

POEMA PÓS-HISTÓRICO: POESIA COMO EXERCÍCIO DE TRADUÇÃO E ENCONTRO ENTRE LÍNGUAS E LINGUAGENS. O CASO DAS *GALÁXIAS* DE HAROLDO DE CAMPOS

POSTHISTORIC POEM: POETRY AS AN EXERCISE IN TRANSLATION AND ENCOUNTER BETWEEN LANGUES AND LANGUAGES. THE CASE OF HAROLDO DE CAMPOS' GALÁXIAS



Márcio SELIGMANN-SILVA
Professor titular
Bolsista de produtividade em pesquisa CNPq – nível 1A
Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem
Departamento de Teoria Literária
Campinas, São Paulo, Brasil
<http://lattes.cnpq.br/4723569507970497>
<https://orcid.org/0000-0001-9832-8415>
marcioseligmann@icloud.com

1

Resumo: O texto faz uma leitura da obra *Galáxias* de Haroldo de Campos a partir de alguns eixos temáticos: o fim do livro em sua forma tradicional; a obra como montagem de fragmentos e ruínas das catástrofes do século XX; a presença do plurilinguismo na obra e sua exploração do *non sense*; a relação entre o poema e a tradição de literatura urbana e de viagem. Partindo da noção de Vilém Flusser de pós-história, associada à ideia de fim do livro e de crise da escrita alfabética linear, o artigo mergulha no texto de Haroldo destacando sua obra como performance da viagem, como ato ao mesmo tempo fundacional, germinador, e final, um verdadeiro luto e redenção da morte do livro.

Palavras-chave: Poesia como tradução. Plurilinguismo. Trauma e tradução. Catástrofes. Livros.

Abstract: *The text makes a reading of the work Galáxias by Haroldo de Campos from some thematic axes: the end of the book in its traditional form; the work as an assembly of fragments and ruins of the catastrophes of the 20th century; the presence of plurilingualism in the work and its exploration of the non-sense; the relationship between the poem and the tradition of urban and travel literature. Starting from Vilém Flusser's notion of post-history, associated with the idea of end of the book era and the crisis of linear alphabetic writing, the article delves into Haroldo's text, highlighting his work as a performance of the journey, as an act at the same time foundational, fruitful, and finally, a real mourning and redemption from the death of the book.*

Keywords: *Poetry as translation. Plurilingualism. Trauma and translation. Disasters. Books.*



Este é um artigo em acesso aberto distribuído nos termos da *Licença Creative Commons* Atribuição que permite o uso irrestrito, a distribuição e reprodução em qualquer meio desde que o artigo original seja devidamente citado.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original article is properly cited.

Galáxias, obra máxima de Haroldo de Campos (1929–2003), foi composta entre 1963 e 1976. Ela consiste em 50 poemas, ou cantos, como ele os denominava, que se alternam com páginas em branco, conformando 100 páginas. Cada página contém cerca de 40 versos, fazendo um total de cerca de 2 mil. Para Campos, essa era uma obra permutável, “jogo de páginas móveis, intercambiáveis” — algo que não se realiza nas publicações feitas, mas que se torna plenamente factível em uma publicação digital, que está como que prevista e virtualizada nesse impressionante livro visionário de um poeta profeta.

O fim do livro – e da história

2 **N**a verdade, esse livro aponta para o fim do livro — e da história. Essa permutabilidade é índice das fronteiras que esse livro profana: antes de mais nada a do livro, que, com seu fim, leva consigo toda uma época histórica. Essa última explode em fragmentos galácticos. Se em Mallarmé os versos estavam “em crise”, e as palavras se expandiam em uma força centrífuga que levou a uma redescoberta do espaço da inscrição (“Os ‘brancos’, com efeito, assumem importância, chocam de início”; Mallarmé, 2013, p. 81), aqui é o livro e um determinado tipo de escrita que estão no limbo. Campos abre suas *Galáxias* citando as palavras de Mallarmé, extraídas do prefácio ao *Um lance de dados*: “La fiction affleurera et se dissipera, vite, d’après la mobilité de l’écrit.”¹ Essa escritura móvel abala a narrativa: a epopeia haroldiana, forma de oximoro que é, une em *Galáxias* a poesia mínima e fragmentadora de Mallarmé com o rio caudaloso da epopeia, ela é o cantar do fim do narrar. Essa releitura crítica da história da escrita remonta não só a Mallarmé e a Apollinaire, mas marcou as vanguardas e pode ser encontrada em autores e artistas como: Kurt Schwitters, Christian Morgenstern, Hugo Ball, Hans Arp, Max Bense, Eugen Gomringer, Hans Helms, Helmut Heisenbüttel, Georges Braque, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, René Magritte, Jacques Derrida, todos admirados por Haroldo. Podemos também pensar, dentro dessa tendência moderna e contemporânea a redimensionar a escritura, em um pintor como Cy Twombly e sua poética de reduzir a escritura ao gestual — expandindo-a para a pintura. Com o fim da linearidade da escrita, supera-se também um modelo de visão da história e do desenrolar do tempo. Este, deixa de ser linear, homogêneo e ascendente e torna-se uma nebulosa em constante diástole e síntese. Assistimos a um universo ao mesmo tempo em expansão e fluindo para um *aleph*, “umbigodomundolivro” (Canto 1). Do big-bang fundacional à explosão apocalíptica, poética e vice-versa. Daí lermos nas *Galáxias*: “a fábula neste livro é um mero regime de palavras e o que / conta não é o conto, mas os desvios e desacordes” (Canto 40). Como em Walter Benjamin, o método é urdido pelos desvios: “A arte da interrupção [Die Kunst des Absetzens] em oposição à cadeia das deduções” (Benjamin, 1974, p. 212; tradução

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Poema pós-histórico: poesia como exercício de tradução e encontro entre línguas e linguagens. O caso das *Galáxias* de Haroldo de Campos. *Revista Belas Infêis*, Brasília, v. 10, n. 4, p. 01-19, 2021. e-ISSN: 2316-6614. DOI: doi.org/10.26512/belasinfeis.v10.n4.2021.34430

minha). Haroldo de Campos era descendente poético de Mallarmé, cujo gesto ele radicalizou, assim como concordava em muitos pontos com Vilém Flusser, irmãos gêmeos que eram, membros da neovanguarda e pensadores críticos da história da escrita. Flusser tinha na história da escrita uma espécie e coluna vertebral de seu modelo da história da humanidade. Para ele, o fim da escrita alfabética equivaleria à conquista de um novo tipo de liberdade e ao abandono do modelo linear, histórico, causal e conservador, por exemplo, que domina ainda nos jornais impressos. “As long as you think historically, as long as you think in terms of cause and effect, there can be no freedom” (Flusser, 2010, p. 30). Toda a política tradicional deve ser superada, já que ela culminou em Auschwitz e só gera a consciência triste, de que Flusser tão insistentemente falava, citando Hegel. Um dos antídotos contra a consciência triste, para Flusser, era a entrega à viagem e aos seus perigos. O *nomadismo* deveria vir superar o sedentarismo, marca da cultura da agricultura, da escrita linear e de um tipo de pensamento centrado na escrita alfabética e não na imagem.

O livro como viagemviragem

Também as *Galáxias* de Campos estão sob o signo da viagem: trata-se da via do nomadismo como explosão, quebra da tradição, dos conceitos e de uma geografia do poder podre que gerou tantas mortes. Temos aqui um conjunto de fragmentos de viagens que localiza-se para além da antiga tradição do relato de viagem (de Ulisses/Homero, Dante e Marco Polo a Goethe) assim como é distinto também, apesar de mais aparentado, do moderno gênero das “imagens de cidade”, praticado por Baudelaire, Siegfried Kracauer, por Benjamin e pelos surrealistas franceses. Trata-se de uma viagem abortada já na sua concepção:

quando se vive sob a espécie da viagem o que importa/ não é a viagem mas o começo dela . . . (Canto 1)

o livro é diásporo . . . o livro me salva me / alegre me alaga pois o livro é viagem . . . é viagemviragem o livro é visagem (Canto 4)

isto não é um livro de viagem pois a viagem não é um livro de viagem/ pois um livro é viagem quando muito advirto é um baedeker de epifanias (Canto 8)

A viagem faz-se/ nesse nó do livro onde a viagem falha e falindo se fala onde a viagem/ . . . é poeira levantada (Canto 31)

Ao invés de narrar viagens, assistimos a uma sucessão de paisagens urbanas submetidas ao caleidoscópio da visada poética. Ao invés da narrativa, um “baedeker de epifanias”: momentos de epifania, ou seja, de iluminação profana em meio à escritura da cidade. A cidade, peça fundamental na história da poesia e da escrita, como veremos melhor mais adiante, não é tanto narrada, mas performatizada pela escrita poética. Esta fagocita a tessitura da cidade para si, transformando-a em livro.

. . . não esteja seja um umbigodomundolivro/ um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro (Canto 1)

o livro é o que está fora do livro/ um livro é o vazio do livro a viagem é o vazio da viagem mandíbulas (Canto 21)

4 Performance é a palavra-chave aqui: temos um livro como performance de viagens — deslocamentos: “esta é uma álealenda ler e reler retroler como girar regirar retrogirar” (Canto 13). A viagem tem como fim o livro. O mundo, como em Mallarmé, tem como *télos* virar um livro. Lembro o que Valéry escreveu sobre Mallarmé, palavras que também valem para as *Galáxias*: “Cada bela obra já acabada representava para ele [Mallarmé] alguma página de um Livro supremo ao qual deveria conduzir uma consciência sempre mais lúcida e um exercício sempre mais puro das funções da palavra” (Valéry, 1957, p. 685; tradução minha). Mas que livro seria este a que Haroldo também almejava? Um livro entrecruzamento de paisagens, momentos, agora, línguas e linguagens, de escritas e escritores. Toda a história converge para o livro, para nele ser superada, em uma *Aufhebung* pós-histórica e literária do mundo. A viagem é o livro. O livro é *Aleph* borgeano, estado concentrado do mundo: tudo — o poema é destruição do livro, epifania final: nada. *Galáxias* vive nessa e dessa ambiguidade aporética. É tudo e nada, origem e fim. Destruição e criação. Assim como o sujeito que foi inaugurado pelo romantismo tentou sempre novamente (re)construir-se via a narrativa romântica do romance e de suas viagens formadoras, esse sujeito, em seu fim, na sociedade pós-capitalista e pós *homo laborans*, não é mais capaz de realimentar-se e desenhar-se refletindo na fonte do rio caudaloso da epopeia. Esta se tornou uma rede de pequenos canais. Sobrevivem apenas fragmentos da epopeia, que Haroldo reoleciona nessa viagem que desconstrói as viagens e suas epopeias. Após o tempo da história e das histórias, restam os fantasmas e as ruínas. A viagem pós *Bildungsroman* é apenas gesto: performance.

Para além de toda narração, o livro é processo de autorreflexão, obra autoconsciente de ser *Reflexionsmedium*, medium-de-reflexão da história (Benjamin, 1993, p. 11), do mundo, da cidade e da literatura. O livro per-forma o mundo em cada uma de suas linhas e páginas que se tornam pontos de constelação. Elas espelham o todo-fragmentado, como em uma visão mística do universo como livro de deus. O universo é recriado em seu fim-recomeço como livro poético. Se o livro é *aleph*, cada uma de suas páginas também o é:

há milumaestórias na mínima unha de estória por /
isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta/
ou me descanta o avesso da estória (Canto 1)

A história é penteada a contrapelo. Trata-se de revelar tanto o outro lado do poema, “cantomenos” (Canto 44), “a flor é fezes” (Canto 43), seu fundo abjeto, como também de romper com as falsas narrativas e falsas totalidades.

Memória e traumas em performance

5

Os poemas de *Galáxias* são estruturados — ou desestruturados — a partir de fragmentos de *memórias* que quase sempre remetem a paisagens urbanas. Mas essas memórias se transformam em puro presente: “não me peça/ memento mas more no meu momento” (Canto 15). Trata-se de um exercício de desconstrução da narrativa tradicional, épica, rememorativa, que lança o leitor em uma pós-memória que se manifesta tanto em sua face de *superação nietzschiana feliz do histórico e da memória* (“onde a viagem é maravilha . . . é cintila de centelha . . . e descanto a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala” [Canto 1]) — como também é *mise en scène* de uma *sociedade pós-trauma*, na linha da visão da cidade como choque (Baudelaire/Benjamin) ou do real como traumático (Freud/Lacan). O poeta se transforma, nesse último sentido, em catador de ruínas da história e da memória, em ator em um mundo sem tempo, pós-épico: “descanta o avesso da estória” (Canto 1). Haroldo como cronista. Mas se a crônica tradicional era a narrativa dos grandes fatos em ordem cronológica, agora essa arte se transformou. Nas palavras de Benjamin:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida obterá o seu

passado completo. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o seu passado tornou-se citável, em cada um dos seus momentos. Cada um dos seus momentos vividos transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* — e esse dia é justamente o do juízo final. (Benjamin, 2012, p. 242)

Assim escreve Walter Benjamin no seu conhecido texto-testamento “Sobre o conceito de história”. Haroldo faz de suas *Galáxias* o receptáculo dessa crônica sincrônica, que cita e salva os fragmentos da poesia e do mundo após o fim da história. A redenção é poética.

Arqueologia do presente

6 O poeta é também arqueólogo que em sua coleção criativa surpreende lado a lado fragmentos de espaço-temporalidades que se aproximaram com a explosão que pôs fim à história. A folha de papel branca é o espaço onde esses fragmentos passam a conviver. “Sasamegoto”, palavra japonesa que abre o Canto 7, significa justamente “coisa de palavras”, ou seja, a própria *Galáxias* como objeto-livro-mundo: um livro ou, antes, uma “scultura dobraedobra da viaggio” (Canto 9). O espaço branco substitui o tempo que se reduz ao *Jetztzeit* (tempo do agora benjaminiano) da performance da fala poética: “escrevo agora a visão é papel e tinta sobre papel o branco é papel . . . escravo roo a unha do tempo até o sabugo” (Canto 2).

babelbêbados

Galáxias é pura babelização. Ela é uma obra cuja polifonia muitas vezes transforma a linguagem em sonoridade tendencialmente sem sentido: “um texto sem conteúdo fixo” (Canto 43); “meu canto não conta um conto só canta como cantar” (Canto 44). Mas aqui o autor incorre (sem distração) em uma contradição performática: ao afirmar que “não conta”, seu canto acaba por contar algo! Essa ambiguidade é explorada até a medula, desse texto propositadamente desancado. Para radicalizar o processo de mergulho no (aparente) não sentido, o dispositivo da babelização emperra o fluxo tradicional da linguagem. A polifonia é plurisemântica. Na obra, navegamos por inúmeras línguas para além do português, como o espanhol, o inglês, o alemão, o polonês, o francês, o japonês, o grego antigo, o russo (“ruski babelbêbado” [Canto 10]), o hebraico etc. Algumas vezes o poeta traduz as palavras e frases dessas línguas ao português, mas isso nem sempre acontece, o que contribui para a ruptura do fluxo do sentido. O leitor fica, de fato, “babelbêbado”. Línguas, locais e tempos se sobrepõem, em uma poética da

hibridização e da interpenetração cultural que possui as cidades como *topoi* privilegiados. Paris é descrita como “babelbarroca” (Canto 13). Além de acentuar a fragmentação, esse procedimento performatiza a ideia da crise da diferença: *tudo pode ser intercambiado por tudo*, como na visão barroca da linguagem descrita por Walter Benjamin (Benjamin, 1974, p. 350; tradução minha)²: “o livro como simples contágio de significantes” (Canto 41). Vejamos alguns exemplos desse procedimento de macarronização do idioma e hibridização cultural em *Galáxias*:

zimbórios de ouro / duma ortodoxa igreja russobizantina encravada em genebra na
descida da / route de malagnout demandando o centro da cidade através entrevista /
visão da cidadevelha e canais se pode casar porquenão com os leões / chineses que
alguém que padrefrade viajor de volta de que viagem / peregrinação a orientes missões
ensinou a esculpir na entrada esplanada / do convento de são Francisco paraíba do norte
. . . o zimbório ouro/ da igreja ortodoxa de genève brilhava bolas de ouro contra o sol e
a/ igreja barroca de joão pessoa estancava no seu lago de lágeas flanqueada/ de dragões
chineses na chuvasol do verão nada de novo no mundo sob o/ solchuva o semelhante
semelhando no dissemelhante um baedeker de visagens/ sabem você aceita uma palette
die weitaus beliebste farbige filter-/ -cigarette the exquisite taste of the finest tobaccos
ses couleurs/ attrayantes et l'élégance de sa présentation piacciono a tutti in tutto/ il
mondo signorina stromboli ou a pequena prostituta paraibana abrindo/ manchetes nos
jornais de genève como o sangue golfado da garganta aberta/ num cubículo cheirando
urina e esta é aquela ou aquela é esta enquanto/ o vento cresta quando um cisne morre
no zurüchsee é notícia nos jornais (Canto 8)

7

Aqui as palavras tendem a nomes. Na filosofia da linguagem de Benjamin, a língua adamítica é língua dos nomes: tradução da inscrição divina e ao mesmo tempo limite da tradução. O nome, de resto, é o intraduzível. Uma linguagem de nomes, hoje, é pura confusão: Babel. Haroldo restaura essa língua de nomes babélica, fazendo um poema-tradução, em si, intraduzível. Mas tudo é intraduzível... Nesse Canto 8 que acabamos de citar, vemos como funciona o procedimento da macarronização cultural ou de seu nivelamento via canibalização generalizada do “outro”³. Na verdade, essa hibridização não é nada mais que a revelação do fato fundamental segundo o qual toda cultura é movimento, apropriação, viagem. Assim, ele inicia falando de uma igreja russa bizantina encravada em Genebra. Ele associa essa arquitetura

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Poema pós-histórico: poesia como exercício de tradução e encontro entre línguas e linguagens. O caso das *Galáxias* de Haroldo de Campos. *Revista Belas Infêis*, Brasília, v. 10, n. 4, p. 01-19, 2021. e-ISSN: 2316-6614. DOI: doi.org/10.26512/belasinfieis.v10.n4.2021.34430

ao convento de São Francisco na Paraíba que, por sua vez, possui uma arquitetura marcada pelo oriente, já que seus fundadores estiveram no oriente. Estamos a um passo, eu diria, do “bizantino”. Daí ele aproximar com naturalidade essa igreja genebrina do convento paraibano: “se pode casar porqueno com os leões / chineses que alguém que padrefrade viajor de volta de que viagem / peregrinação a orientes missões ensinou a esculpir na entrada esplanada / do convento de são francisco paraíba do norte” (Canto 8). Por sua vez, daí à prostituta paraibana abrindo manchetes no jornal de Genebra é um pequeno pulo: assim como a paisagem arquitetural é “deslucada”, o mesmo se dá com a humana demasiado humana da prostituta da Paraíba na cidade suíça. Por fim, na tranquila Suíça, a morte de um cisne é manchete tanto quanto a da imigrante despossuída. Essa flagrante ironia de tom político é típica da pena de Haroldo de Campos, um poeta que nunca foi panfletário, mas sempre esteve do lado dos esquecidos da história. Com essa sobreposição de Genebra e Paraíba, Haroldo revela o substrato híbrido de toda cultura: sopa galáctica que ele serve quente, pulsante, com cores políticas, revendo assim também, a contrapelo, as abjeções de nossa cultura.

8

Ainda no que toca à babelização, no Canto 38, com diversas alusões às paisagens urbanas de Minas Gerais, Haroldo trata da hibridização da arte barroca com expressões como: “painéis de macau/ torres chins”, “breve haikai barroco”, “tudo é viável neste mim de minas para onde transmigram ícones/ bizantinos” (Canto 38). Novamente estamos diante de um *West-östlicher Divan*, como na obra de Goethe (1819). Macau é ela mesma uma cultura amplamente hibridizada pela centenária presença lusitana e que, devido aos deslocamentos dos sacerdotes, se replica nas Minas Gerais, passando a compor o barroco. Este por sua vez, é aplicado para qualificar a forma oriental de poema haikai. Essa tradição poética do haikai costuma justamente fazer sutis e fragmentadas descrições de paisagens. As *Galáxias* seriam um mega-haikai barroco. Mas a hibridização e (des)costura geográfica não param aí. Após se referir a um “shoemaker” com quadros em Nova York e na ONU, nesse canto Haroldo introduz também, pela via de uma imagem em um restaurante humilde em Mariana, a figura dupla de Santos Dumont (personagem histórico e cidade mineira) e passeia pela sua Paris, com a “tour eiffel” e com seu “bois de boulogne”. Esse parque, onde Dumont voou com seu famoso avião “14-Bis”, em meio a um texto predominantemente escrito em português, ganha uma conotação bovina inesperada. O canto encerra citando versos em latim do abade beneditino carolíngio Rabanus Maurus, de Mainz, que compôs *Figurengedichte*, poemas em forma de figuras, um dos muitos avatares da poesia concreta *avant (et à) la lettre*, bem como aludindo ao *Liber figurarum* do místico Joaquim de Fiori. Se com Rabanus Maurus sabemos “como um livro/ pode ser figura de suas

letras”, com de Fiori assistimos às figuras adentrarem o livro: figuras apocalípticas, indicando o Anticristo como um *Dracone Ruffo*, um dragão vermelho de sete cabeças.

Esse Canto 38 retrata o procedimento haroldiano de subjetivar a viagem e a geografia, construindo um mundo próprio, *sasamegoto*, como vimos. Daí ele afirmar que “tudo é viável neste mim de minas”, essa Minas “minha” de Haroldo, que encadeia aí, assim como em quase todos os cantos de *Galáxias*, uma autoreflexão sobre o (seu) ato de escrever:

tudo é viável neste mim de minas para onde transmigram ícones/ bizantinos não da matéria do impossível mas da impossível desmatéria se/ faz a verdade do livro que envereda pelo contíguo da escritura e a/ verifica e verossemelha na medida em que se entrevera experimente extrair/ daqui este vero e você verá que ele é tão imo do seu limo de verbo como/ este minério que incrustou numa concha de caracol e zoomorfo aurificou/ seu sonho concoidal (Canto 38)

Tudo se mistura, entrevera, nessa escrita que aproxima tudo, tornando contíguo o que não parece ser, revelando e criando semelhanças. Esse é o trabalho de arqueólogo/mineiro poético do presente, que sabe lançar um olhar sobre a cultura que a revela como campo com múltiplas camadas que foram misturadas pelos séculos de deslocamentos. O mais baixo e mais íntimo, o imo, é parte verdadeira do limo, da pátina do tempo e de sua reverberação na palavra. A poesia inscreve essa verdade que é aproximada, tornada contígua, ao fenômeno natural da formação de minerais agrupados às conchas, como em recifes. Esse sonho de caracol, concoidal, é tão mineiro (“minério”), barroco (“do esp. *berrueco/barrueco* ‘penhasco granítico, terreno irregular; . . . foi us., p.ext., no port., para denotar ‘pérola de superfície irregular’ [Dicionário Houaiss on-line]) como também celaniano. Vale lembrar que Paul Celan, autor admirado por Haroldo, também utilizou em seus poemas essa metáfora concoidal e mineral, para expressar sua visão do trabalho do tempo e da poesia. Em ambos os autores, a história surge como uma história catastrófica, que acumula seus escombros, arruinando a crença na linearidade do tempo e a continuidade espacial. Com Benjamin vemos o lado trágico dessa mirada histórica, mas temos que lembrar que esse autor berlinense também valorizou o momento de libertação contido na catástrofe. Em seu ensaio “Experiência e pobreza” (1933), ele fez uma defesa da “nova barbárie” e pregou uma saudável *tabula rasa*, uma aniquilação produtiva, uma verdadeira redenção daí advinda: “Barbárie? Sim, de fato. Dizemo-lo para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa

pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda.” (Benjamin, 2012, p. 125) Esse espaço pós-histórico também é o de Flusser, sobretudo em sua defesa das imagens técnicas (Flusser, 2008), e o de Haroldo em *Galáxias*.

Outro exemplo impressionante e divertido do multilinguismo poético de *Galáxias* encontra-se no Canto 10:

ach lass sie quatschen lass sie velhas tortugas velhos tortulhos/ tartarugando tortulhando
meringentorte fruchttorte kaesetorte tartarugas/ merendendo merengues mit kreme mit
kaffeekreme mit schokoladekreme/ gula gorgulho de tartarugas merengando e
coscuvilhando e cascavelhando/ gossipáceas gurgitantes gorgorantes e o primeiro raio
de sol brilhando/ no lordo de ouro do mercúrio de ouro alte kanzlei invitação ao milagre/
das wirtschaftswunder ecônomos deus do comércio o primeiro sol depois/ da última
neve . . . (Canto 10)

10

Aqui o leitor é automaticamente solicitado a *navegar* não só por sabores e seus saberes linguísticos, mas também em sua memória, catando aqui e ali elementos para decifrar a charada, como ainda, por fim, a navegar no *Google Earth*, onde ele pode refazer os passos do poeta por Stuttgart. O mesmo se passa em outros cantos, como no seguinte, sobre Pompéia, descrevendo suas casas e obras de arte, ou o Canto 12, sobre o país basco. No Canto 10, onde surge a expressão já citada, “ruski babelbêbado”, também surpreendemos momentos de cristalina autorreflexão poetológica: “mas um livro pode ser uma fahrkarte/ bilhete de viagem para uma aoléuviagem áleaviagem e tudo que se diz/ importa e nada que se diz importa porque tudonada importa” (Canto 10). Ora, mas ao defender essa viagem ao léu, aleatória, como um golpe de dados mallarmáico, Haroldo tanto reafirma sua poética da colecção e colagem (tudo importa) dos fragmentos de histórias/estórias e geografias/maravilhas, como também reafirma a ideia do fim da história (nada importa). Em seguida a esses versos citados sobre o “tudonada importa”, Haroldo recorda a Shoah, novamente reafirmando sua visão trágica da história. Lembra precisamente esse evento que lançou a cultura em um espaço vazio, fragmentada em pó, como “os anéis de Saturno” cantados por Sebald na abertura de seu livro com esse mesmo nome:

Os anéis de Saturno consistem em cristais de gelo e presumivelmente partículas de poeira meteórica, que contornam o planeta em trilhas circulares em sua planície equatorial. Provavelmente são fragmentos de uma antiga lua que, próxima demais do planeta, foi destruída pelo efeito das marés deste (→“Fronteira de Roch”). *Enciclopédia Brockhaus* (Sebald, 1998/2002, p. 5)

poetiCIDADE

Como ficou claro até este ponto, a viagem haroldiana é uma viagem-linguagem, mas também compõe uma poeticidade eminentemente urbana, dialogando assim com vários poetas da modernidade, de Baudelaire em diante. No Canto 39 encontramos a frase (em francês) emblemática para ilustrar e encenar essa sobreposição da poesia com a cidade; “le mur est le livre du pauvre” (Canto 39). O fato de ela estar em francês não é mera obra do *hasard*. Afinal, essa ideia do muro como livro não deixa de remeter à teoria benjaminiana da *flânerie*, escrita justamente em diálogo com Baudelaire, os surrealistas, Poe e outros poetas da cidade. Walter Benjamin desenhou em seus fragmentos do volume *Passagens* dedicada ao “Flâneur” uma bela imagem do mundo desse andarilho urbano, que guarda correspondências com essa ideia de Haroldo:

11

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes. Para esse ser coletivo, as tabuletas das firmas, brilhantes e esmaltadas, constituem decoração mural tão boa ou melhor que o quadro a óleo no salão do burguês; os muros com “*défense d’afficher*” (proibido colocar cartazes) são sua escrivaninha, as bancas de jornal, suas bibliotecas, as caixas de correspondência, suas esculturas, os bancos, seus móveis do quarto de dormir, e o terraço do café, a sacada de onde observa o ambiente. (Benjamin, 1989, p. 194, tradução modificada; Benjamin, 1983, p. 533)

O poema canto galáctico é um “textoviagem” (Canto 25), e o poeta aqui é uma espécie de turista deambulante, flâneur entre letras e escombros. Ele passa-se em inúmeras cidades, como Málaga, Stuttgart (cidade para onde Haroldo ia para visitar o casal Max e Elisabeth Bense), Praga (e sua sinagoga Pinkas, sua Karlsbrücke que é posta ao lado dos profetas de Congonhas, Minas Gerais; Canto 17), Kioto, Roma, Pompéia, Colônia, Paris, Tübingen,

México, Boston, Nova York, São Francisco, Salvador, etc. Essa urbanização da poesia é o avesso da visão da cidade como poema, que também é erotizada por essa poematização. Para poetas como Baudelaire e Gombrowicz, deambular na cidade é um ato sexual. Não por acaso, Uruk, a primeira das cidades, está intimamente ligada ao nascimento e estabelecimento da escrita. A cidade nos inscreve: o poeta da urbe tece e destece a cidade. O poema galáctico sobre as origens e o fim não poderia deixar de assumir esse ser urbano da poesia. A poetiCIDADE é o cerne da poesia em *Galáxias*. A cidade moderna revolucionou a escrita, colocando-a de pé nos anúncios e desdobrando esse ser escritural da cidade. Benjamin também aqui apontou esse caminho para Haroldo em seu fragmento “Guarda-livros juramentado” (do livro *Rua de mão única*), texto, de resto, muito apreciado pelos concretistas como uma espécie de profecia de sua arte. Mallarmé, como não poderia deixar de ser, recebe aqui as devidas homenagens:

12

Nosso tempo, assim como está em *contrapposto* com o Renascimento pura e simplesmente, está particularmente em oposição à situação em que foi inventada a arte do livro. Com efeito, quer seja um acaso ou não, seu aparecimento na Alemanha cai no tempo em que o livro, no sentido eminente da palavra, o Livro dos Livros, tornou-se, através da tradução da Bíblia por Lutero, um bem popular. Agora tudo indica que o livro, nessa forma tradicional, vai ao encontro de seu fim. Mallarmé, como viu em meio à cristalina construção de sua escritura, certamente tradicionalista, a imagem verdadeira do que vinha, empregou pela primeira vez no coup de dés as tensões gráficas do reclame na configuração da escrita. . . A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua nova forma. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivatinhas, para afinal acamar-se na impressão, ela começa agora, com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filme e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas. . . [1928]. (Benjamin, 2012a, pp. 25–27; Benjamin, 1972, pp. 102–104)

Bildung é Übersetzung – cultura como tradução e apropriação

“Vejo tudo e traduzo em escritura . . . tudo isto é uma tradução” (Canto 36), lemos em *Galáxias*. Essa ideia da cultura como pantradução é herdeira da noção romântica que via na cultura um processo de construção via autorreflexão, saída de si, passagem pelo “outro” que estabelece um percurso que salta do “eu” ao “tu” incessantemente e constrói o ser via essa oscilação diferencial. A tradução é um dos meios privilegiados dessa viagem formativa e informativa, que se dá em saltos, posições e reposicionamentos: *Über-Setzungen*, superposições, sobreposicionamentos. “Traduzir”, escreveu Novalis, numa famosa carta a A. Wilhelm Schlegel de novembro de 1797 sobre a sua tradução da obra de Shakespeare, “é tanto poetar (*dichten*) como produzir obras próprias — e mais difícil, mais raro. Afinal de contas, toda poesia é tradução. Eu estou convencido que o Shakespeare alemão é presentemente melhor que o inglês” (Novalis, 1978, p. 648). Ou seja, para os românticos, a tradução como que pode ser superior ao próprio original; a hierarquia entre “modelo” e “cópia”, típica da teoria estética clássica bem como da tradução pré-romântica, é desse modo implodida. A tradução funciona para os românticos como um operador central na sua visão de literatura e de linguagem. Para Schlegel: “Toda tradução é propriamente criação da linguagem”, “Jede Uebersetzung ist eigentlich Sprachschöpfung” (Schlegel, 1963, p. 71). Para Haroldo, vale também essa implosão da hierarquia entre modelo/cópia assim como a noção de tradução como linguogenia, polinização, criação da língua e da cultura.

A tradução, como costuma acontecer ao longo da obra de Haroldo, também aqui em *Galáxias* é um operador central e é tomada no sentido de desdobramento da máquina poética como *Reflexionsmedium*, meio de construção que canibaliza para alimentar a cultura. Cultura, aliás, que é, ela mesma vista como uma espécie de poeta pantagruélico: “esta é a máquina da linguagem multivorante multivoraz” (Canto 42).

Aqui reencontramos também um tema muito querido de Haroldo, um trágico capítulo da história da tradução. Quase um capítulo, aliás, do martirologio do tradutor. Ele sofre as penas da identidade que ataca impiedosamente a máquina desconstrutora que é a tradução e o seu ator, ou seja, o poeta-tradutor. O poema “neckerstrasse”, Canto 23 das *Galáxias*, é uma espécie de reencenação do encontro de Johann Heinrich Voss (o tradutor de Homero), com nada menos que Schiller e Goethe, quando eles três se reuniram na casa deste último, na Páscoa de 1804, para zombar das traduções de Sófocles feitas por Hölderlin. Haroldo tematizara esse episódio em dois ensaios, de 1967 e de 1970, respectivamente, sobre Hölderlin tradutor de Sófocles e sobre os últimos poemas de Hölderlin (os chamados “poemas da loucura”)⁴. Nesse

canto, Haroldo explicita a mirada benjaminiana salvadora, aqui voltada para Hölderlin e suas traduções: o heliotropismo de Haroldo se volta para os vencidos — às vezes enlouquecidos, da história. De Benjamin ele também admirava a quinta das teses sobre o conceito de história: “Pois arrisca tornar-se irre recuperável, desaparecer, toda imagem do passado que não se deixe reconhecer como significativa pelo presente.” (tradução de Haroldo; Campos, 1992, p. 259) O *Jetztzeit* (tempo do agora) é o olho do furacão da história — e de *Galáxias*. Esse poema, que recorda as traduções ditas “monstruosas” de Hölderlin, apresenta também a operação haroldiana que consiste em fazer poesia a partir de um projeto de reescritura do seu *paideuma*. Como na tradução, tudo é (re)criação. O mote é o verso de Sófocles assim vertido por Hölderlin: “du scheinst ein rotes wort zu faerben” (Canto 23). Essa fala que Ismênia dirige a Electra, indicando a preocupação da irmã, teria desencadeado a ironia sarcástica de Schiller, Goethe e Voss. Hölderlin teria cometido um erro primário ao traduzir literalmente a expressão grega que, com essa metáfora encarnada, simplesmente indica a preocupação. Mas, com Haroldo, esse “tingir de vermelho” pode servir também como *metáfora* do labor do tradutor, que mergulha o texto a traduzir no vermelho — imo — do seu presente. A literalização é transformada em estratégia de desconstrução da ação monolíngue da linguagem, que tende a negar a diferença e a submeter o texto de origem à lei da língua de chegada. Hölderlin inverteu proposadamente essa lei da tradução metafísica, para revelar tanto o não dito do texto grego, como o elemento recalcado da cultura ocidental. Tanto sua estratégia (provocadora) deu certo, que levou à reação germanocêntrica do nobre trio de opositores.

Disseminação

O poema galáctico também se vê e autodescreve como um processo de disseminação: força centrífuga que fecunda e reinicia o ciclo do universo de letras. O poema é triunfo da enteléquia, exatamente como Haroldo o lia na obra de Goethe, sobretudo do velho Goethe, com seus poemas eróticos. Daí, em *Galáxias*, as múltiplas aparições de mulheres e de alusões ao ato sexual: o sémen-poema revitaliza, o *poemar* seria um ato de fusão erótica com o mundo, como lemos no Canto 19:

como quem escreve um livro como quem faz uma viagem como quem/
 descer katábasis até tocar no fundo e depois subir/ subir subir anábasis subir até aflorar
 à tona das coisas . . . para baixo/ para cima katábasis anábasis o ritmo das coisas do
 mundo numa cama (Canto 19)

E no Canto 46, o poeta nos fala de uma mulher-livro, de um livro que se abre como uma mulher, cuneiforme. Essa disseminação também pode ser pensada como um diálogo (disseminante, revitalizador e fecundante) com o poema *Blanco*, de Octavio Paz (1967), que Haroldo transcreveu em *Transblanco* (1985). A tradução é algo que já em si é um ato de fazer renascer um texto através da sua refertilização em outro idioma. Haroldo transcreveu assim uma passagem desse poema de Paz:

O firmamento é macho e fêmea
testemunham testículos solares
falo o pensar vulva a palavra
espaço é corpo signo pensamento

Montagem

O poema viagem fragmentado também deve ser lido na tradição vanguardista da montagem e do *ready-made*. O poeta antropófago cultural cita e incorpora pedaços de viagens e de textos, de poemas e de jornais. Vários cantos parecem trípticos ou “poliáticos”, que colocam lado a lado cenas aparentemente díspares e alheias umas às outras. Como no Canto 32, definido por Haroldo como um “tríptico (à maneira de Andy Warhol)” que trata de Che (de sua famosa fotografia), de “marilyn marilinda” e de Kennedy. Warhol fez dípticos, trípticos, e outras multiplicações, sendo um díptico especificamente de Marilyn Monroe, como também fez uma obra com 16 reproduções de Jackie Kennedy (1964), na qual vemos as faces dela antes, durante e após o assassinato de seu marido. A obra de Marilyn foi feita após a sua morte em agosto de 1962, a partir de uma única foto da publicidade do filme *Niagara* (1953). De Che ele fez em 1961 um quadro que reproduz 9 vezes a mesma e icônica foto do lendário guerrilheiro. Em Warhol como em Haroldo, a citação da mídia serve para desrealizar ainda mais o representado. A violência retratada é repetida, serializada, como uma cena de um trauma. Mas esse trauma é ressignificado pela apropriação criativa que desloca e põe em andamento o “bloco de história” que a mídia empacota e congela. Devemos colocar esse procedimento de montagem haroldiano ao lado das montagens ensaísticas e fragmentárias de Benjamin, assim como do atlas *Mnemosyne* de Warburg (2003), painel políptico da história das imagens que rompe com disciplinas e linearidades. Haroldo se perfila assim como um “artista da memória”, poeta ensaísta, defensor da leitura/escritura sincrônica que desmonta as tentativas de antropomorfizações da história e da história da literatura.

Descomunicação

Haroldo definiu em 1970 os poemas da última fase de Hölderlin, que ele em parte também traduziu, como literatura sob a forma de descomunicação. (Campos, 2013) Caetano, de resto, parafraseando o popular e espalhafatoso apresentador de televisão Chacrinha (autor da frase: “quem não se comunica se trumbica”), escreveu sobre Haroldo a linha famosa: “Eu quero as galáxias do poeta heraldo de los campos. Quem não se comunica dá a dica. Eu quero a proesia.” Em *Galáxias*, a profusão de línguas, de criações lexicais, a ausência de pontuação, o encadeamento alucinado de temas díspares fazem do texto um enorme enigma. A *descomunicação* se sobrepõe à mera passagem de “sentidos”. O próprio texto se autodefine, no Canto 29, como “skoteinón póiema” — poema obscuro. E no Canto 48 o poeta refere-se a uma “labirintestina/ oudisseia”. A descomunicação também foi um grande tema de Friedrich Schlegel, explorado com fina ironia em seu ensaio “Über die Unverständlichkeit” [“Sobre a incompreensibilidade”], no qual em uma cascata, o leitor rola de ironia em ironia sem obter solo firme para pisar. Também Benjamin, em sua teoria da linguagem e da tradução, soube criticar a visão meramente comunicativa da linguagem e da tradução⁵. As traduções tradicionais que elegem textos onde apenas a “moeda gasta do sentido” (Benjamin, 1977, p. 296) desempenha um papel importante seriam apenas arremedos de tradução: elas fornecem a ilusão da tradutibilidade entre as línguas, quando na verdade o que ocorre é apenas uma troca de palavras de uma língua para outra. A crítica benjaminiana da lógica da representação e de um determinado modelo bipolar do signo fica explícita na medida em que ele define no seu “Die Aufgabe des Übersetzers” [“A Tarefa/Desistência do Tradutor”] a finalidade da tradução não, de modo convencional, como sendo o transporte do “sentido” de uma língua para outra, mas sim como a exposição (*Darstellung*) “des innersten Verhältnis der Sprachen zueinander” [“da relação mais íntima das línguas entre si”] (Benjamin, 1972a, p. 12). Essa relação seria, antes de tudo, uma “Konvergenz”/ convergência.

A babelização, a disseminação (galáctica) e a montagem haroldianas acentuam esse traço de tendencial apagamento do sentido, transformando o livro de Haroldo em jogo, álea, criação de um *Spielraum*, campo de forças, espaço de jogo, enigma, carta com fragmentos a serem montados, como nessa outra passagem, que culmina no hapax mallarmaico e sem sentido claro “ptyx”:

pulverulenda que eu linho e desalinho que eu cardo e descarto e descardo/ e carto e corto e discordo e outra vez recarto recorto reparto e disposto/ o baralho está farto está

feito e almaço este fólio que eu passo como/ o jogo que espaço hier öffnen with care
breakable attention très fragile/ attenzione vorsicht molto fragile leicht zerbrechlich
pena que ela seja/ uma ptyx . . . (Canto 30)

O canto final acentua também a autoironia, que suspende o sentido, bem como destaca o caráter não narrativo e imagético da (des-)obra:

sabiscôndito sabedor de nérias com tua gaia sabença teus/ rébus e rebojos tuas charadas
de sonegas sonegador de fábulas/ contraversor de fadas loquilouco snobishomem
arrotador de vantagem . . . (Canto 50)

Ao terminar a “oudisseia”, o “livro-agora travessia” (Canto 48) — Guimarães Rosa é aqui associado a Walter Benjamin —, o leitor-viajante se dá conta de que a viagem “de palavras em torno/ de um ponto oco um sistema organizado de palavras que rechaçam sua fábula”, de fato tem sua vida derivada de um “agulheiro de acasos” (Canto 40). O *coup de dés* não aboliu o acaso. O jogo poético transformou o desvio em método, e o leitor, ao navegar na obra, se vê refletido em um espelho partido onde reconhece que o mote e a chave do texto demanda que “o leitor seja a viagem” (Canto 48).

17

REFERÊNCIAS

- Benjamin, W. (1972). *Gesammelte Schriften* (Vol. III: *Kritiken und Rezensionen*; R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, Ed.). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1972a). *Gesammelte Schriften* (Vol. IV: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*; R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, Ed.); Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1974). *Gesammelte Schriften* (Vol. I: *Abhandlungen*; R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, Ed.). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1977). *Gesammelte Schriften* (Vol. II: *Aufsätze, Essays, Vorträge*; R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, Ed.). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1983). *Gesammelte Schriften* (Vol. V: *Das Passagen-Werk*; R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, Ed.). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1989). *Obras escolhidas* (v. III, *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*; J. C. M. Barbosa & H. A. Baptista, Trad.). Brasiliense.

- Benjamin, W. (1993). *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* (M. Seligmann-Silva, Trad. pref. e notas). Iluminuras/EDUSP. (Tradução de: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, 1925)
- Benjamin, W. (2012). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (S. P. Rouanet, Trad.; M. Seligmann-Silva, Rev. Técnica; 6. ed. rev.). Brasiliense.
- Benjamin, W. (2012a). *Obras escolhidas* (v. II, *Rua de mão única*; R. R. Torres F. & J. C. M. Barbosa, Trad.; M. Seligmann-Silva, Rev. Técnica; 8. ed. rev.). Brasiliense.
- Campos, H. de. (1977). A palavra vermelha de Hölderlin [1967]. In H. de Campos, *A arte no Horizonte do Provável* (pp. 93–107). Perspectiva.
- Campos, H. de. (1992). *Metalinguagem e outras Metas*. Perspectiva.
- Campos, H. de. (2000). O Segundo Fausto: um poema enciclopédico-barroquizante. *Revista USP*, 47, 30–43.
- Campos, H. de. (2004). *Galáxias* (2. ed. Revista). Editora 34.
- Campos, H. de. (2013). O texto como descomunicação (Hölderlin) [1970]. In H. de Campos, *A ReOPERAÇÃO DO TEXTO* (pp. 95–107). Perspectiva.
- Campos, H. de. (2013a). A clausura metafísica da teoria da tradução de Walter Benjamin, explicada através da *Antígone* de Hölderlin [1996]. In H. de Campos, *Haroldo de Campos – Transcrição* (M. Tápia & T. Médiçi, Org.; pp. 173–196). Perspectiva.
- Campos, H. de; & Paz, O. (1985). *Transblanco*, Guanabara.
- Flusser, V. (2008). *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*. AnnaBlume.
- Flusser, V. (2010). *We shall survive in the memory of others*. Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Houaiss A., Villar, M. de S., & Franco, F. M. de. (n.d.). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa online*. <http://houaiss.uol.com.br>
- Knauth, A. (2004). Haroldo de Campos en el contexto de la poesía políglota. In L. Block de Behar (Ed.), *Haroldo de Campos, Don de poesía. Ensayos críticos sobre su obra y una entrevista* (pp. 123–170). Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Mallarmé, S. (2013). *Um lance de dados. Edição bilingue* (A. Faleiros, Trad.). Ateliê. (Tradução de: *Un Coup de Dés*, 1897)
- Novalis. (1978). *Werke, Tagebücher und Briefe* (H.-J. Mähl & R. Samuel, Ed.; Vol. I). Carl Hanser Verlag.

Schlegel, F. (1963). *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (E. Behler, Ed.; Vol. XVIII). Verlag Ferdinand Schöningh.

Sebald, W. G. (1998). *Die Ringe des Saturn*. Fischer Verlag.

Sebald, W. G. (2002). *Os anéis de Saturno* (L. Luft, Trad.). Record. (Tradução de: *Die Ringe des Saturn*, 1995)

Valéry, P. (1957). *Œuvres*, 2 vols. (Bibliothèque de la Pléiade, vol. I.). Gallimard.

Warburg, A. (2003). *Der Bilderatlas Mnemosyne* (M. Warnke, Ed.; *Gesammelte Schriften*, segunda seção, vol. II.1). Akademie Verlag.

¹ O texto na tradução continua: “A ficção aflorará e se dissipará, rápido, conforme a mobilidade do escrito, em torno de interrupções fragmentárias de uma frase capital desde o título introduzida e continuada” (Mallarmé, 2013, p. 81).

² Benjamin, em seu ensaio sobre o *Trauerspiel*, o drama barroco alemão, ou lutilúdio, na versão de Haroldo de Campos dessa expressão (2000, p. 38), faz uma teoria da fragmentação alegórica que não deixa de ter suas relações profundas com esse texto “babelbarroco” das *Galáxias*. Lá Benjamin afirma: “Se a natureza sempre esteve vencida pela morte, então ela foi desde sempre alegórica” (Benjamin, 1974, p. 343, tradução minha). A natureza representa o “eternamente efêmero” (Benjamin, 1974, p. 355). A alegoria como “expressão da convenção” (Benjamin, 1974, p. 351, tradução minha) agudiza ao extremo o ser arbitrário da língua “pós-babélica” na medida em que nela “toda pessoa, qualquer coisa, toda relação pode significar qualquer outra” (Benjamin, 1974, p. 350, tradução minha).

³ Com relação à pertença de Haroldo de Campos a uma tradição de poesia poliglota, remeto ao esclarecedor e espirituoso artigo de Alfons Knauth (2004).

⁴ Ver Campos, 1977. Haroldo traduziu partes da tradução que Hölderlin havia feito da *Antígone*, no texto de 1967. Esse texto foi retomado integralmente em outro texto originado de uma palestra de 1996 (ver Campos, 2013a).

⁵ “Pelo verbo, o homem está ligado com a linguagem das coisas. O verbo humano é o nome das coisas. Assim não se pode mais aceitar a concepção que corresponde à visão burguesa da linguagem, segundo a qual a palavra [Wort] liga-se de modo acidental com a coisa, que ela seria um signo das coisas (ou do conhecimento delas) estabelecido por qualquer convenção. A linguagem nunca fornece simples signos” (Benjamin, 1977, p. 150).