

## RESUMO / ABSTRACT

### **ENTRELIVROS: HAROLDO DE CAMPOS, MALLARMÉ E OS LIMITES DA EXPERIÊNCIA DE VANGUARDA**

Este estudo aborda a questão do livro e do não livro a partir dos textos de Haroldo de Campos e de Stéphane Mallarmé. Avalia-se o legado das vanguardas a partir de algumas de suas referências fundamentais: *Um Lance de dados* e as anotações para o *Livro*, de Mallarmé, bem como *Galáxias* e outros textos, de Haroldo de Campos. A configuração espacial e tipográfica dos poemas se torna o exemplo liminar de uma experiência-limite, em que, segundo a proposta de Hélio Oiticica, busca-se “experimentar o experimental”.

**Palavras-chave:** Haroldo de Campos; Stéphane Mallarmé; livro; vanguardas; experiência-limite.

### **BETWEEN BOOKS: HAROLDO DE CAMPOS, MALLARMÉ AND THE LIMITS OF THE VANGUARD EXPERIENCE**

This paper deals with the question of the book and the non-book, having as its starting point some texts by Haroldo de Campos and Stéphane Mallarmé. It evaluates the legacy of the avant-garde movements from some of its fundamental reference works: *Un Coup de Dés*, and the annotations of the *Book*, by Mallarmé, as well as *Galáxias and other texts*, by Haroldo de Campos. The spatial and typographic configuration of the poems becomes the *par-excellence* example of a liminal experience, in which, according to Hélio Oiticica, one tries to “experiment the experimental”.

**Keywords:** Haroldo de Campos; Stéphane Mallarmé; book; avant-garde movements; liminal experience.



## ENTRELIVROS: HAROLDO DE CAMPOS, MALLARMÉ E OS LIMITES DA EXPERIÊNCIA DE VANGUARDA

*Evando Nascimento*

Professor de Literatura da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF-MG

evandobn@uol.com.br

### **Ouvindo galáxias**

Encerrando uma longa anotação bibliográfica, que vem como anexo ao texto de *galáxias*, Haroldo de Campos declara a respeito do fim do livro:

[...] As *galáxias*, num nível essencial, são uma “defesa e ilustração da língua portuguesa”, a partir da condição *latinoamarga*. À medida que a viagem textual se desenrola, o *idiomaterno* (“essa língua morta essa moura torta esse umbilífo que te prega à porta”) vai mostrando toda a sua capacidade de metáfora e metamorfose, inclusive por apropriação e expropriação de outras línguas, por transgressão e transcriação, lançando-se a um “excesso ainda mais excessivo”, mesmo quando comparado ao de seus predecessores (é assim que Lezama vê o barroco americano em relação ao de Gôngora) (2004, p. 122).

Esse trecho, como toda a anotação em que se insere, “ora, direis, ouvir *galáxias*”, é uma tentativa de dar ao leitor o mapa da longa viagem por entre as *galáxias*: os fragmentos textuais que compõem o próprio livro assim intitulado. Como todos os outros caracteres da obra, o título vem em caixa-baixa. Se para o autor a viagem da escrita foi uma aventura, para o receptor a empreitada terá um guia, a voz autoral, consignada nesse suplemento, que, na edição da Ed. 34, vem tanto como texto impresso

quanto como gravação em cd. Voz duplamente diferida, em suporte visual e sonoro. Trata-se de uma suposta presença, que se desdobra em pelo menos três: a do eu-viajor-poeta, a daquele que escreve a nota suplementar no livro e a do que recita essa mesma nota no cd. Três máscaras textuais, com implicações distintas.

Toda a questão estaria em saber se se trata mesmo de um livro. Em outras palavras, será que a expressão “o fim do livro” não enuncia ambigualmente: um, que esse hipotético livro se conclui com a última “galáxia”, a que começa com “*fecho encerro reverbero...*”; dois, o fim do próprio livro, da forma-livro em geral? Decerto. O texto dialoga explicitamente com o Livro de Mallarmé, um livro que viria tanto para resumir quanto para acabar com toda a saga do livro na cultura ocidental, quiçá planetária. Ao mesmo tempo, um livro (ainda dialoga com esta forma histórica) e um não livro (vai além dos formatos tradicionais), o Livro foi antecipado de certa forma por *Um Lance de dados*, do próprio Mallarmé, o qual deixou apenas anotações do que seria o volume definitivo, ainda por vir<sup>1</sup>. Tal como *Um Lance de dados*, também o projeto do Livro mallarmeano deságua nas páginas das *galáxias* de Haroldo de Campos, que tampouco é um livro em sentido tradicional, pois não contém número de páginas nem as subdivisões clássicas de um volume de poesias: títulos, subtítulos, versos e estrofes. São, de fato, signos-galáxia que mimetizam aquilo de que falam, num processo que o próprio Haroldo nomeou logo cedo como *isomórfico*, e que mais tarde renomeará como *paramórfico* (CAMPOS, 1997, p. 51). *Transmórfico* seria outro nome adequado, pois a relação entre significante e significado, entre continente e conteúdo é metamórfica, fusional; um se metamorfoseia no outro, fundindo-se iconicamente numa unidade signica e abolindo a divisão saussuriana entre camada sonora e conteúdo ideativo. Na poesia de Haroldo, o significante *faz* ou, antes, *performa* o significado; a forma é significativa, daí a reivindicação de um “formalismo” ligado tanto à poesia concreta quanto à sua produção posterior, no final dos anos 1960, quando volta a dialogar com a tradição do verso, depois de tê-lo praticamente suprimido.

As *galáxias* configuram, portanto, uma experiência-limite do próprio livro impresso, a um só tempo esse objeto muito antigo (sua invenção é bem anterior à da imprensa no Ocidente, por Gutenberg) e muito recente (visto que a impressão em série significou um novo nascimento, confundindo-se com as origens da modernidade). Experiência-limite que veio para abrir os contornos do volume ideal, o qual todo livro em sentido clássico *representa* em suas limitações históricas. Se, como demonstrou

---

<sup>1</sup> Uso como referência a edição da Pléiade, atualmente em dois volumes. Todo o dossiê em torno do *Livre* e suas anotações esparsas, bem como as versões e notas de *Un Coup de dés*, além de outras obras aqui referidas, se encontram no primeiro volume. Cf. MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. I. Edição apresentada, estabelecida e comentada por Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2004. Todas as traduções dessa edição são minhas.

Derrida na *Gramatologia*, sempre houve na metafísica ocidental uma plena cumplicidade entre, por um lado, a escrita alfabética e linear e, por outro, o caráter finito e fechado do livro, tal se deu por um processo longo e complexo de idealização do significado (DERRIDA, 1967a. Tradução minha). O modelo do livro ideal seria o próprio Livro da Natureza, dado desde sempre a ler, mas a cuja escrita divina só uns poucos iniciados têm acesso. O horizonte do livro tradicional seria, então, o de um volume fechado sobre si mesmo, abrigando uma mensagem, a qual remeteria em última instância a um Significado transcendental e à Voz primeira que o enunciou – o Verbo. As fronteiras do livro impresso seriam, portanto, realmente metafísicas, e nenhuma experiência simples de leitura poderia exauri-lo sem remissão a sua idealidade semântica.

De compleição outra seria o Livro esboçado por Mallarmé e que as *galáxias* de Haroldo de Campos consignam, mas sem imitação simplificadora. Disposto em “camadas” ou “placas” (as metáforas são minhas), que se superpõem com certa arbitrariedade, o (não) livro de Haroldo tem suas bordas marcadas apenas pelos trechos inicial (“*e começo aqui*”) e final (“*fecho encerro reverbero*”), ambos em itálicos. No mais, seguem-se formações galácticas, em caracteres redondos e caixa-baixa, redobradas sobre si mesmas (o *pli*, a dobra ou a prega, é metáfora essencial), que transportam o vianeiro para pontos diversos do cosmos. Esse componente cósmico da poética haroldiana se acentua posteriormente a partir de *Signantia: quasi coelum* (1979), passando por *Crisantempo* (1998), *A Máquina do mundo repensada* (2004), até o póstumo *Entremilênios* (2009). Em Haroldo, o maquinário poético oscila entre o micro ou nano e o macrocosmo, sem oposição simples entre esses dois mundos, que deixam de ser simplesmente polares. Nesse espaço-tempo maquinal e lírico, nenhuma experiência será meramente subjetiva, mas transitará entre sujeito e objeto, entre o eu e o vasto mundo, seja este planetário, seja micro ou macrocósmico. E a verdadeira experiência se dá como transe e suspensão de fronteiras rígidas entre tais mundos, convertidos em esferas que se interpenetram.

Des-limitado, entre sujeito e objeto, como anunciado por Heidegger, encena-se o advento de um existir para além dos limites, e que Haroldo em mais de um momento associou à *hybris* grega, tal como na nota final de *galáxias*, anteriormente citada: “por transgressão e transcrição, lançando-se a um ‘excesso ainda mais excessivo’”. Importa refletir acerca desse “excesso ainda mais excessivo”, o qual se quer ainda mais potente do que o próprio excesso enquanto experiência transgressora, codificada, por exemplo, pelas vanguardas do século XX. Vanguardas que o concretismo até certo ponto endossou, apresentando-se em grande medida historicamente como a ponta das grandes realizações do final do século XIX (Mallarmé, sobretudo) e da primeira metade do século XX (Joyce, Pound, Schwitters, entre outros). Ser ainda mais excessivo poderia significar, em princípio, uma radicalização maior do legado vanguardista mas também barroco (o barroco histórico seria um precursor do barroco

noventista). Isso colocaria *galáxias* e todos os livros que o sucedem (mais) ainda sob o signo das vanguardas, cujo caráter utópico, por outro lado, Haroldo questiona num famoso texto de 1984. Cabe indagar se o Haroldo de 1976 (ano de conclusão das *galáxias*) em diante é de fato ainda tributário do aspecto transgressor das vanguardas e se seu excesso enquanto experiência-limite, sem propriamente romper com a “tradição vanguardista” – tão bem explicada por Octavio Paz (1984) como “tradição de ruptura” –, aponta também para uma forma de des-limitação da herança recente. Haveria, nesse caso, uma espécie de *double bind*, de dupla injunção, que o faria um legítimo continuador das vanguardas, na medida em que herda seu excesso transgressor, mas também um infiel, um traidor, na medida em que a nova fase de seu trabalho sinaliza outro contexto de invenção e de recepção próprio ao final do milênio que se anuncia. Interessa apreender aqui essa relação de “fidelidade traidora” para com o concretismo, que vai ser a marca principalmente de suas três últimas décadas de invenção poética.

O balanço que Haroldo de Campos faz em 1984, no ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, de *O Arco-íris branco*, mais de uma década após o final da poesia concreta como movimento grupal, é o da necessidade histórica da vanguarda, fundamentada no princípio-esperança e voltada para uma redenção futura (CAMPOS, 1997a, p. 243-269). O que caracteriza a produção vanguardista é um desejo de totalização, a fim de produzir uma língua franca, uma *koiné*, que Haroldo associa à língua pura de Benjamin e à poesia pura de Mallarmé. O grande avanço do concretismo teria sido promover o descentramento da cultura brasileira em sua relação periférica com a cultura europeia. Isso se fez em nome da “razão antropofágica” e “sob a espécie da devoração” (*Ibid.*, p. 266). Ou seja, tem-se um gesto expropriador e apropriador do legado europeu, tal como pregou Oswald a partir de seu “Manifesto antropófago” e depois. Expropriação digestiva e assimilatória do outro para constituição do mesmo. Haroldo também explicita a convergência entre o plano piloto da poesia concreta, de 1958, e o plano piloto de Brasília, os quais avalio como dois desdobramentos do mesmo construtivismo que emergira no século XIX, no “lance de dados” de Mallarmé e na pintura de Cézanne; este decerto foi o primeiro geômetra da paleta multicolor, mas, curiosamente, até onde saiba, os concretos não reivindicaram a herança de Cézanne. Trata-se de dois novos construtivismos redentores da arte e da sociedade: assim como a poesia concreta encarnava o mito de uma poesia antissubjetiva, ultrarracional e formalista, Brasília encarnava o de uma sociedade ultraplanejada, perfeita, mas a ser traída nos anos vindouros pelo transbordamento do plano piloto original. A realidade estética e a realidade social, sempre mais dinâmicas do que os projetos totalizantes e uniformizadores, encarregaram-se de desconstruir historicamente ambos os mitos como utopias inviáveis, modelos abstratos na mente de seus inventores: os concretos, de um lado, e, de outro, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa.

Haroldo resume lapidarmente a questão: “Sem perspectiva utópica, o movimento vanguardista perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente” (*Ibid.*, p. 268). O valor defendido então por Haroldo não é mais o de uma redenção futura, mas o de uma “agoridade”, como traduz a *Jetztzeit* de Benjamin, que significa em alemão simplesmente o “tempo atual”, o “tempo moderno”. Todavia, nem todo presente é válido, pois o que qualifica o agora é o modo como seleciona os momentos pretéritos. Nesse sentido, se já não se defende um paideuma restrito a cinco ou seis autores, como no auge do concretismo<sup>2</sup>, continua-se com o mesmo critério de rigor inventivo, sem o qual não há poesia crítica. Essa ampliação do paideuma, sublinhada por mais de um crítico<sup>3</sup>, se mostra decisiva como causa e sintoma, a um só tempo, da grande quantidade de traduções ou de *transcrições* que Haroldo empreendeu a partir dos anos 1960. A diferença entre tradução literal ou corrente e transcrição foi indicada por ele próprio em diversos momentos: a primeira se aferra a transladar o conteúdo do texto de uma língua a outra; a segunda quer antes de tudo *transladar a forma*, que desde logo constitui o fundamento da invenção poética. “A diferença entre a tradução referencial, do significado (que muitos entendem literal ou servil), e a prática semiótica radical que se enquadra no paradigma regido pela ideia de *trans/criação* é uma diferença, por assim dizer, ontológica. A segunda, que defino também como tradução icônica, é uma operação sobre a materialidade do significante” (CAMPOS, 1997c, p. 46). Outros termos concorrentes para essa proposta são *transluminação* e *transparadização* (a propósito de suas transcrições de Dante) e *transluciferação* (a propósito das transcrições do *Fausto*, de Goethe). Sintomaticamente, na citada anotação final das *galáxias*, Haroldo refere seu próprio trabalho como *transcrição* e o de Augusto de Campos como *recriação*, havendo então uma hierarquia que vai da tradução convencional até sua própria operação reinventiva e transgressora dos limites entre original e tradução; a de seu irmão provavelmente se situaria a meio caminho, daí o termo *recriação*. Em Haroldo, seguindo os passos de Benjamin (1991. v. IV/1), o original tem uma dívida para com o texto traduzido, pois sua sobrevivência depende deste, e isso corre de modo mais fundamental na operação transcriadora.

<sup>2</sup> Abordei diversas questões ligadas ao concretismo, em particular a da transcrição em Haroldo de Campos em um ensaio dos anos 1990, “Uma poética da tradução: teoria e crítica na poesia concreta”, republicado em NASCIMENTO, Evando. *Ângulos: literatura & outras artes*. Juiz de Fora, Chapecó: EdUFJF, Argos, 2002. p. 69-108.

<sup>3</sup> Excelente referência crítica é a coletânea de ensaios com diversos autores *Céu acima: para um “tombeau” de Haroldo de Campos*, organizada por Leda Tenório da Motta (2005). Cf. também Pires (2006, p. 109-135) e SISCAR (2006, p. 167-181).

Se Baudelaire foi o primeiro a formatar o sentido da modernidade estética como hoje a conhecemos e como a analisou amplamente Benjamin, para Haroldo coube a Mallarmé dar-lhe o pleno sentido *icônico*, isto é, formalmente inventivo, não apenas tematizando a vida moderna (isso talvez Baudelaire o tenha feito melhor do que ninguém), mas copiando-lhe as formas seminais e liminares; por exemplo, a tipografia dos jornais é expropriada e reinventada em *Um Lance de dados*. Em outras palavras, a agoridade ou presentidade de um poeta mede-se menos por sua capacidade em retratar o mundo que lhe é contemporâneo do que em aproveitar e levar além de seus limites usuais as técnicas e os procedimentos a sua disposição. Nesse sentido, a *tipo-grafia* de *Um Lance de dados* vai muito além da disposição espacial e da multiplicidade de caracteres do jornal impresso. Desde logo, ocorre uma valorização do branco da página em contraste com o preto dos tipos impressos, um dispositivo visual que Haroldo explorará ao extremo desde pelo menos “Teoria e prática do poema”, “Claustrofobia” e “Orfeu e o discípulo” (1952) (Cf. CAMPOS, 2008) até seus últimos textos. Igualmente, no texto mallarmeano a variedade de caracteres não visa, como nos jornais, a dar maior ou menor destaque a um fato concreto, a uma referência na realidade imediata ou histórica. Em Mallarmé, a diferença no tamanho dos tipos funciona ao modo do tracejado de uma partitura, aumentando ou diminuindo a intensidade da leitura, o destaque temático e o modo de entrelaçamento dos motivos. Som e visualidade se emaranham numa composição sofisticada, que tem o efeito oposto ao da matéria cotidianamente impressa: se a finalidade de toda notícia diária é ser informativamente óbvia, sem gerar inquietude estética no leitor, na escrita mallarmeana o efeito é de um grande embaraço, de uma radical impossibilidade de resumir o conteúdo textual em poucas palavras. A inventividade do autor de *Igitur* está em expropriar a matéria jornalística de seus atributos mais essenciais (clareza, consistência, ausência de dubiedade, asepsia informativa), ao tempo em que transplanta seus dispositivos para um espaço estranho, o da revista literária ou do livro de poesia. No entanto, dada a força mesma do procedimento, a revista e o livro se veem do mesmo modo estranhados a partir de dentro, com a ausência de paginação, a distribuição inaudita das palavras na folha, a confusão do próprio título com versos do suposto poema: *Um Lance de dados jamais abolirá o acaso*. Suposto poema porque é difícil reconhecer uma composição poética ali onde faltam versos em sentido tradicional, com sua estrutura métrica e de rimas. Nem mesmo os versos-livres e brancos são formas reconhecíveis na espacialização de *Um Lance de dados*. O resultado é um (não) livro de poemas, em que o “não”, entre parênteses, põe em suspenso mas não impossibilita seu reconhecimento, apesar de tudo, ainda *como* livro. Trata-se de uma analogia funcional, ficcional e irruptiva: *como se*, sintagma que o próprio poema informa e tematiza de modo axial. Do mesmo modo que *galáxias*, tem-se algo *como se* fosse um livro, a ficção de um livro ainda e sempre por vir, que jamais se materializa de todo. O (não) livro anuncia e presen-

tífica, ao menos parcialmente, o Livro por vir de Mallarmé, estudado por Blanchot, a que voltaremos adiante. Haroldo aponta estrutura semelhante no *Finnegans Wake* de Joyce (CAMPOS, 1997a, p. 261). Livros que *não são*, mas que também *são como se*, cada um a seu modo, com seu incomparável estilo.

### Um relance de Mallarmé

Haroldo de Campos transcreveu *Um Lance de dados* em português de dois modos. Primeiro, e desde a fase concretista, tornando-o matéria vertente de toda sua poesia. Como dito, há rastros mallarmeanos em todo gesto inventivo da poética de Haroldo que se oferece como *espaçamento* (termo do “Prefácio” do livro de Mallarmé, citado por Derrida em epígrafe de *A Escritura e a diferença*) (DERRIDA, 1967b, p. 7) e diferimento da letra tradicional. Espaçojar é mais do que o procedimento anódino de afastar letras e palavras, é pôr em relevo o caráter icônico, material, concreto (*i-material*, como prefiro dizer) de todo signo, que passa a ser valorizado em seus aspectos *verbivocovisuais*, ou seja, multissensoriais. É também dar significação ao próprio espaço, que emerge numa temporalidade própria, diferida de seu uso normal nos livros impressos: o espaçamento é significativo, aponta para o horizonte do sentido e mais além. Se o signo é verbivocovisual, amplamente corporal, o espaço em que ele é vazado seria a matéria que lhe dá suporte e sentido, a um só tempo e indiscernivelmente. O espaçamento ou espaçamento tipográfico é o sexto sentido da significação, quer dizer, do tornar-se-signo do signo, sua *i-materialização*. Por exemplo, o caráter não justificado dos fragmentos das *galáxias* significa o próprio movimento de avanço textual, a viagem que o (não) livro tematiza e performa. Ocorre aí uma desenvoltura textual que nenhum livro de poema em versos e estrofes conseguiria; menos ainda, um texto em enunciados e parágrafos prosaicos. O tema-forma do livro é dado já na dispersão dos fragmentos – pensados originalmente para serem publicados como folhas soltas –, na ausência de paginação, pontuação e subtitulação. Só o começo e o fim desse estranho livro são marcados, mas não para encerrar o volume sobre si mesmo, tal como sempre fez a tradição livresca, mas para abrir e inaugurar em definitivo o advento de uma escritura ou escrita multiestratificada, multiespacial e multissensorial. As folhas da esquerda, em branco, espacializam e ampliam ainda mais o denso volume das *galáxias*, como verdadeiros buracos-negros do sentido, dando vez, assim, à estrutura *i-material*. Essa *i-materialidade* é enunciada por Mallarmé, com todas as letras em referência ao uso do branco da página, na tipografia inventiva de *Um Lance de dados*:

Os “brancos” com efeito assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como silêncio em derredor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe, no centro, o terço mais ou menos da página: não transgrida essa medida, tão-somente a disperso. O papel intervém

cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras, e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos – antes, de subdivisões prismáticas da Ideia, o instante de aparecerem e que dura o seu concurso, nalguma cenografia espiritual exata, é em sítios variáveis, perto ou longe do fio condutor latente, em razão da verossimilhança, que se impõe o texto (MALLARMÉ, 2006, p. 151).

A i-materialidade que desborda os limites da página impressa vem dessas “subdivisões prismáticas da Ideia”, que tanto se retraem, “recedem”, quanto se expressam por meio dos traços residuais das palavras e versos. Materialização absoluta na impressão da página em branco, mas também retração absoluta, re-traço, no modo volátil e vertiginoso com que as subdivisões da Ideia se manifestam. Tem-se a radical imanência de uma transcendência, que mal se dá a ver, por pedaços, em perene gerúndio: “vigiando/ duvidando/ rolando/ brilhando e meditando”, diz o (não) poema em sua i-materialidade experiencial.

O segundo modo de transcrição de *Um Lance de dados* é a própria tradução que Haroldo conclui no início dos anos 1970, quando não havia tradução completa disponível no Brasil. Em Haroldo, o segundo sentido da transcrição se confunde muitas vezes com o primeiro, pois suas traduções são de fato assinadas, e o tradutor se torna uma espécie de coautor, em pé de igualdade com o autor do original<sup>4</sup>. A confusão se dá antes de tudo no que normalmente se chama de criação, pois inúmeros poemas de Haroldo citam explicitamente seus autores preferenciais, muitas vezes na língua original, como frequentemente ocorre com Dante, mas também na versão transladada para o português. Isso faz com que os textos de Haroldo sejam verdadeiros híbridos, escritos em “mais de uma língua” (*plus d’une langue*, diz e repete Derrida), como é o caso exemplar de todo o *galáxias*, em especial na passagem transcrita abaixo:

[...] cena miss pussy biondinuda massageia um turfálico polifemo unicórneo  
manilúvio newyorkino nesse cavernocáldido umidoscuro rés do chão do  
edifício leproso da rua 23 entra-se por uma porta em coração estames  
de purpurina pistilos ou da rua 48 enjoy the ultimate in massage  
new york grooviest men’s club the gemini porta partida em coração  
lovely masseuses sauna waterbeds circe ao cono esplêndido benecomata  
oudisseu nenhumnome parou aqui este livro uma tautodisseia dizendo-se

<sup>4</sup> Foi o que defendeu recentemente o crítico e jornalista francês Pierre Assouline, cf. Beuve-Méry (2011).

parou aqui e passou além morto roxo exposto como um delfim  
 tot rot und offen à beira-vênus num nascimento de vênus aphródes  
 escumante e deixar que tudo se organize num azul sutilíssimo  
 tapeçaria vitrificada por onde raíam caules de luz amaranto [...].

Num delírio linguístico e dionísíaco, que lembra estruturalmente o *Finnegans Wake*, de Joyce, e os *Cantos*, de Ezra Pound, cacos de inglês, francês, alemão e grego se juntam para falar dessa coisa inominável, o sexo feminino, em duplo sentido – a genitália, o cono, e a mulher representada aqui por Vênus-massagista. Ao mesmo tempo, palavras-valise à la Joyce abundam e definem o próprio (não) livro de modo tautológico e contraditório, como quem diz: vejam, isto não é um livro (tal como a famosa inscrição e o quadro de Magritte: *Isto não é um cachimbo*): “oudisseu nenhumnome parou aqui este livro uma tautodisseia dizendo-se/ parou aqui e passou além morto roxo exposto como um delfim”. A verdadeira antiepopéia, ou antiperipleia, para citar Guimarães Rosa, é o livro que não pode ser mais o épico idealizado dos gregos ou romanos, pois se apresenta como ruína do passado na agoridade do presente, de um passado que se presentifica por seleção e exclusão de tudo o mais que não pôde ou não deveu ser aproveitado na ganga bruta do texto galáctico.

O transcriador tanto traduz quanto mantém o original in-traduzido, hibridizando o português com diversos outros idiomas, como um anfitrião que acolhe hospitaleiramente a língua e a cultura do outro. “O tradutor, como diz Novalis, ‘é o poeta do poeta’, o poeta da poesia. A tradução – vista como prática de leitura reflexiva da tradição – permite recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico” (CAMPOS, 1997a, p. 269). O poema não totaliza mais nenhuma experiência nem antecipa messianicamente um tempo futuro, que as vanguardas sempre fizeram questão de colonizar ou, em termos deleuzianos, territorializar. Desterritorializado, pós-utópico, o presente se abre para um porvir como potencialização máxima das forças de um passado selecionado e afirmado para retornar, mesmo e outro, num processo de diferimento sem fim, sem *télos* possível que o redima.

Nesse sentido é que nenhum poema, por mais intensa a experiência-limite que faça emergir, consegue abolir o acaso. Toda formulação poética consiste num lance de dados, numa jogada que, como tal, conta com o acaso sem poder jamais suprimi-lo. Contar com o acaso é aceitar mesmo o menos provável, e o melhor jogador sabe que o fracasso deve constar virtualmente da partida, de outro modo o jogo se torna previsível e, no limite, desnecessário, frustrante. A constelação que se forma em *Um Lance de dados* é o resultado, feliz, de um naufrágio, de uma aventura de e na linguagem, que tinha tudo para não dar certo. O poema é tanto uma navegação quanto um voo quase cego sobre o abismo;

e a prega entre as duas páginas<sup>5</sup> mal sustenta a frágil embarcação languageira. Apesar de tudo, faz-se a aposta para que algo aconteça, embora esse algo, menos do que uma coisa, matéria ou substância, se confunda com o ter-lugar do evento (“NADA [...] TERÁ TIDO LUGAR [...] SENÃO O LUGAR”). E, mais adiante, os dados mostram sua mais terrível e melhor face: “UMA CONSTELAÇÃO”. Do caos absoluto, uma forma constelar e dispersa reluz, o próprio poema, roubado aos azares da sorte, afirmando, contra ventos e marés siderais, “um cálculo total em formação”. E é nesse extremo limite, em face do abismo, que o Pensamento de fato se configura, não como moeda corrente de uma reflexão banal ou simples resultado de uma argumentação filosófica, mas como jogo arriscado de vida e morte: “Todo Pensamento emite um Lance de Dados”. Sem esse risco, nada de poesia pensante, apenas verejamento inócuo. Em vez da métrica e da rima que seguem os ritos da tradição, visualizam-se os *riscos* da página, numa experiência liminar que o “Prefácio” a *Um Lance de dados* já enuncia (ênfatiso que perigo e experiência têm a mesma etimologia no *peri*):

A vantagem, se me é lícito dizer, literária, dessa distância copiada que mentalmente separa grupos de palavras ou palavras entre si, afigura-se o acelerar por vezes e o delongar também do movimento, escandindo-o, intimando-o mesmo segundo uma visão simultânea da Página: esta agora servindo de unidade como alhures o Verso ou linha perfeita (MALLARMÉ, 2004, p. 443).

Para essa outra forma de poesia, que tem a página como unidade lírica (ou antilírica), só mesmo a música pode servir de parâmetro, já que a métrica, a gramática e qualquer poética clássica perdem pertinência:

Hoje ou sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte, reconheçamos facilmente que a tentativa participa, com imprevisto, de pesquisas particulares e caras a nosso tempo, o verso livre e o poema em prosa. Sua reunião se cumpre sob uma influência, eu sei, estranha, a da Música ouvida em concerto; encontrando-se nesta outros meios que me parecem pertencer às Letras, eu os retomo (*Ibid.*, p. 152).

Esse outro gênero, qualificado como *sinfonia*, não despreza o antigo verso, que ainda se cultua, apesar de toda a desconstrução que o torna quase irreconhecível, abrindo-o para a musicalidade

---

<sup>5</sup> Prega sobre prega, dobra segundo dobra, diz uma das *galáxias*, citando o Deleuze de *Le pli: Leibniz et le baroque* (Paris: Minuit, 1988), “esse livro que se folha e refolha que se dobra e desdobra nele pele sob pele pli selon pli”. Com a citação transcritora, abole-se o itálico, expropriando o original de sua estranheira e, simultaneamente, barbarizando a língua de chegada.

diferencial da prosa. O poema em prosa é o legado assumido de Baudelaire, com seus *Tableaux parisiens*, como o próprio Mallarmé explicita, dedicando seus “Poèmes en prose à Charles Baudelaire” (MALLARMÉ, 2006, p. 443). O verso tradicional se deixa contaminar pelos ritmos dissolutos (Manuel Bandeira) da prosa, que se torna doravante cada vez mais experimental. Prosa e verso, verso e prosa, “Versiprosa”, dirá Drummond, são, portanto, sintomas de uma mesma “Crise de vers”, texto fundamental de Mallarmé sobre o assunto. Estar em crise não quer dizer ser aniquilado, mas sim estar *em desconstrução*. Esse estado terá como efeito as experiências linguísticas radicais do século XX. E o texto-manifesto em que Mallarmé enuncia tal crise, a qual abre os horizontes da “Poesia – única fonte”, performa, ele mesmo, uma crise da linguagem como pensamento-emissor de um lance de dados. A “Crise de versos” (como se diz crise ou “ataque de nervos”, mas a tradutora brasileira optou pelo mais simples “Crise do verso”) é tanto uma crise do antigo verso quanto da vetusta prosa:

[...] Afiguro-me, sem dúvida por um inextirpável preconceito de escritor, que nada permanecerá sem ser proferido; que, precisamente, ainda estamos a procurar, diante do colapso dos grandes ritmos literários (aludimos a isso anteriormente) e de sua dispersão em articulados tremores próximos da instrumentação, uma arte de dar acabamento, no Livro, à transposição da sinfonia ou simplesmente, de retomar nosso bem: pois, inegavelmente, não é das sonoras unidades dos metais, das cordas, das madeiras, mas da fala intelectual em seu apogeu, que deve resultar, com plenitude e evidência, no conjunto das relações existentes em tudo, a Música (OITICICA, 2009, p. 102-109).

O texto é o poema-em-crise de que ele mesmo fala, pois aqui, mais do que noutra parte, a matéria dá a forma, e ambas emergem do caos de onde, aliás, procede toda Poesia, pura ou impura. Cada poema formado é uma ordem no caos do mundo e do cosmos sideral, sem jamais pretender abolir o vórtice vertiginoso de abismo. Como sintetiza Haroldo, tentando traduzir, em diálogo com as ciências contemporâneas, os jogos do azar e da sorte:

Nessa épica reduzida a um mínimo de ação, onde “nada terá tido lugar senão o lugar”, o pensamento do *Humanus* (Le Maître), em luta com a casualidade e empenhando-se em aboli-la, emite um “lance de dados” sideral, que culmina na aparição subitânea (modulada por um “talvez”) de uma figura estelar resgatada ao inabólvél Acaso (CAMPOS, 2002b, p. 195).

O “perigoso talvez”, amplamente explorado por Derrida a partir de Nietzsche<sup>6</sup>, é que modula a experiência também periculosa da invenção poética nas bordas fronteiriças da prosa, ambas em ritmo de dispersão, consoante à estranha e “vaga música” (Cecília Meirelles).

Motivo pelo qual o *experiential* da linguagem no texto de “Crise do verso” espelha de modo distorcido o *experimental* de uma existência em crise. Para os leitores pós-heideggerianos que logo somos, sujeito e objeto poético são indiscerníveis, ambos se experimentam, correndo todos os riscos em permanência. É nesse sentido, e não no de um vanguardismo vicioso, que se deveria entender o “Experimentar o experimental”, de Hélio Oiticica (OITICICA, 2009, p. 102-109). Vida e arte devem se experimentar mutuamente, como um desafio permanente ao pensamento, para que este emita, a cada prova, um lance de dados, com o risco de perecer nas lides do acaso. Tal como a arte, tal como a vida, “A literatura aqui sofre de refinada crise, fundamental” (MALLARMÉ, 2007, p. 150). Não se pode ter mais o beletismo como meta e medida do fazer literário: somente um sujeito que aceita se i-materializar no objeto que ele supostamente cria é que pode chegar a se assumir como artista realmente da fome (Kafka), aquele que vive da subtração, dia a dia, do “cândido alimento” (Drummond), em prol de uma fome maior. O anonimato exigido por Mallarmé em sua famosa carta a Paul Verlaine, de 16 de novembro de 1885, expressa o desejo de vivenciar a vida real por meio do texto, e não como sacrifício deste: “é isso conterà várias séries, podendo mesmo prosseguir indefinidamente (ao lado de meu trabalho pessoal, que, creio, será anônimo, o Texto falando por si mesmo e sem voz autoral)” (MALLARMÉ, 2004, p. 789). Essa morte encenada do autor, que Barthes reencenará no século seguinte, citando explicitamente o autor de *Igitur*, anuncia o advento do magnífico Livro:

[...] O fato é que, à parte os pedaços de prosa e os versos da juventude, bem como sua sequência, a qual os ecoava, publicada em toda parte, a cada vez que apareciam os primeiros números de uma Revista Literária, sempre sonhei e tentei outra coisa, com uma paciência de alquimista, disposto a sacrificar-lhe toda vaidade e toda satisfação, como outrora se queimavam a mobília e as vigas do teto, para alimentar o forno da Grande Obra. O quê? É difícil de dizer: um livro, simplesmente, em vários tomos, um livro que seja um livro, arquitetural e premeditado, e não uma coletânea das inspirações casuais, embora maravilhosas... Irei ainda mais longe e direi: o Livro, persuadido de que, no fundo, há somente um, tentado, a seu próprio desconhecimento, por quem quer que tenha escrito, mesmo os Gênios. A explicação órfica da Terra, que é o único

---

<sup>6</sup> Abordei essa temática em NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2ª. ed. Niterói: EdUFF, 2001.

dever do poeta e o jogo literário por excelência: pois o ritmo mesmo do livro, então impessoal e vivo, até na paginação, se justapõe às equações desse sonho, ou Ode (*Ibid.*, p. 788).

Crise do verso, crise da literatura, crise do livro. Porém, sem niilismo, pois a situação crítica nada mais faz do que vaticinar o Livro, o qual englobaria toda poesia efetivamente crítica. O problema está em ver se esse livro, em seus múltiplos tomos, configura um único volume, ou se as subdivisões prismáticas da Ideia finalmente se deixam reunir numa única coletânea ideal, abolindo o acaso e suas indeterminações. Blanchot comenta o erro de críticos como Wladimir Widlé e Gabriel Marcel, que, por sua vez, criticaram o “erro de Mallarmé”. Tal erro dos críticos consistiria em não perceberem que, ao anunciar o fim do livro, bem como o fim da arte, décadas depois de Hegel tê-lo feito, Mallarmé não se entrega a um niilismo deletério. Ao contrário, o fim do livro se ensaia por textos e livros que se publicam, e em nome de outro Livro, incógnito e anônimo, cujo porvir se faz saber. O fim da arte, tematizado novamente no final do século XX por Arthur Danto (2006), prenuncia outra arte, cuja metade já estava consignada nas obras dispersas de Mallarmé e tudo o que se lhe seguiu. O Livro *encerra* uma época, para abrir outra, com novos volumes, eles próprios virtualmente despaginados, inscritos em novos e surpreendentes suportes. A subtração da página tradicional, desde *Um Lance de dados*, marca a potência negativa e virtualizante da invenção mallarmeana, sublinhada por Blanchot, não havendo contradição alguma entre subtrair, e mesmo destruir (o verso esclerosado, a prosa anódina), de um lado, e, de outro, inventar um novo espaço literário. Como declara em carta a seu amigo Eugène Lefebure, de 27 de maio de 1867, comentando o comentário de Montégut sobre o Poeta Moderno, ele mesmo, Mallarmé, que é antes de tudo, sublinhe-se, *crítico* (aquele que põe a poesia e a arte em crise):

É de fato isso que observo a meu respeito – não criei minha Obra senão por *eliminação*, e toda verdade obtida apenas nascia da perda de uma impressão que, uma vez tendo cintilado, tinha-se consumido e me permitia, graças às trevas apartadas, avançar mais profundamente na sensação das Trevas Absolutas. A Destruição foi minha Beatriz (MALLARMÉ, 2004, p. 717).

Quem ou o que o inspirou na elaboração da Obra foi a Destruição, sua musa, e não o sentido meramente construtor, que regia até ontem a arte tradicional. Importou-lhe inventar por subtração, como quem tateia entre as trevas, escrevendo no escuro. Sem essa experiência limítrofe da cegueira, em meio à qual uma centelha emerge, para fazer submergir em seguida no breu total, não há abertura para outra literatura, como literatura do radicalmente outro – por vir. Somente a convivência entre o abalo da instituição literária e o plano de um Livro que justamente se *projeta*, sem nunca se apresen-

tar de todo, num presente pontual e possível, só essa combinação de dois acontecimentos maiores, por meio de uma prega entre duas páginas dispersas, pode, para Blanchot, liberar o advento de um espaço-tempo que *Um Lance de dados* traça, sem propriamente “representar”, pois longe estamos de uma estética da representação. “O projeto e a realização do Livro estão expressamente ligados a esse questionamento radical. A literatura só pode ser concebida em sua integridade essencial a partir da experiência que lhe subtrai as condições usuais de possibilidade” (BLANCHOT, 1990, p. 316. Tradução minha). Se a única dimensão própria ao literário é a da ficção, como afirma Mallarmé, isso consiste numa condição de impossibilidade: o que funda a literatura subtrai a realidade, que, todavia, continua a existir como traço impresso ou virtualidade de uma letra do mundo.

O que resta do Livro são rastros, estampas parcialmente originais, a imanente transcendência de uma “escritura do desastre” (ainda Blanchot), mas que não cede à estrutura do fracasso, porque tem porvir, por esboçar, tracejando; esse porvir não-utópico, que de algum modo já se encontra aqui, agora.

Uma nota de rodapé ao final do ensaio sobre Mallarmé resume toda a inquietação de Blanchot acerca das “noções de livro, de obra e de arte”, que o poema e as anotações sobre o Livro inspiram: “Isso a que nos dirigimos talvez não seja em absoluto o que o porvir real nos dará. Mas isso a que nos dirigimos é pobre e rico de um porvir que não devemos congelar na tradição de nossas velhas estruturas” (*Ibid.*, p. 332).

O porvir real é o futuro que podemos projetar a partir do presente real; o porvir literário é o que nos aguarda ao longo de uma rota sem roteiro prévio, caminho feito de muitas derrotas e perdas de rumo, mas que, em razão mesma de seus acidentes casuais, pode incidir no sucesso venturoso de uma constelação. Tal constelação pode ser tanto vista sob o ângulo da dispersão, de um universo em movimento, quanto da reunião num determinado território do cosmos. Blanchot chega mesmo a ceder à dialética hegeliana, sob os auspícios de uma *Aufhebung* que mantém aquilo que suprime: o disperso se reúne no ato mesmo da separação.

O espírito, diz Mallarmé seguindo Hegel, é “*dispersão volátil*”. O livro que recolhe o espírito recolhe, portanto, um poder extremo de explosão, um desassossego sem limites, que o livro não pode conter, dele excluindo todo conteúdo, todo sentido limitado, definido e completo. [...] Tal livro, sempre em movimento, sempre no limite do disperso, será também sempre reunido em todas as direções, pela dispersão mesma e de acordo com a divisão que lhe é essencial, a qual ele não faz desaparecer, mas sim aparecer, mantendo-a, para nela se realizar (BLANCHOT, 1990, p. 319-320).

O mesmo acontece na *operação* (elaboração e cirurgia) da leitura: “a operação é supressão, constituindo de algum modo a *Aufhebung* hegeliana. A leitura é operação, é a obra que se realiza suprimindo-se, que se prova confrontando-se consigo própria e se suspende, afirmando-se ao mesmo tempo” (*Ibid.*, p. 331). Sabemos que, na Dialética, predomina a síntese, a superação teleológica do conflito, sob a insígnia do Espírito. Derrida conjura esse espectro de Hegel, afirmando a potência disseminadora do Livro, sem possibilidade de reunião num só volume, ainda que fosse o mais maravilhoso de todos. Ele faz questão de lembrar as duas fantasias que cercam o porvir do livro. Uma longa citação, para situar o problema:

Ora, o que hoje se passa, o que se anuncia como a forma mesma do por-vir do livro, ainda como livro, é, por um lado, para além do fechamento do livro, a irrupção, a deslocação, a disjunção, a disseminação, sem reunião possível, a dispersão irreversível desse códice total (não seu desaparecimento, mas sim sua marginalização ou sua secundarização, de acordo com modos a que seria preciso retornar), mas simultaneamente, por outro lado, o reinvestimento constante do próprio livro, do mundo ou do livro mundial, do livro absoluto (por isso, esse fim do livro, eu o descrevia também como interminável, sem fim), o novo espaço da escrita e da leitura da escrita eletrônica, que viaja a toda velocidade de um ponto a outro do mundo, e que liga, para além das fronteiras e dos direitos, não apenas os cidadãos do mundo na rede universal de uma *universitas* potencial, de uma enciclopédia móvel e transparente, mas qualquer leitor como escritor possível ou virtual, etc. Isso relança um desejo, o mesmo desejo. Isso re-induz a tentação de considerar que a rede mundial da WWW é a figura como o Livro ubíquo enfim reconstituído, o livro de Deus, o grande livro da Natureza, ou o Livro-Mundo em seu sonho onto-teológico enfim realizado, muito embora ele repita o fim como por-vir (DERRIDA, 2004, p. 30-31).

Retornar ao Livro divino seria fechar o Livro numa única Biblioteca, tal como muitos físicos ainda sonham em reconduzir tudo o que existe e poderá vir a existir a um Big-Bang original e a um único Universo em expansão, seguindo em direção ao FIM. A essa linearização da história correspondeu perfeitamente a história do livro no Ocidente, aquele volume capaz de reunir em si o sentido teontológico do mundo e do cosmos como um todo.

O modo como Haroldo de Campos achou para abrir em definitivo o Livro de Mallarmé foi descobrindo que o verdadeiro livro se escreve *entrelivros*, de um a outro volume, real e virtual. É isso o que, finalmente, quer dizer transcriar: ler-traduzindo o texto do outro a fim de dar lugar a outro texto, por meio de citações, expropriações, recriações inventivas ou o que ele chamou, com muita perspicácia, de

[...] *plagiotropia* (do grego, *plágios*, oblíquo, que não é em linha reta), movimento de derivação ou ramificação por obliquidade (um termo que extraí da botânica), parece-me um conceito adequado para descrever o desenrolar do processo literário como releitura “polifônica”, antes por desvios do que por um traçado reto, da tradição. Uma “semiose ilimitada” (Peirce) ou “infinita” (Eco), em que cada novo texto funcionaria como interpretante do fundo textual anterior, ao mesmo tempo em que o deslocaria para um novo plano produtivo. É o que também se poderia chamar “transculturação”, dado que esse movimento transcorre num espaço não confinado pelas geografias regionais (CAMPOS, 1997c, p. 49).

Vejamos então como, aparentemente seguindo os passos de Drummond numa estrada pedregosa, Haroldo resolve tomar outro rumo, oblíquo, retornando quem sabe ao caminho de Dante ou à navegação de Vasco da Gama segundo Camões.

### **Repensar a viagem nos confins do Universo: Multiversos**

*A Máquina do mundo repensada* retoma a viagem de *galáxias*, mas segue por outras vias, paradoxalmente mais estreitas e também mais amplas. O livro se faz, sobretudo, por meio do diálogo interpretativo de três textos poéticos anteriores: a *Divina comédia*, de Dante, *Os Lusíadas*, de Camões, e “*A Máquina do mundo*”, de Drummond. Os dois primeiros seguem uma linha de teodiceia (que seria também uma “teodisseia”), subscrevendo o conhecimento medieval a respeito do cosmos, visto como uma máquina composta peça a peça pela divindade. Já o poema de Drummond, sem ser propriamente ateu, pois não chega a tematizar questões religiosas, recusa-se a tomar conhecimento do que, numa estrada pedregosa de Minas, a máquina do mundo lhe ofereceu. Como interpreta Antonio Cicero, não é que o sujeito do poema se sinta pequeno diante do conhecimento ofertado, e por esse motivo abra mão de um saber desproporcional a sua medida humana (CICERO, 2005, p. 73-93). Em vez disso, ocorre a descrença no sistema de valores que aquela máquina, de extração medieval, representa. Descrê-se na própria ideia de uma *representação* do mundo, ou seja, de uma única configuração que dê conta dos mistérios do planeta e do cosmos, revelando seu Significado. É como se, no mundo moderno, pouco interessasse buscar a totalidade do sentido do cosmos. Somente a fé ingênua poderia ainda levar a crer nesse enigma como passível de ser decifrado numa simples contemplação. Isso só foi possível no universo mental de Camões, ainda devedor de uma concepção medieval do mundo. Como oferece, com voz própria, a máquina do mundo ao poeta mineiro: “olha, repara, ausculta: essa riqueza/ sobrança a toda pérola, essa ciência/ sublime e formidável, mas hermética, // essa total explicação da vida/ esse nexo primeiro e singular [...]” (DRUMMOND, 1979, p. 304). Diante desse apelo maravilhoso, o indivíduo de pouca fé se retrai, fazendo com que o mecanismo se contraia, reduzindo-se a sua verdadeira

pequenez. O ceticismo de Drummond é afirmativo, nada amargo, não se recusando a pensar; mas, justamente porque pensa, rejeita explicações cabais e definitivas, como uma cifra muito obscura enfim iluminada. Seu enigma será outro, claro, imanente às coisas da terra e pouco preocupado em atinar com o “nexo primeiro e singular” proposto pela máquina do mundo. Daí o desinteresse por esse “dom tardio”, essa dádiva que chega tarde demais, “baixei os olhos, incurioso, lasso,/ desdenhando colher a coisa oferta/ que se abria gratuita a meu engenho” (*Ibid.*, p. 305). A imagem é dúplice e aguda: o engenho, ou seja, a máquina de pensamento, a inteligência do poeta, não aceita se acoplar a esse outro engenho muito arcaico em seus valores e crenças. A argúcia está em desdenhar todo saber hermético, que se oferece como explicação primeira e última do que existe.

Logo no início de seu belo poema *A Máquina do mundo repensada*, Haroldo de Campos retoma a metáfora da estrada na abertura do poema de Drummond, que é, por sua vez, citação de uma das imagens mais conhecidas de Dante, o meio do caminho – este, aliás, deu o mote ao outro poema pedregoso e arquifamoso de Drummond, aquele sobre a pedra no meio do caminho. Repaginada por Haroldo, a metáfora da via estreita significará a finitude humana diante do cosmos infinito. Sem propriamente negar o valor da atitude de Drummond, ao contrário, sinalizando sua importância, o poeta paulista aceita rever os enigmas da tradição, bem como, em contrapartida, propõe outros. O neologismo “esfingir-se” (“a me esfingir”) implica  *fingidamente*  tornar-se esfinge ou propor enigmas. “A ideia de compreender a ordem do cosmo à maneira de um engenho sabiamente articulado remonta aos arcanos do pensamento poético-filosófico” (CAMPOS, 2002a, p. 59). Tudo acontece aqui ao modo do fingimento poético, sobretudo a visão final, que seria a contribuição do poeta ao conjunto de visões cósmicas que desfilam na estrutura poética.

O próprio Haroldo esclarece, na quarta capa do livro, a composição ficta da obra como “um poema longo escrito em tercinas decassilábicas e rimadas à maneira dantesca”. Ocorre um pleno retorno ao verso metrificado, com rimas regulares e procedimentos diversos de paronomásias, aliteraões, assonâncias, além de outros recursos sonoros, os quais informam a música das esferas, perpassando o poema-universo.

Ao reexperimentar o metro da tradição, Haroldo de Campos se distancia cada vez mais do dogmatismo vanguardista dos anos 1950, sem abrir mão de continuar experimentando, tal como no auge do concretismo, mas em outras direções. Por esse motivo, cada livro que escreve é único, nunca se esclerosando em fórmulas autoritariamente pré-fixadas. Com *A Máquina do mundo repensada*, a *hýbris* do poeta Haroldo, sua des-medida poética, está em incorporar a ciência medieval, que a poesia de Dante e a de Camões veiculam, mapeando ao mesmo tempo as descobertas da astrofísica até chegar aos desafios finais, quer dizer, contemporâneos, da física quântica. Assim é que o texto se

divide em três partes, cada uma correspondendo a temáticas específicas, porém inteiramente entrelaçadas entre si. A parte I apresenta de forma concisa e algo dramática as três máquinas do mundo, a de Dante, a de Camões e a de Drummond. Tudo se origina numa inspiração ou aspiração poética que, não vindo de forma espontânea, como acontece ao incurioso Drummond, será buscada e exposta como pesquisa lítero-científica. Não deixa de ser algo ingênuo creditar o saber a um antigo engenho, que o poeta modernista mineiro desacreditara; todavia, como veremos, a cosmopoética de Haroldo não é desprovida de alguma desconfiança acerca das teorias, antigas ou atuais, que desfia. Eis o almejado: “– quisera tal ao gama no ar a ignota/ (camões o narra) máquina do mundo/ se abrirea (e a mim quem dera!) por remota// mão comandada – um dom saído do fundo/ e alto saber que aos seres rege:/ a esfera a rodar no éter do ultramundo [...]” (CAMPOS, 2004, p. 18). Esfera representada graficamente na capa do livro como um pequeno globo dentro de outro maior, vazado, sendo que no menor se encontra a imagem de um crucifixo... Tal figura teo-geocêntrica será reproduzida quatro vezes no interior do livro: na folha de rosto e como vinheta visual para as três partes do poema. São reproduzidas igualmente cinco fotografias feitas por telescópios, mostrando galáxias no espaço sideral. Haroldo não deixa de marcar a resistência poética de Drummond, o qual acaba assim por esgotar o ciclo ptolomaico, já que Ptolomeu, anfíbio de astrólogo e astrônomo, colocava a terra no centro do cosmos.

O deslocamento do geocentrismo informa o tema da parte II. Esse livro-limite, *A Máquina do mundo repensada*, foi escrito no “límen do milênio/ número três” e publicado no ano 2000. Com ele, o poeta visava a “testar noutra sistema/ minha agnose firmado no convênio// que a nova cosmofísica por tema/ estatuiu: a explosão primeva o *big-/-bang* – quiçá desinigme-se o dilema!” (CAMPOS, 2004, p. 37). Mais uma vez, não deixa de mostrar certa ingenuidade dar crédito quase total a uma das teorias cosmogônicas atuais, contestada por muitos físicos, qual seja, a de um Big-Bang originário, a partir do qual tudo o que existe teria surgido. O problema dessa teoria é unificar, linearizar e teleologizar excessivamente uma história complexa, que está longe de ser elucidada. Todavia, o próprio sujeito poético marcará sua dúvida mais adiante, ao recorrer novamente ao “*big-bang* – o começo (?)/ de tudo [...]” (CAMPOS, 2004, p. 62). De modo que esse novo épico do terceiro milênio, sonhando em reproduzir o “*ur-canto*// ou pranto primordial: primeiro nexa/ radiocaptado por humano ouvido” (*Ibid.*, p. 62-63), não indica que tudo se trata de hipóteses, tal como os modelos astrofísicos que se sucedem de Ptolomeu a Copérnico e Galileu, de Newton a Laplace, deste a Maxwell, até chegar a Einstein onde todo determinismo cessa, embora ele teria dito que “Deus não joga dados”. Negar a arbitrariedade das leis naturais não significa, contudo, abolir o acaso, pelo menos assim interpreta Haroldo as palavras do pai da física contemporânea. Ele tenta, desse modo, fazer de

Einstein um aliado e não um inimigo de Mallarmé, reintroduzindo o jogo nas esferas siderais, um “xadrez de estrelas”, expressão colhida em Vieira, que deu o título à primeira coletânea de poemas de Haroldo (2008).

O poeta-enxadrista dobra o lance justamente na parte III do livro, quando desenvolve nova hipótese, a qual tentaria solucionar o enigma do fim do universo após 15 bilhões de anos, tal como previsto na teoria do Big-Bang. A resolução do problema ocorreria por meio de um novo ovo cósmico, que reencenaria mais uma vez a origem – *bereshit* – (2000), dando lugar a uma outra explosão criadora; e assim a vida se repetiria em ciclos, o *corso e ricorso* de Vico, recitado por Joyce. O cosmopoema *A Máquina do mundo repensada* não hesita nesse ponto em associar, com todos os riscos, física quântica e cabala, no intuito de ir além dos impasses de um mundo pós-Einstein e suas teorias, que também deram origem à física quântica. Perquirindo, como diz explicitamente o sujeito do poema, “o pêlo no ovo o chifre na cabeça/ do cavalo”, sente-se impelido a mentar “quicá uma estrela-fênix ígnea bola/ gestando um novo banguê de onde cresça// renascente o universo” (CAMPOS, 2004). O sobrelance poético, no limiar *entremilênios* (título de seu último livro, publicado postumamente por sua mulher) (*Id.*, 2009), faz a máxima aposta, como quem perigosamente arrisca as últimas fichas, instaurando uma circularidade ideal, em torno da qual ronda o fantasma de Hegel. Nisso, até a física é supostamente abolida, “(as leis da física ali não se aplicam)”, pois interessa indagar o “evento síngulo? [...]// e a repetir-se em sempiterno ciclo/ de expansão e de nova contração?/ em anos – trinta bilhões? – é o currículo...” (*Id.*, 2004, p. 76-77). Porém, como se trata apenas de mais uma hipótese, em que o misticismo da cabala desloca a ciência física, a metafísica será também, por sua vez, deslocada pela dúvida poética, a única que de fato conta nesse cantar pós-épico dos universos (talvez seja sempre mais de um, daí o multiverso, feito de muitos versos): “[...] bordando o precipício/ da dúvida que nem sequer a dúvida/ pergunta sabe pôr como exercício// do mero perguntar – tudo se turva!” (*Id.*, 2004, p. 93-94). E assim o “nexo primeiro e singular” da máquina do mundo de Drummond dará o mote para a glosa final e inacabada da poética de Haroldo, como se (eis mais um fingimento, outra ficção) o cético derrotasse o crédulo poeta das primeiras estrofes, em que estava ainda próximo de Dante e de Camões. Mas nem isso é certeza, nesse ambicioso cosmopoema, finalmente sem limites:

finjo uma hipótese entre o não e o sim?  
remiro-me no espelho do perplexo?  
recolho-me por dentro? vou de mim

para fora de mim tacteando o nexos?  
observo o paradoxo do outrossim  
e do outronão discuto o anjo e o sexo?

○ nexos o nexos o nexos o nexos o nex (CAMPOS, 2004, p. 96-97).

### Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. “Die Aufgabe des Übersetzers”. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften: Kleine Prosa – Baudelaire Übertragungen*. Organizado por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. v. IV/1.

BEUVE-MÉRY, Alain. “Pierre Assouline plaide pour que le traducteur obtienne un statut de co-auteur”. *Le Monde*, 30 jun. 2011. Disponível em: [http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/06/30/pierre-assouline-plaide-pour-que-le-traducteur-obtienne-un-statut-de-co-auteur\\_1542908\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/06/30/pierre-assouline-plaide-pour-que-le-traducteur-obtienne-un-statut-de-co-auteur_1542908_3260.html). Acesso em: 02 jul. 2011.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *Entremilênios*. Org. de Carmen Arruda Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. “Ora, direis, ouvir galáxias”. In: \_\_\_\_\_. *Galáxias*. 2ª. ed. revista. Org. de Trajano Vieira; inclui o cd isto não é um livro de viagem. São Paulo: Ed. 34, 2004. [1984].

\_\_\_\_\_. *A máquina do mundo repensada*. 2ª. ed. Cotia: Ateliê, 2004. [2000].

\_\_\_\_\_. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco, 2002a.

\_\_\_\_\_. “Caos e ordem: acaso e constelação”. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de (org.). MALLARMÉ, S. *Poesias. Poesias e estudos críticos*. Ed. bilíngue. Trad. de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Decio Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Bere’shit: a cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997a. p. 243-269.

\_\_\_\_\_. “Problemas de tradução no *Fausto* de Goethe”. In: \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997b.

\_\_\_\_\_. “Questões fáusticas: entrevista a J. Jota de Moraes”. In: \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997c.

\_\_\_\_\_. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *Signantia: quasi coelum*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CICERO, Antonio. “Drummond e a modernidade”. In: \_\_\_\_\_. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 73-93.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. de Saulo Krieger. São Paulo: EdUSP, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Le pli: Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit, 1988.

DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Trad. de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

\_\_\_\_\_. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967a.

\_\_\_\_\_. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967b.

DRUMMOND, Carlos. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

MALLARMÉ, Stéphane. “Crise do verso”. Trad. de Ana de Alencar. *Inimigo rumor*, nº 20, São Paulo/Rio de Janeiro, Cosac Naify/ 7 Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. “Prefácio a *Um Lance de dados*”. Trad. de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de (org.). *Mallarmé*. 3ª. ed., 2ª. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. I. Edição apresentada, estabelecida e comentada por Bertrand Marchal. Trad. de Evando Nascimento. Paris: Gallimard, 2004.

MOTTA, Leda Tenório da (org.). *Céu acima: para um “tombeau” de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2ª. ed. Niterói: EdUFF, 2001.

\_\_\_\_\_. “Uma poética da tradução: teoria e crítica na poesia concreta”. In: \_\_\_\_\_. *Ângulos: literatura & outras artes*. Juiz de Fora, Chapecó: EdUFJF, Argos, 2002. p. 69-108.

OITICICA, Hélio. “Experimentar o experimental”. In: \_\_\_\_\_. *Hélio Oiticica: encontros*. Apresentação de César Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Azougue, 2009. p. 102-109.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIRES, Antônio Donizeti. “A máquina do poema repensa a máquina do mundo”. In: FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro; LEITE, Guacira; BALDAN, Maria de Lourdes (orgs.). *Estrelas extremas: ensaios sobre poesia e poetas*. Araraquara: FCL-Unesp/Cultura Acadêmica, 2006. p. 109-135.

SISCAR, Marcos. “Estrelas extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos”. In: FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro; LEITE, Guacira; BALDAN, Maria de Lourdes (orgs.). *Estrelas extremas: ensaios sobre poesia e poetas*. Araraquara: FCL-Unesp/Cultura Acadêmica, 2006. p. 167-181.

Recebido em fevereiro de 2012

Aceito em maio 2012