada “Prosa Brasileira: Correlações Transtemporais”, no quarto ano da graduação, e um curso na pós-graduação, “Semiologia da Evolução Literária: O Modelo Barroco e Sua Produtividade na Poesia Brasileira”. Conforme realçado por Evelina Hoisel, no ensaio “Interloquções concretistas na cena da vanguarda”,²⁹⁴ Charles

²⁹² Principal Universidade a partir da qual Campos buscava instituir suas legitimações.

²⁹³ A título de destaque de como o Programa do primeiro curso ministrado na Pós-graduação da PUC se intensificaria durante a atuação docente de Campos (embora sempre redimensionadamente), realçamos outra nota do mesmo ensaio: “Numa versão especial que fiz dos primeiros tópicos deste ensaio benjaminiano [“A Tarefa do Tradutor”], para servir de base a uma aula sobre tradução, por mim ministrada em outubro de 1984 no curso da profa Dra Jeanne Marie Gagnebin (O texto da História: Um Estudo da Filosofia de Walter Benjamin, Pós-Graduação em Filosofia, PUC-SP), propus uma interpretação ‘estranhante’, num sentido deliberadamente etimologizante, heideggeriano-derridiano, do título ‘Die Aufgabe des Übersetzers’. Jogando com as várias acepções mutuamente ‘suplementáveis’ do substantivo (die) *Aufgabe* e do verbo *aufgeben*, traduzi: ‘Ao que se dá e o que dá o tradutor’; ou mais concisamente: ‘O que é dado ao tradutor dar.’” (CAMPOS, 2013, p. 95)

²⁹⁴ Apresentado no XIV Encontro da ABRALIC – 2014. No texto, Hoisel afirma: “Charles Perrone anexa ao seu texto-depoimento ‘Laudas, lances, lendas e lembranças: Haroldo na Austineia desvairada’ (2013, p. 41-64) os programas das disciplinas distribuídos aos estudantes, através dos quais podemos constatar que as preocupações teóricas, críticas e tradutórias se expandem através da docência em território estrangeiro. O programa de ‘Semiologia da evolução literária: o modelo Barroco e sua produtividade na poesia brasileira’, por exemplo, estampa uma das principais preocupações do professor-poeta, que elege

A. Perrone, aluno de Campos na época, se debruça sobre a experiência docente do intelectual brasileiro,²⁹⁵ fornecendo-nos tanto os programas da disciplina e do curso ministrados por Campos, quanto a indicação de algumas leituras suplementares.

No programa “Prosa Brasileira: Correlações Transtemporais”, encontramos uma mini-historiografia da literatura prosaica brasileira, em que sobressaem Guimarães Rosa, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, José de Alencar, Machado de Assis e Cecília Meireles, novamente, da maneira mais *straightforward* possível, fixando em programa os textos críticos integrantes de *Metalinguagem & Outras metas* (em ordem de citação: “A linguagem do Iauaretê”, “Estilística Miramarina”, “Mario de Andrade: a imaginação estrutural”,²⁹⁶ “Iracema: uma Arqueografia de Vanguarda”, “Arte Pobre, Tempo de Pobreza, Poesia Menos” e “Introdução à escritura de Clarice Lispector”).²⁹⁷ Como leituras suplementares, os estudantes receberam cópias pessoais e/ou originais dos artigos de Campos “A linguagem do Iauaretê” e “Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira” (também incluso em *Metalinguagem & outras metas*).

Ao auscultarmos o programa do curso ministrado na pós-graduação, “Semiologia da Evolução Literária: O Modelo Barroco e Sua Produtividade na Poesia Brasileira”, logo na “Introdução” nos deparamos com a questão historiográfica: “Introdução ao problema: a questão da origem na historiografia literária e os modelos semiológicos de descrição”. (PERRONE, 2013, p.49) Entre as referências, destacam-se o eixo “Por uma poética sincrônica” de *A arte no Horizonte do Provável*²⁹⁸ (em que constam os ensaios “Poética Sincrônica”, “O samurai e o Kakemono” e “Apostila: Diacronia e Sincronia”), e o artigo “Texto e História” (inserido em *A operação do texto*), textos críticos nos quais se defende, grosso modo, que apenas uma revisão do passado pelas necessidades do presente implica

o Barroco como o nascer da literatura brasileira, revertendo a historiografia estabelecida e incluindo o concretismo na linha evolutiva do poeta Gregório de Matos e Guerra.” (HOISEL, 2014, p. 436). Cf. HOISEL, Evelina. Interlocuções concretistas na cena da vanguarda. In: XIV ENCONTRO DA ABRALIC, 2014. Belém, *Anais eletrônicos do XIV Encontro da ABRALIC*. Belém: UFPA, 2014. p. 428-437. Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2014_1434476212.pdf. Acesso em 20 julho 2015.

²⁹⁵ PERRONE, Charles A. “Laudas, lances, lendas e lembranças: Haroldo na Austineia Desvairada”. In: *TRANSLUMINURA*, revista de estética e literatura. N 1. São Paulo, Governo do Estado de São Paulo, Casa das Rosas. 2013. p. 41-64. Disponível em <http://www.casadasrosas.org.br/crhc/arquivos/transluminura1.pdf>. Acesso em: 08 julho 2015 .

²⁹⁶ Em relação a Oswald de Andrade e Mário de Andrade, há um longo percurso – que levou inclusive à escolha do objeto da tese de doutoramento – do qual os ensaios citados são apenas pequenas ilustrações. Ver CAMPOS, H. “Marcação do Percurso”. In: *Morfologia do Macunaíma*, p. 3-10.

²⁹⁷ Ver capítulo “Campo Crítico”, p. 42-44.

²⁹⁸ Ver capítulo “Campo Crítico”, p. 41-42.

uma atitude vigorosamente transformadora, donde a militância²⁹⁹ pela perspectiva ou “poética” sincrônica.³⁰⁰ Com efeito, esse programa dialoga com o do primeiro curso de pós-graduação ministrado na PUC-SP: enquanto no da PUC visualizamos as linhas de força básicas do encorpamento do campo transcriativo (cujo eixo é o pensamento tradutório de Benjamin), no da Universidade do Texas delinea-se o modo como Campos dá “fiscalidade” ao pensamento de Benjamin.

O texto-depoimento de Perrone também nos é valioso por lançar luz sobre algumas repercussões da atividade docente de Campos. Ainda no início de sua fala, Perrone cita a primeira experiência didática de Campos em Austin, quando em 1971 (durante seu doutoramento, portanto) o poeta-crítico-transcriador (e professor debutante) brasileiro sugeriu a um dos estudantes de seu curso, Albert Bork, que traduzisse *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, como trabalho final do curso. Em parceria com um colega, Bork aceitou a sugestão, do que resultaram uma dissertação de mestrado e a tradução e publicação, anos mais tarde, de *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade.³⁰¹

Se tivermos em mente que foram justo as pesquisas relativas a esses dois romances oswaldianos que, segundo se expressa na “Marcação do percurso” de *Morfologia do Macunaíma*, Campos considera o nascedouro do que viria a se tornar sua tese de doutoramento no Brasil, a internacionalização³⁰² de suas ênfases críticas *via campo pedagógico* merece atenção. Ainda mais quando, ao se referir às leituras suplementares do programa “Prosa Brasileira: Correlações Transtemporais” oferecido à graduação,

²⁹⁹ Ao tratar da transcrição como dispositivo da “poética sincrônica”, Campos afirma: “Como ato crítico, a tradução poética não é uma atividade indiferente, neutra, mas [...] supõe uma escolha, orienta-se por um projeto de leitura, a partir do presente de criação, do passado de cultura. É um dispositivo de atuação e de atualização da ‘poética sincrônica’. Assim é que só me proponho a traduzir aquilo que para mim releva de um projeto de *militância cultural*. (CAMPOS, 2013, p. 136. Grifo nosso.)

³⁰⁰ Ampliando a “poética sincrônica” para uma leitura artística sincrônica (ampliação latente e já atuante no discurso haroldiano), Julio Plaza se valerá do mesmo argumento, que tem base nos estudos de Jakobson, da íntima relação entre a perspectiva sincrônica e um impulso crítico transformador: “A história inacabada (assim como as obras de arte) é uma espécie de obra em perspectiva, aquela que avança, através de sua leitura, para o futuro. A história ‘acabada’ é a história morta, aquela que nada mais diz. História, então, pressupõe leitura.” (p. 2) Nesse sentido, a leitura sincrônica recupera o passado “de forma crítica, tomando aqueles elementos de utopia e sensibilidade que estão inscritos no passado e que podem ser liberados como estilhaços ou fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente, a iluminar o presente.” (p. 7) Ver PLAZA. “Introdução: a tradução como poética sincrônica”. In: *Tradução intersemiótica*.

³⁰¹ A dissertação de mestrado foi apresentada pelo colega de Bork e a tradução, feita por Bork e pelo professor K. David Jackson. Ver PERRONE. “Laudas, lances, lendas e lembranças: Haroldo na Austineia Desvairada”. In: *TRANSLUMINURA*, p. 44.

³⁰² Como salientado por Hoisel. Ver nota de rodapé 294.

Perrone diz a respeito de “A linguagem do Iauaretê”: “Para esta última leitura, tivemos o privilégio de receber cópias pessoais de um artigo fundador.” (PERRONE, 2013, p. 46) e sobre “Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira”, o crítico norte-americano enfatiza: “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”. (PERRONE, 2013, p. 47. Grifo nosso.) Esse artigo que “mais impacto” causou “em nível mundial” é exatamente a síntese da proposta de reconfiguração da historiografia literária, texto em que desfilam, exuberantemente organizados em uma contundência crítica *sui generis*, os motivos “diferença” ↔ “barroco” ↔ “descentramento” ↔ polifonia³⁰³ ↔ redimensionamento historiográfico.

Não basta, contudo, indigitar a concatenação mais admirável e estimulante. Atua-se dentro de um movimento em que literatura, cultura, sociedade, política e economia se entrelaçam de modo visceral. Mesmo impulsionada por fortes legitimações e enraizada em sólidas institucionalizações, a culminância do projeto de Campos (redimensionar a historiografia literária) esbarra no *statu quo*, ou seja, atinge das menores peças às mais profundas articulações da engrenagem historiográfica tradicional.

Desde a primeira legitimação, Campos se mostra consciente de que o ato de instituir é um trabalho de grupo, de – digamos – “assembleia legislativa”. Não à toa, Campos se articula em várias frentes com várias das vozes em que, a partir da segunda metade do século XX, repercute a defesa por mudanças estruturais nas Ciências Humanas. A fim de se fazer uma das vozes da tessitura de um movimento reformador, Campos se torna um foco de ligação com colegas do “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo* (como Mário Faustino),³⁰⁴ com Jakobson (na Linguística), Derrida (na Filosofia), Jauss (na Historiografia Literária)³⁰⁵ e com um avassalador movimento latino-americano de descentramento cognitivo (Octavio Paz, Lezama Lima, Severo Sarduy, César Vallejo...),³⁰⁶ além de, como assinalado, se valer do trânsito acadêmico para fortalecer as linhas de força disso que podemos, sem exagero, chamar de uma Nova Constituição historiográfica.

Foi, aliás, nas temporadas docentes em terras norte-americanas que se esboçou o gesto mais explícito, ou a síntese mais radical, dessa intenção reformadora de descentrar

³⁰³ Na terminologia haroldiana “cantos paralelos”.

³⁰⁴ O “Barroco” é um elo importante entre Campos e Mário Faustino. A esse respeito, ver Mário Faustino ou a impaciência órfica”. In: *Metalinguagem & outras metas*, p.203-210.

³⁰⁵ Obviamente, citamos apenas alguns nomes de constelações luminosíssimas.

³⁰⁶ Vinculado ao motivo “barroco” e ou “neobarroco”.

a historiografia literária. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*,³⁰⁷ texto publicado primeiramente em 1989 pela Fundação Casa Jorge Amado, na célebre coleção “Casa de Palavras”, aponta diretamente contra a base da historiografia literária brasileira, a *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)* (1959), de Antonio Candido. O objetivo aqui é tão *straightfoward* quanto os demais atos haroldianos no campo pedagógico: implodir a historiografia tradicional brasileira desconstruindo-lhe o fundamento.³⁰⁸

A epígrafe³⁰⁹ nietzschiana de *O Sequestro do Barroco* já indica que o que está em jogo é uma reformulação dos pressupostos de entendimento histórico (no caso, historiográfico). A voz de Campos se apresenta ainda mais taxativamente que a epígrafe: “Se há um problema instante e insistente na historiografia literária brasileira, este problema é a ‘questão da origem’.” (CAMPOS, 2011, p. 19) Segue-se uma alusão ao ensaio “Da razão antropofágica” e o roteiro de desenvolvimento da denúncia de que a historiografia tradicional, sob a pedra angular de Candido, reveste-se de mais um capítulo da clausura metafísica de uma estruturação centrada, na qual o espírito brasileiro se corporifica a formar uma substância orgânica (isto é, centralizada, linear e teleológica). A leitura desconstrutivista desse modelo se impulsiona a partir da confrontação entre o esquema triádico fundamental da estrutura de Candido (produção – recepção – transmissão) com a dinâmica vetorial proposta por Jakobson (em que se delineiam as funções da linguagem através da ênfase diretiva em determinados fatores constitutivos da linguagem).³¹⁰ Por esse viés, Campos demonstra que, afinada com o pensamento historiográfico do século XIX,³¹¹ a *Formação* conjuga o ideal nacionalista romântico com

³⁰⁷ Cf. CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

³⁰⁸ Pelos motivos delineadores deste trabalho, reiteradamente salientados, não nos debruçaremos sobre a relação entre Antonio Candido e Haroldo de Campos, nem sobre os encaminhamentos metodológicos da USP e da PUC/SP, embora, no que concerne ao último aspecto, este trabalho se junte a outros na área com vistas a estimular pesquisas nessa direção.

³⁰⁹ “Todo o respeito por vossas opiniões! Mas **pequenas ações divergentes** valem mais!” (Tradução e grifo de Haroldo de Campos.)

³¹⁰ Os fatores constitutivos da linguagem, segundo Jakobson, são “remetente”, “mensagem”, “destinatário”, “contexto”, “código” e “contato”. Se a ênfase de uma ação linguística recai em um, ou em alguns, desses fatores, evidenciar-se-á uma determinada “função da linguagem” (ver notas 217 e 218). Ao confrontar o modelo de Candido com o de Jakobson, Campos afirma: “Note-se que na *Formação* [...], entre os três elementos que se conjugam no modelo [produção – recepção – transmissão], a MENSAGEM (o texto, a informação estética, a obra) não é posta em relevo [como o é na literatura barroca]; antes, a ela se alude metonimicamente, pois a ênfase é dada ao MECANISMO TRANSMISSOR, ao **veículo** da transmissão, e não propriamente à TRANSMISSÃO em si mesma, à MENSAGEM TRANSMITIDA, à sua materialidade enquanto TEXTO.” (CAMPOS, 2011, p. 31. Grifo do autor.)

³¹¹ Embora, obviamente, redimensionando tal pensamento.

os impulsos épicos classicistas e converte o resultado simbólico dessa conjugação em verdade historiográfica. Problematiza-se, pois, a pretensa objetividade do raciocínio de Candido, destacando-se que “ ‘Perspectiva histórica’, ‘ponto de vista histórico’, ‘orientação histórica’ são expressões que não podem ser aceitas como *verdades objetivas, dotadas de unicidade de sentido* [...]” (CAMPOS, 2011, p. 38. Grifo nosso.), já que “[...] enquanto ‘histórico’ (o ‘ponto de vista’) ou ‘históricas’ (a ‘perspectiva’ ou a ‘orientação’), só o são na medida em que respondem a um conceito também particular e também ideológico de história: a história retilínea [...]”. (CAMPOS, 2011, p.38-39) Na esteira da implosão de se equacionar “perspectiva histórica – verdade”, implodem-se em cascata os critérios de “autenticidade” e “permanência” que legitimam as escolhas dos autores canonizados pela estrutura de Candido. Implodida conceitualmente a velha engrenagem enclausurante, abre-se o espaço historiográfico para outra dinâmica em que se constrói a tradição (Paz), bem como a história (Benjamim). Nessa Nova Constituição historiográfica – plural, diversa, descontínua, inconclusa, transgressora, sempre-mutante –, em vez de se privilegiarem os momentos decisivos, festejam-se os momentos de ruptura, pois neles vivem os germens da transformação. Assim, abre-se o processo, constela-se o céu canônico e, com isso, voltamos ao doutoramento de Campos para confirmar *Macunaíma* como alegoria da Nova Constituição historiográfica brasileira, donde a inclusão do Barroco não ser uma mera medida protocolar, porém o próprio *impeachment* do ponto de origem e a festa de posse da relação. O que se legitimava em “Da razão antropofágica”³¹² institui-se em *O sequestro do Barroco*:

Nossa literatura, articulando-se com o Barroco, não teve infância (*infans*, o que não fala). *Não teve origem “simples”*. Nunca foi in-forme. Já “nasceu” adulta, formada, no plano dos valores estéticos, falando o código mais elaborado da época. Nele, no movimento dos seus ‘signos em rotação’, inscreveu-se desde logo, singularizando-se como ‘diferença’. (CAMPOS, 2011, p. 67. Grifo nosso.)

A “questão da origem” não se atrela mais, portanto, à busca pelo “fato”, mas à produtividade de relações (re)vivificantes. É por isso que, para Campos, não importa se

³¹² Recitamos o seguinte trecho de “Da razão antropofágica” (ver capítulo “Campo Crítico”, p. 45) a título de comparação com o de *O sequestro do Barroco*. “Toda questão logocêntrica, na literatura brasileira [...] esbarra num obstáculo historiográfico: o Barroco. Direi que o Barroco, para nós, é não origem, porque é a não infância. Nossas literaturas, emergindo com o Barroco, não tiveram infância (*infans*: o que não fala). Nunca foram afásicas. Já nasceram adultas (como certos heróis mitológicos) e falando um código universal extremamente elaborado: o código retórico barroco.” (CAMPOS, 2010, p.239)

Gregório de Matos existiu histórica ou miticamente,³¹³ porque a sua existência se registra nos focos de contato com Oswald de Andrade, Mário Faustino, Caetano Veloso etc., ao contrário, por exemplo, de Casimiro de Abreu, cuja voz não se reavigora no tecido dessa tradição viva. Ressuscitam daí potentes nomes outrora marginalizados por terem tensionado o horizonte de expectativa de suas épocas muito intensamente, como, na historiografia brasileira, Oswald de Andrade, Sousândrade e Pedro Kilkerry.³¹⁴ Essa abertura para uma antitradução exorbitante é indicada, sempre segundo o movimento desconstrutor de Campos, pelo próprio Antonio Candido, quando, em “Dialética da Malandragem” (1970), o autor da *Formação* rompe com o caráter integralista de seu programa orgânico para enaltecer “modelos de conduta não-monológicos”. (CAMPOS, 2011, p. 75)³¹⁵

Atentos a que o termo “não-monológico” significa “polifônico”,³¹⁶ podemos agora visualizar o acorde historiográfico haroldiano (“diferença” ↔ “barroco” ↔ “descentramento” ↔ “polifonia”) entendendo-lhe as ligaduras: a partir do descentramento (Barroco como não-origem), a historiografia se movimenta, o cânone se transforma, cantos redimensionam-se em uma dança múltipla e exorbitante – a polifonia, portanto, não apenas se instala mas se institui (pois tudo isso se dá *institucionalmente* no campo pedagógico).

Por mais não explicitamente associável, não há como falar de “instituição de uma visão polifônica” sem chamar à cena Edward Said. Até porque, até onde sabemos, a imagem de um cânone polifônico desperto e organizado por um humanismo autocrítico foi hasteada mais célebre e reverberantemente por ele. Em *Humanismo e crítica Democrática*,³¹⁷ a fim de colocar em pauta uma perspectiva de humanismo como uma prática efetiva no mundo contemporâneo, Said destaca que o conceito de humanismo, em geral, passou a ser associado a uma teoria tanto hermética quanto excludente, do que resultou um repúdio às humanidades, a realização acadêmica do humanismo, por suas

³¹³ Ver “O paradoxo borgiano e/ou pessoano”. In: *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira*, p.21-22.

³¹⁴ Internacionalmente, citam-se Gôngora, Caviedes e Donne como exemplos de marginalização historiográfica e posterior reconfiguração das historiografias espanhola, latino-americana e inglesa.

³¹⁵ Como se evidencia, Campos acaba por posicionar Candido em um “limiar” crítico-pedagógico análogo aquele em que situa Benjamim no campo transcriativo (ver nota 212): ambos se põem no limite do pensamento metafísico, ao passo que apontam para a exorbitância desse pensamento. Com efeito, nessa posição de “limiar” estão localizados diversos pensadores na Gramatologia derridiana: Saussure, Lévi-Strauss, Heidegger e, sobretudo, Rousseau.

³¹⁶ Na terminologia bakhtiniana com a qual Campos dialoga explicitamente.

³¹⁷ Cf. SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

diretrizes majoritariamente apolíticas, anistóricas e intolerantes. Ao relacionar a multiplicidade pluricultural da atualidade com o declínio dos padrões estéticos, esse humanismo “repudiador” (termo de Said) defende a valorização do tradicional em detrimento das formas de expressão contemporâneas, estabelecendo, assim, uma oposição inconciliável entre o canônico e a diferença. Sob esse prisma, visa-se a consolidar purezas essencializadoras que se fazem, na prática, instrumentos de redução, exclusão e repressão. Em comum, todas as vertentes desse pensamento homogeneizador (como o nacionalismo, o radicalismo religioso etc.) se ativam por meio do etnocentrismo, cujo propósito central é suprimir a operação crítica.

Daí a necessidade de “[...] situar a crítica no próprio coração do humanismo, a crítica como uma forma de liberdade democrática e como uma prática contínua de questionar e acumular o conhecimento [...]” (SAID, 2007, p.69). Nesse sentido, o humanismo, tal qual proposto por Said, caracteriza-se por um atento exercício de autocrítica dinamizado pela abertura para o outro. Essa abertura é axial no redimensionamento da atividade humanista, já que o pendor pela descoberta acolhe a diferença, redirecionando as humanidades para uma prática que agrega o tradicional e o contemporâneo em uma engrenagem impulsionada por um movimento crítico historicamente situado.

No espaço dessa abordagem, a história é considerada um processo no qual se cria o conhecimento a partir da articulação de múltiplas perspectivas postas em realinhamento por uma visão de mundo democrática e secular, donde a utilização do termo “cânone” no sentido de forma musical polifônica, em cuja construção uma pluralidade de vozes se organiza estimuladamente, o que pode ser visto como uma saída da dicotomia “tradição *versus* novo” para um efetivo entrelaçamento cultural em que a diversidade e a mudança se fazem ingredientes de um diálogo afirmado na coexistência, tal como se deu (e novamente o exemplo é de Said) na obra contrapontística de Sebastian Bach, em que a tradição e as vozes emergentes se combinam em uma dinâmica que não suprime a tensão entre elas, mas transforma as diferenças em potencial de crítica, já que – e esse é *leitmotiv* do argumento de Said – a autocrítica só se instaura na abertura para o outro.³¹⁸

Nesse trabalho de acuidade crítica, destacam-se os movimentos de abertura para os mais variados textos que tecem as diversas concepções de mundo (o que Said chama de “recepção”) e o movimento de “resistência”, cuja meta consiste em denunciar o jogo

³¹⁸ Confrontar com a seguinte afirmação de Campos (2010, p.255): “A alteridade é, antes de mais nada, um necessário exercício de autocrítica.” Tal sentença, já forte em si, se intensifica ainda mais por ser o contundente encerramento de “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”.

de repressão dos discursos essencializadores. Esse duplo movimento permite ao intelectual romper com a normalização de um discurso que silencia e exclui, bem como expandir a área de atuação crítica e promover, assim, outras possibilidades de relações sócio-culturais. Dessa forma, efetiva-se uma atividade humana crítica e democrática na qual o humanista – o sujeito ciente do aspecto ilusório de uma autonomia individual, mas, ainda assim, participante de um processo de autocrítica coletivo –³¹⁹ se integra ao mundo histórico com o objetivo de possibilitar a emergência de narrativas que combatem o *statu quo* e estimulam uma dinâmica em que as múltiplas vozes sócio-culturais coparticipam de uma leitura ativa do mundo que criam ao se interpretarem.

Como se evidencia, embora com acordes diversos e, em alguns casos, divergentes, o projeto múltiplo de Campos se entrelaça com a afirmação saidiana de uma autocrítica contrapontística, já que a polifonia como lei axial da constituição do intelectual contemporâneo tremula suprema tanto na movimentação do intelectual brasileiro quanto na do intelectual palestino. Após a linguagem se tornar o mote das Ciências Humanas e o próprio conceito de organização ser acusado de tráfico de influências,³²⁰ eis que se coordenam esforços por (no “escuro” de um momento para o qual “humanismo”, “humanidades” e qualquer forma de “organização” se tornaram instrumentos corruptíveis) se instituir essa visão a que poderíamos chamar, em coro com Agamben, “intempestiva”.

Com efeito, talvez não haja melhor maneira de não finalizar este capítulo (de nunca finalizar esta *fuga*) do que chamando para dançar/compor conosco esse que é um dos conceitos mais propulsores/festejados da contemporaneidade. A partir da noção nietzschiana de “intempestivo”, termo que remonta ao latim *intempestivus, a, um*, cujo significado é “feito fora do tempo”, Giorgio Agamben³²¹ posiciona o exercício da contemporaneidade no deslocamento da relação com o presente, donde se evidencia a tarefa paradoxal do contemporâneo, que é tanto situar-se na fratura entre os tempos quanto “soldá-los” por meio de um olhar atento para o ponto de cisão. Enquanto se delineia que, na leitura de Agamben, “ver” implica “relacionar”, sobrepõe-se a pergunta fulcral que mobiliza todo o encadeamento do filósofo italiano. A fim de responder à questão: “O que vê aquele que atenta para a fratura dos tempos?” (ou em outra, “Que tipo

³¹⁹ Eis como Said busca “humanizar” o pensamento pós-estruturalista.

³²⁰ Ver capítulo “Campo Crítico”, p. 35.

³²¹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo?. In: *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

de relação específica faz aquele que ausculta a atualidade?”), coloca-se em cena a noção de “escuro do presente”.

No intuito de elucidar esse conceito operatório determinante, Agamben dialoga com a astrofísica contemporânea, segundo a qual o “escuro” é a luz de galáxias distantes que se distanciam da Terra a uma velocidade acima da velocidade da luz. A explicação astrofísica permite a Agamben relacionar essa “luz invisível” (que viaja mas não chega) ao presente inapreensível (não localizado cronologicamente). Daí a necessidade de um ato intempestivo – “fora do tempo” – para apreender o “escuro” de uma época. Dessa maneira, na perspectiva agambeniana, examinar a contemporaneidade implica instaurar uma heterogeneidade que desarticula a linha temporal ao colocar o presente (a fratura) como eixo articulador. Eis a relação específica instalada pelo contemporâneo, cujos protocolos de funcionamento singularizam quaisquer relações com o passado, já que a relação é efetivada a partir do presente,³²² donde a ênfase na força de transformação desse ponto de fratura que permite a quem o olhe com atenção “ler de modo inédito a história” (AGAMBEN, 2009, p. 72), tal como proposto, legitimado e instituído pela historiografia sincrônica de Haroldo de Campos.

Dessa (re)forma, no escuro do presente ou na fratura entre os tempos, enquanto foca a luz de galáxias distantes e compõe uma assembleia constituinte didática,³²³ Haroldo de Campos, ao ser uma das vozes instituidoras da polifonia como gesto-eixo intelectual da contemporaneidade, acaba (ou começa) por desentranhar do campo pedagógico um Neo-humanismo, uma Neo-*paideía*, uma força/forma de organização polifônica humana (e política e social e cultural e literária e subversiva e...)

³²² “Em matéria de passado de cultura estou sempre atento [...] àquelas obras que respondam, de maneira viva, a uma pergunta extraída de uma circunstância produtiva presente. É o que resulta dos meus escritos sobre ‘Poética Sincrônica’ (que datam de 1967).” (CAMPOS, 2010, p.258)

³²³ Ou um acorde múltiplo e dissonante com as vozes destacadas neste trabalho (e outras a serem destacadas).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se te parece pobre, Ítaca não te iludiu.
Agora tão sábio, tão plenamente vivido,
bem compreenderás o sentido das Ítacas.

Konstantinos Kaváfis (tradução de Haroldo de Campos)

Compor uma *fuga* crítico-teórica com a quantidade de energia (força em ação) projetada na pauta desta proposta pela movimentação de Haroldo de Campos por quatro mundos discursivos me lembra o surfe de ondas gigantes. Com efeito, dropar³²⁴ apenas um dos campos (o campo crítico *ou* o campo criativo *ou* o campo transcriativo *ou* campo pedagógico) já seria uma onda de *Pipeline* ou de *Teahupo'o*.³²⁵ Surfear os quatro de vez é *tow-in*³²⁶ em Nazaré ou em *Jaws*.

Mais de 500 textos (entre poemas, declamações, ensaios, artigos, prefácios, conferências, entrevistas, tese, depoimentos, programas de aula, transcrições...) compostos ao longo de mais de meio século de múltiplos entrelaçamentos, a intensa complexidade de matéria que me há impulsionado por esta perigosa *fuga*, ao atravessar-lhe a imensidão compondo-lhe as dobras, senti-me no belíssimo ensaio poético audiovisual “Arranjo em busca de um paradigma para a relação entre o crítico literário e o poeta”,³²⁷ entreouvindo a voz narrativa:

³²⁴ O verbo “dropar” é um neologismo incluso no léxico da língua portuguesa a partir do socioleto dos surfistas. “Dropar” vem do verbo inglês *to drop*, que significa “deixar-se cair”. O *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* indica da seguinte maneira o primeiro significado de “dropar”: “iniciar (o surfista) a descida sobre a onda em sua prancha” (HOAUISS, 2001, p. 1086). De maneira geral, contudo, para os surfistas “dropar” significa não só o início da descida, mas toda a etapa de descida da onda.

³²⁵ *Pipeline* é uma praia situada na ilha de Oahu, no Havá (EUA). *Teahupo'o* é uma vila na costa sudoeste do Taiti (Polinésia Francesa). Entre as ondas surfadas nas etapas da Liga Mundial de Surf, consideram-se, em geral, as ondas de *Pipeline* e de *Teahupo'o* as mais desafiadoras.

³²⁶ *Tow-in surfing* é uma modalidade de surfe em que o surfista, ajudado por um *jet sky* (ou por um helicóptero), consegue dropar ondas gigantes (não passíveis, em muitos casos, de serem apanhadas a remo). Nazaré é uma vila na costa central de Portugal; e *Jaws*, ou *Pe'ahi*, é uma localidade na ilha de Maui, no Havá (EUA). Entre as ondas surfadas pelo método do *tow-in*, as de Nazaré e as de *Jaws* são as mais famosas e temidas. Aliás, a maior onda surfada (que se tem registro) foi em Nazaré (33 metros).

³²⁷ PUCHEU, Alberto; CAPPER, Gabriela. *Arranjo em busca de um paradigma para a relação entre o crítico literário e o poeta*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=w1r_F4Fv11c. Acesso em: 19 julho 2015.

Se você cair, já era [...] É o oceano inteiro se erguendo para cair na sua cabeça.

.....
[pois] uma onda de trinta metros quebrando concentra cem toneladas por metro quadrado e consegue partir um navio pela metade. Ela quebra como uma descarga de escopeta, como uma bomba atômica [...] É como um trem atingindo você essa explosão. Não se trata de surfar por diversão. É surfar ou morrer. (PUCHEU, 2013)

Como *coda*³²⁸ desta *fuga*, trago à cena a intervenção crítico-criativo-pedagógica de Alberto Pucheu por três razões principais. Primeiro por Pucheu ser mais um exemplo de intelectual múltiplo a redimensionar instigantemente os contatos entre os campos discursivos.

Segundo, porque o paradigma para a relação entre crítica e criação proposto por Pucheu (através da felicíssima imagem do *tow-in surfing*) se justifica a partir do descentramento dos campos associados. Isso significa que o poema crítico audiovisual tanto nos oferece uma metáfora-síntese do deslocamento de um ponto de origem para uma relação dinamizadora,³²⁹ quanto nos possibilita remetaforizar a sociedade vital do *tow-in* para a parceria igualmente vital/vitalizante entre o orientando e o orientador.

A parceria é talvez o aspecto mais importante em uma equipe de *tow-in*.

.....
O *tow-in* é uma combinação entre surfar e salvar vidas, e a salvação para o surfista é o seu anjo motorizado.

.....
Sem ajuda da outra pessoa [...], o surfe de ondas gigantes é suicídio [...] (PUCHEU, 2003)

De fato, surfar o labirinto de vetores haroldianos só foi possível com o equilíbrio, a competência e a generosidade de minha orientadora, Evelina Hoisel, bem como com o necessário período de preparação no grupo *O escritor e seus múltiplos: migrações*.

Você puxar o cara, ser o piloto do surfista, do seu parceiro, é muito adrenalizante, porque o tempo inteiro você sabe que [...] tem de puxar bem, seu amigo depende daquele seu momento de inspiração, de boa pilotagem, de botar ele nas ondas, na posição perfeita, para que tudo dê certo, tudo ocorra bem, e no final ambos saiam felizes [...] (PUCHEU, 2013)

A “posição perfeita” em que Hoisel me colocou, a de investigar formas de organização do múltiplo na contemporaneidade puxado pelas pesquisas de *O escritor e*

³²⁸ Em uma composição musical, “coda” é a seção de encerramento.

³²⁹ Deslocamento que sumariza a complexa movimentação polifônica de Haroldo de Campos.

seus múltiplos: migrações, nos conduz à terceira razão para nos valermos do “arranjo” de Pucheu (ou nesse caso, mais especificamente, da imagem do *tow-in surfing*): as demandas composicionais desta *fuga* crítico-teórica muito se assemelham às exigências do surfe de ondas gigantes.

Ao contrário do surfe como atividade genérica, em que nada é mais comum do que se desequilibrar da prancha e cair, do que resulta uma cobrança por se realizarem manobras cada vez mais inacreditavelmente complexas, no surfe de ondas gigantes qualquer mínimo desequilíbrio pode ser fatal, do que resulta o mais simples dos objetivos: não cair. Sem nenhum espaço para manobras (por mais básicas que sejam), todo o planejamento do surfista se resume a entrar na imensidão atento a uma rota de saída, a uma rota em que a possibilidade de equilíbrio seja o fio condutor.

De maneira análoga, compor uma *fuga* crítico-teórica a partir de imensidões discursivas me obrigou a nunca desviar-me do objetivo ou rota diretriz: evidenciar, no emaranhado de vetores acionados por campos energéticos extremamente potentes, um projeto intelectual polifônico em que as múltiplas vozes se entrelaçam coordenada e independentemente por meio da afirmação de um *perpetuum mobile* analógico.

Eis de onde adveio uma extensa série de resoluções da qual destaco três emblemáticos exemplos: a escolha da formatação mais apropriada para essa proposta; a preferência pelo uso quase exclusivo da terminologia haroldiana e/ou da teoria da música; e a opção por não desenvolver questões que, embora importantes para um determinado campo, não fossem imprescindíveis para a visualização do movimento polifônico.³³⁰

Assim, pudemos ligar campos galácticos compondo uma *fuga* crítico-teórica prene de rastros producentes, prene de motivos que se relacionam transformando-se, prene de relações que se quebram e retornam mais fortemente, prene de uma cartografia minuciosamente composta para estimular. Parece-nos, pois, infrutífero esmiuçar cada passo desta dança de *motivos* nesta orquestração de galáxias.

³³⁰ Esse último aspecto envolve uma série de potentes impulsos que podem resultar em estimulantes pesquisas na área (algumas já realizadas ou em andamento), como: a análise dos procedimentos ativados no campo transcriativo e revigorados no campo criativo (e vice-versa); o exame de como o estilo ensaístico haroldiano se transformou a partir do entrelaçamento entre os campos crítico e pedagógico, ou seja, a partir da inserção de Haroldo de Campos nos mais diversos eventos fortemente ligados ao âmbito acadêmico (como seminários promovidos por instituições educadoras); a confrontação entre os programas da PUC/SP antes e depois da atuação de Haroldo de Campos como professor efetivo dessa instituição, bem como o cotejo entre os programas das mais diversas instituições de ensino superior com vistas a mensurar o efeito prático (até agora) da visão polifônica defendida por Haroldo de Campos institucionalmente.

Entretanto, a título de eterno recomeço (desta *fuga*), mapeamos algumas rotas ou entrelaçamentos motivicos (da *fuga* a quatro campos):

1) *motivo* “origem”

No campo crítico, o *motivo* “origem” se identifica ao princípio da lógica tradicional (sistema centrado, causativo, linear e teleológico), contra que a teoria da poesia concreta se insurge, buscando dinamitar a unidade estrutural da sintaxe mimética: o verso. Ao longo do encorpamento do campo crítico, o pensamento concretista se converte em um pensamento concreto, no qual o *motivo* “não origem” (a inversão do *motivo* “origem”) se aloca no eixo do *motivo* “barroco” como a concreção de uma matriz de tensionamentos crítico-teóricos.

Ao passar do campo crítico para o campo criativo, o *motivo* “origem” se transforma na finalidade da aventura exorbitante (o “dâimon”: a questão de “origem”). Tensionando os impulsos mais prometéticos das ciências humanas e das naturais (arte, religião e física), chega-se enfim, após fundirem-se os conceitos de criação, linguagem, subjetividade e cosmogonia, ao ato de “origem”: a relação (não à toa o *motivo condutor* do movimento polifônico).

Ao passar do campo criativo para o campo transcriativo, o *motivo* “origem” se realoca na noção tradicional de que a “origem” da tradução é a criação, do que se depreende que na lógica tradutória tradicional a tradução faz-se um subcampo derivativo do ato criador. Auscultado o pensamento tradutório com vistas a encontrar um acorde de vozes dissonantes, recompõe-se o ato de traduzir como uma prática metalinguística através da qual a criação (outrora “origem”) se torna uma função reconfigurável infinitamente.

Ao passar do campo transcriativo para o campo pedagógico, o *motivo* “origem” ganha *status* de protagonista de uma guerra constitucional. Considera-se a questão da “origem” na historiografia literária a pedra angular de um sistema lógico padronizado, o que faz de seu redimensionamento um programa de instituição do descentramento e da polifonia.

2) motivo “relação”

No campo crítico, o motivo “relação” aparece ligado à teorização da necessidade de se substituir o verso pelo ideograma por demandas de uma forma de pensar analógica (ou seja, “relacional”). Coloca-se em pauta, assim, o *motivo condutor* “relação” do movimento (*tema*) que se constituirá como uma polifonia, já que tanto no sentido macro (a forma de pensar da contemporaneidade) quanto no sentido micro (o procedimento poemático que dinamiza essa forma) a “relação” (*motivo condutor*) é a energia que se converte em movimento (*tema*).

Ao passar do campo crítico para o campo criativo, o *motivo condutor* “relação” é intensamente utilizado como dínamo de articulações matéricas (reconfigurações fonêmicas, morfológicas etc.), transformando o espaço criativo em um campo de “relações”. Essa organização “relacional” se expande através de um processo de operações combinatórias nas quais “relações” fonêmicas se tornam eixos provisórios de estruturas sem fim (como nas *galáxias*), ao mesmo tempo que se contrai como músculo primeiro da força de criação (como em *A máquina do mundo repensada*).

Ao passar do campo criativo para o campo transcriativo, novamente o *motivo condutor* “relação” atua em um sentido macro (de coordenação entre os campos): na valorização do pensamento analógico oriental com as escolhas de transcrição dos domínios japonês e chinês; e em um sentido micro (de encorpamento do próprio campo transcriativo): como elo entre criação e tradução na proposta benjaminiana de transpoetização (por meio da qual se desloca o foco da criação para a “relação” de formas entre línguas diferente) e na transcrição do primeiro ato criador de Deus, no *Gênese*, como uma “relação” (vale destacar, nesse sentido, o diálogo entre as imagens das capas de *Bere’shith: a cena da origem* e de *galáxias*: em ambas visualiza-se uma espiral de significantes cuja “relação” cria formas vivas).

Ao passar do campo transcriativo para o campo pedagógico, o *motivo condutor* “relação” se reveste dos atritos e consonâncias da “relação” entre a arte e a pedagogia, trazendo consigo em seus encadeamentos instáveis configurações até a defesa de uma instituição historiográfica literária como cantos paralelos “relacionáveis” descentradamente.

3) *motivo* “historiografia literária”

No campo crítico, o *motivo* “historiografia literária” começa a se encorpar a partir do *motivo* “paideuma”, acionado como um mecanismo de legitimação da proposta concretista, cujas reformas requeriam a formatação de uma série de pensamentos (advindos de conceituados autores) que as validassem. Quando se efetiva o *motivo* “concreto” (ampliação e robustecimento do *motivo* “concretista”), daquela série de pensamentos surgem diversos *motivos* (“abertura”, “diferença”, “heterogeneidade”...) correlatos a uma visão de “historiografia literária” descentrada.

Ao passar do campo crítico para o campo criativo, o *motivo* “paideuma”, que tanto pré-configura o *motivo* “historiografia literária” quanto em si agrega uma soma de complexos expedientes criativos, é minuciosamente exercitado a fim de se comprovarem a capacidade, a habilidade e a eficácia de se redimensionar a literatura sob esse novo acordo artístico.

Ao passar do campo criativo para o campo transcriativo, o *motivo* “paideuma” se reacende no sentido de convocar e reunir um corpo de pensamentos teóricos e de práticas criativas que reconfigurem a perspectiva tradutória tradicional. Nessa movimentação, cada escolha de texto a traduzir ganha *status* de um agente transformador, o que faz do “paideuma” uma potente figura composta de limiares para uma abertura da arte literária. É justo aqui que notamos como ao mesmo tempo operam a transformação do *motivo* “paideuma” no *motivo* “historiografia literária” e a utilização do modelo de descentramento da relação poema – tradução como modelo de uma “historiografia literária” descentrada.

Ao passar do campo transcriativo para o campo pedagógico, portanto, o *motivo* “historiografia literária” se metamorfoseia em um projeto de reforma da “historiografia literária” por meio da desconstrução de seu modelo tradicional, bem como por meio da constituição de programas acadêmicos articulados por um acorde de *motivos* (“diferença” ↔ “barroco” ↔ “descentramento” ↔ cantos paralelos ↔ redimensionamento historiográfico) que se encaminha para a institucionalização de uma visão da literatura como movimento polifônico.

Notavelmente, o mapeamento desses entrelaçamentos motívicos é planejado (ou melhor, unidimensionalizado). Na prática, um *motivo* não se encorpa em um campo e passa para outro, mas se dinamizam múltiplos encorpamentos e múltiplas passagens simultâneas impossíveis de enquadrar na dimensão deste trabalho. Esse mapeamento é

um esboço precário de complexos amálgamas, intensas fusões e surpreendentes metamorfoses belíssimas de entender/contemplar.

Ainda assim, evidencia-se que escolhemos mapear, a título de estímulo a múltiplos recomeços, os *motivos* “origem”, “relação” e “historiografia literária”,³³¹ porque é a partir do *motivo* “origem” que se apresenta o *motivo* “relação” como *motivo condutor* do “movimento” ou *tema* da *fuga* de Campos,³³² “movimento” ou *tema* cuja travessia pode ser concretamente visualizada através do encorpamento do *motivo* “historiografia literária”, já que o *motivo* “historiografia literária” se direciona para a fixação, na pauta sócio-histórica, do próprio *tema* desta *fuga*: a movimentação como um projeto polifônico (um projeto polifônico que, a nosso ver, é menos um projeto literário e/ou historiográfico do que um projeto neocognitivo, neohumanista).

³³¹ Estimula-se, assim, que se mapeiem diversos outros *motivos*, como o *motivo* “barroco”, o *motivo* “sincronia”, o *motivo* “diferença” etc., a fim de que se visualizem os amálgamas, fusões e metamorfoses mencionados, bem como a organização das múltiplas vozes em um movimento polifônico.

³³² Ver capítulo “Reintrodução: Múltiplos Campos”, p. 27.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? In: *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: paraíso*. Trad. e notas Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed 34, 1998.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARTHES, Roland. *Leçon: leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*. Paris : Éditions du Seuil, 1978.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIM, Walter. The task of the Translator: an Introduction to the Translation of Baudelaire's Tableaux Parisiens. In: _____. *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1985.
- BENNETT, Roy. *Elementos básicos da Música*. Trad. Maria de Resende Costa. Rev. Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BUKOFSER, Manfred. *La música em la época barroca: de Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta; textos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- CAMPOS, Haroldo. *Signantia Quase Coelum Signância Quase Céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *Bere'shith: a cena da origem (e outros estudos de poética bíblica)*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

- _____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- _____. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. *A máquina do mundo repensada*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Éden: um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Morfologia do Macunaíma*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *A Arte no Horizonte do Provável*. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- _____. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- _____. *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- _____. *Reoperação do texto: obra revista e ampliada*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. *A educação dos cinco sentidos: poemas*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- _____. *Haroldo de Campos – Transcrição*. Org. Marcelo Tápia, Thelma Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fontes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em 25 junho de 2015.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- _____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 6. ed. Campinas: Papirus, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Otobiographies: l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris: Éditions Galilée, 1984.

_____. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *Gramatologia*. Trad. Mirian Chnaiderman; Renato Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; Pedro Leite Lopes; Pérola da Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. totalmente revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris: Gallimard, 1971.

_____. O que é um autor? In: *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro Lisboa: Vega, 1992. p. 29-87.

_____. Nietzsche, Marx, Freud. In: MOTTA, Manoel Barros de. (Org.) *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. (Ditos e escritos II).

HAWKING, Stephen; MLODINOW, Leonard. *Uma nova história do tempo*. Trad. Vera de Paula Assis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

HOISEL, Evelina. Confrontos T. S. Eliot e Paul Valéry. In: *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador: ILUFBA, v. 12, p. 79-96, 1991.

_____. *A leitura do texto artístico*. Salvador: EDUFBA: 1996.

_____. Silviano Santiago e seus múltiplos. In: CUNHA, Eneida Leal. (Org.) *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008. (Intelectuais do Brasil) p. 143-170.

_____. A terceira margem do rio – na canoa com rosa. Disponível em <http://www.academiadeletrasdabahia.org.br/>. Acesso em 14/12/2014.

_____. Interloquções concretistas na cena da vanguarda. In: XIV ENCONTRO DA ABRALIC, 2014. Belém, *Anais eletrônicos do XIV Encontro da ABRALIC*. Belém: UFPA, 2014. p. 428-437. Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2014_1434476212.pdf. Acesso em 20 julho 2015.

HOLZHAUSEN, Marlene. *Poesia Concreta: dois percursos, um diálogo*. Tese (Doutoramento em Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 275p.

HORÁCIO. Arte Poética. In: *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Pereira. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

JAKOBSON, Roman. *On linguistic Aspects of Translation*. Disponível em http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic84298.files/Supplementary_readings/JAKOBSON.PDF. Acesso em 20 maio 2015.

JENOFONTE. *Ciropeida*. Trad. Rosa A. Santiago Álvarez. Madrid: Akal, 1992.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antonio Houaiss. 12 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. James. *Finnegans Wake*. New York: Penguin books, 1999.

KÁROLYI, Ótto. *Introdução à música*. Trad. de Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

KOSTA, Stephan; PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth-Century Music*. 4. ed. New Jersey: Englewood Cliffs, 1990.

LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*. Salvador: FAZCULTURA / COPENE, 1999.

_____. *Teoria e prática do compor II: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: Edufba, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Trad. Eduardo Nunes Fonseca. Curitiba: Hemus, 2000.

_____. *A gaia ciência*. Trad. notas e posf. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

PERRONE, Charles A. “Laudas, lances, lendas e lembranças: Haroldo na Austineia Desvairada”. In: *TRANSLUMINURA*, revista de estética e literatura. n. 1. São Paulo,

Governo do Estado de São Paulo, Casa das Rosas. 2013. p. 41-64.
<http://www.casadasrosas.org.br/crhc/arquivos/transluminura1.pdf>
Acesso em: 08 julho 2015.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PUCHEU, Alberto; CAPPER, Gabriela. *Arranjo em busca de um paradigma para a relação entre o crítico literário e o poeta*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=w1r_F4FvI1c. Acesso em: 19 julho 2015.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Prefácio e tradução de Marden Maluf. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica: ensaios*. 2. ed. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2012 (Coleção Obras em Dobras).

SUZUKI, Daisetz. *Introdução ao zen-budismo*. Trad. Murillo Azevedo. São Paulo: Editora Pensamento, 2000.

The Oxford Dictionary of English Etymology. New York: Oxford University Press, 1966, p. 712.

THOMAS, Gerald. *Entrevista com Haroldo de Campos*. Disponível em <https://vimeo.com/10178500>. Acesso em 23 junho 2015.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

TRAGTENBERG, Lívio. *Artigos musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.