

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

*Fluxo da Invenção e Emergência da Imaginação nas Galáxias  
de Haroldo de Campos*

Diego Cervelin

Florianópolis, fevereiro de 2012.

Diego Cervelin

*Fluxo da Invenção e Emergência da Imaginação nas Galáxias  
de Haroldo de Campos*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, área de concentração em Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Susana Scramim, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Florianópolis, fevereiro de 2012.

*Sonnet XXX*

*When to the sessions of sweet silent thought  
I summon up remembrance of things past,  
I sigh the lack of many a thing I sought,  
And with old woes new wail my dear time's waste:  
Then can I drown an eye, unused to flow,  
For precious friends hid in death's dateless night,  
And weep afresh love's long since cancell'd woe,  
And moan the expense of many a vanish'd sight:  
Then can I grieve at grievances foregone,  
And heavily from woe to woe tell o'er  
The sad account of fore-bemoaned moan,  
Which I new pay as if not paid before.  
But if the while I think on thee, dear friend,  
All losses are restor'd and sorrows end.*

William Shakespeare

*A Wellington Roriz, companheiro de viagem.*

*A Carmen Scheide (in memoriam), companheira de imaginação.*

*No Começo, o homem sem linguagem é essencialmente um emotivo e um perito na leitura do pensamento. A leitura do pensamento se intensifica para compensar a ausência de linguagem.*

Flávio de Carvalho

*Si le langage était parfait, l'homme cesserait de penser.*

Paul Valéry

*Qualquer que seja a arquitetura dum edifício, seus escombros obedecerão ao estilo barroco.*

Aníbal Machado

## AGRADECIMENTOS

À professora Susana Scramim, pela orientação, pela generosidade, pela amizade e pela liberdade de abordagem dos meandros do percurso galáctico de Haroldo de Campos.

Aos professores Raúl Antelo e Ana Luiza Andrade, pelas valiosas e generosas leituras e observações apresentadas ao longo do processo de pesquisa e na qualificação deste trabalho. Às professoras Luz Rodríguez Carranza, Marianne Wiesebron e Maria Lúcia de Barros Camargo, pela atenção entusiástica em Leiden. Ao professor Marcelo Jacques de Moraes, por aceitar participar da banca de defesa do trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Ao Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura e a Sra. Rahile Escaleira. Ao CNPq e a CAPES pelo apoio financeiro.

Aos meus pais, Márcia e Nadir, pela constância e intensidade do amor e do carinho.

Aos queridos amigos e amigas que ofereceram seus ouvidos e seus braços ao longo dos altos e baixos do percurso por entre os ecos e ocos das *Galáxias*: Miguel Caballero, Flávia Cera, Leonardo D'Ávila, Alexandre Nodari, Patrícia Cella Azzolini, Rodrigo Lopes de Barros, Iara Fuentes, Ana Carolina Cernicchiaro, Cristiane Scheide Garzo, Jorge Wolff, Antônio Carlos Santos, Yanneke Whitehouse, Luiza Ribas e Maya Walangah Aumaj.

À Brigitte, alegre companheira que entre ronrons e travessuras ouviu pacientemente muitos trechos das *Galáxias*.

*Last but not least*, a Wellington Roriz e a Carmen Scheide, pela delicadeza da companhia e pela força da imaginação vivificante.

## RESUMO

Este trabalho se volta para os fluxos e refluxos do percurso das *Galáxias*, texto fragmentário escrito por Haroldo de Campos entre 1963 e 1976. Permeado pela trajetória da poética sincrônica apresentada pelo escritor paulistano ao longo de diversos ensaios publicados especialmente entre os anos 50 e 70, o percurso galáctico – assim como lido aqui – indica uma possibilidade de consideração diferencial em relação aos estudos sobre as formas e a dinâmica entre a sincronia e a diacronia, apresentando uma corrente de abordagem tão ensaística quanto ditirâmbica do fenômeno barroco e da experiência de linguagem – ou melhor, do fato de que os homens usem os nomes em face de uma vontade de dizer e significar.

## ÍNDICE

**Retrospecto e prospecto galáctico – 8**

**Topologia da invenção e da sincronia – 23**

**Tropologia da invenção e da origem – 70**

**Excursus epistemo-babélico – 149**

*I. Da metafísica e da negatividade – 150*

*II. Da poesia e da filosofia – 158*

*III. Da re-flexão e da reflexão – 163*

*IV. Da cognoscibilidade e da imaginação – 175*

**Anotações fantasmáticas da imaginação galáctica – 185**

**Bibliografia – 250**

**Créditos das imagens usadas no texto – 265**

## Retrospecto e prospecto galáctico

A presença de Haroldo de Campos no campo de forças das letras brasileiras não deixa de dar espaço a uma polêmica que vai da mais absoluta admiração a mais acerba denegação. Tais juízos, para além da figura do escritor, tocam em cheio o cerne de seus trabalhos crítico-criativos, como é o caso do texto fragmentário que será objeto de análise deste trabalho: *Galáxias*, escrito entre 1963 e 1976, mas publicado como livro apenas em 1984. Passados trinta anos da *Semana de Arte Moderna*, Haroldo de Campos, juntamente com seu irmão mais novo, Augusto, e Décio Pignatari – todos egressos da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco –, em ruptura com o ideário dos poetas da *Geração de 45*, lançaram o grupo *Noigandres*<sup>1</sup> e a revista de mesmo nome, em 1952. Propunham uma guinada experimentalista através da *poesia concreta*, cujo aparecimento oficial se deu na *Exposição Nacional de Arte Concreta*, em São Paulo, em dezembro de 1956, e cujos princípios diretivos foram apresentados no manifesto *plano-piloto para poesia concreta*, de 1958. Nesse momento, pautados eminentemente pela sintaxe subversiva e pelo léxico enigmático de Mallarmé, pelo método ideográfico e visual dos *Cantos* de Pound e dos *Calligrammes* de Apollinaire, pelos neologismos de Joyce<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> O nome *noigandres* provém de um “lema extraído do Canto XX de Ezra Pound: ‘Noigandres, eh, noigandres! Now what the DEFFIL can that mean!’ NOIGANDRES, expressão provençal, procedida de Arnaut Daniel, o grande *inventor* entre os trovadores medievais; aquele que Dante chamara *il miglior fabbro* [...] NOI-GANDRES, duas palavras enigmáticas para designar talvez aquela flor cujo perfume (*l’olors*) afasta – *gandres*, de *gandir* – o tédio, *noia*, *l’ennui*; fonemas talismânicos que nos serviram de emblemas de busca e de pesquisa poética” (Campos, 2002a, p. 19).

<sup>2</sup> Embora a rede de afinidades se ampliasse em diversas ocasiões, esses escritores formam o núcleo duro do *paideuma* concreto. Assim como admitido pelos poetas concretos, o *paideuma* vem diretamente do *modus operandi* indicado por Ezra Pound (cf. 2006, p. 161): “*Paideuma*: a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o



Haroldo de Campos e seus companheiros se dispuseram ao projeto de controlar e agir construtivamente sobre os elementos da *forma* poética.

Atentos ao interesse de fazer interagir a instância verbal, sonora e visual da linguagem em um mesmo texto – onde a palavra, antes de tudo, surge como coisa –, os três concretos decretaram a morte da poesia versificada em vários manifestos publicados em jornais ou revistas de circulação massiva – posteriormente, foram reorganizados em *Teoria da poesia concreta*, de 1965. A proliferação de poemas, manifestos e textos críticos, por outro lado, também se pautou pela dedicação a canais especiais para a veiculação das propostas e visadas (neo)vanguardistas. Assim, em 1960, ampliando a formação original de *Noigandres* através da colaboração de José Lino Grünewald, Luiz Antônio Pinto, Pedro Xisto, Ronaldo Azeredo, Edgard Braga, Mário Chamie e Cassiano Ricardo, surgiu a equipe daquela que seria a revista *Invenção*<sup>3</sup>. Aliás, foi no quarto número de *Invenção*, dedicado ao resgate de Oswald de Andrade dez anos depois de sua morte, que, em 1964, Haroldo de Campos publicou, além do prospecto operativo intitulado “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”, os primeiros treze fragmentos de *Galáxias*, sugestivamente apresentados como partes de um livro de *ensaios* (cf. Campos, 1964, p. 114).

Embora a afirmação da ruptura com a poesia versificada no furor performático dos anos 50 e 60 pudesse sugerir uma negação da tradição literária, ela jamais deixou de ser considerada. A pró-

---

mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos”.

<sup>3</sup> Conforme lembra Gonzalo Aguilar (2005, p. 365), Mário Chamie e Cassiano Ricardo abandonaram *Invenção*, respectivamente, em 1961 e 1962. Entre janeiro de 1960 e fevereiro do ano seguinte, o grupo manteve uma página no jornal *Correio Paulistano*. Apenas em 1962 seria publicado o primeiro número da revista *Invenção* propriamente dita. Planejada para ter uma tiragem trimestral, “a revista terá um evidente espírito de grupo e a seleção será feita a partir dos critérios da poesia espacial e visual” (Aguilar, 2005, p. 366).

pria ampliação do *paideuma* é já bastante sugestiva, na medida em que, além dos autores da vanguarda do século XX, outros mais canônicos, como Homero, Dante, Goethe, integrariam paulatinamente o espaço de interesse dos concretos. Nesse sentido, o projeto de uma nova operação poética também incluía a tentativa de promover uma releitura do passado. Animada pela inspiração de “colher no ar uma tradição viva” (Campos *et al.*, 2006, p. 47), a trindade concreta usou, então, um termo curioso para relacionar as instâncias do tempo e da (forma da) linguagem na literatura: *presentificação*. Ele serviu como a marca de certa capacidade da linguagem para tornar possível a emergência daquilo que, nas palavras de Roman Jakobson (2008, p. 121), faria parte de uma “tradição literária que [...] permaneceu viva ou foi revivida”. Assim, enquanto “meditação crítica de formas” (Campos, 1977a, p. 45), a poesia verbivocovisual dos concretos também não deixava de fazer seu tributo à noção poundiana segundo a qual “literatura é novidade que permanece novidade” (Pound, 2006, p. 33). Mas nessa dinâmica em que o poema comporta uma atenção especial à sua própria construtividade “metalingüística”, para usar a terminologia cara a Jakobson, a fronteira entre texto criativo e texto crítico se abre em poros, expondo um limiar que possibilita o trânsito de uma problemática concernente à linguagem e ao seu uso.

Paralelamente à escritura das *Galáxias* e valendo-se dos paradigmas formais do corte e da montagem empregados nos fragmentos, Haroldo de Campos apresentou uma vasta produção ensaística em que privilegiava a compreensão sincrônica da criação literária. Em outras palavras, Haroldo de Campos pretendia também enquanto crítico levantar a poeira que se acumulava sobre os manuais de literatura, demonstrando com isso um interesse dirigido para o pensamento da relação entre cultura e sua historicidade. Na “Nota prévia” ao livro *A operação do texto*, de 1976, o escritor paulista delinea exemplarmente aquilo que seria um exercício para a restituição da dimensão *heurística* na crítica literária. Ou seja, faz seu desejo escritural pender tam-

bém para o método, o conjunto de regras que circundam a descoberta e a resolução de problemas no complexo literário. Assumindo, então, que “todo fazer é por si historial”, Haroldo de Campos nos diz que “é sempre bom colocar-se, de quando em quando, a diacronia em pânico” mais ou menos como um “pulo tigrino no passado” (cf. Campos, 1976, p. 10), segundo a leitura da origem (*Ursprung*) benjaminiana apresentada no estudo de revisão do poeta barroco Gregório de Matos, ou seja, o livro *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira*.

A questão da sincronia, no momento da publicação de *A operação do texto*, já vinha sendo trabalhada por Haroldo de Campos há anos, inclusive uma seção inteira de *A arte no horizonte do provável*, de 1969, foi dedicada à poética sincrônica. Fruto de um entusiasmo pelos prognósticos lingüísticos apresentados por Jakobson a respeito da materialidade dos signos<sup>4</sup>, a sincronia assumiria o contorno de um método de apreensão do fenômeno literário capaz de captar as linhas de convergência e congenialidade no trabalho com a linguagem, produzindo “um efeito desobstrutivo e dessacralizador” (Campos, 1976, p. 15). Dessa maneira, ao escritor vinha creditada uma determinada forma de lidar com a palavra que estivesse em mesmo nível de “presentidade” que outros âmbitos de uso da linguagem em uma cultura – no cotidiano, na publicidade, nas artes plásticas ou na música de uma cultura. Essa atenção aos tipos de discurso excedentes à esfera canônica da literatura aponta precisamente para um dos tons mais marcantes do concretismo dos anos 50 em seu ajuste do relógio império das letras brasileiras, que, por si só, já abria o

---

<sup>4</sup> O famoso ensaio sobre “Lingüística e Poética”, onde Jakobson tratava das seis *funções da linguagem* – i.e., emotiva, referencial, poética, fática, metalingüística, conativa – apresenta uma clara indicação da tonalidade assumida no interesse de estudar o signo em sua materialidade. Ali, por exemplo, sugere-se que “a Poética trata dos problemas da estrutura verbal, assim como a análise da pintura se ocupa da estrutura pictorial. Como a Lingüística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da Lingüística” (Jakobson, 2008, p. 119).

caminho para bombardear qualquer noção que pudesse lamentar um possível subdesenvolvimento literário.

Entre os trânsitos de afinidades elencadas no *paideuma* concreto, Haroldo de Campos também abraça o formalismo e o estruturalismo dos anos 60. E, com isso, reafirma e, ao mesmo tempo, amplia a atenção que se dirigia tanto para a estrutura verbivoco-visual do texto literário quanto ao modo pelo qual uma obra poderia ser lida em função do potencial formal-criativo. A propósito, José Lino Grünewald (2002, p. 255) lembrava, no texto “Estruturalismo ou nominalismo”<sup>5</sup>, que as vanguardas do século XX não poucas vezes apostaram na figura do artista inventor, “isto é, aquele vislumbra novos processos [...] (inventados ou repisados)”. A menção é claramente de matriz poundiana. Em *ABC da literatura*, referindo-se ao potencial criativo de um texto, Pound percebia a existência de seis classes de pessoas, as quais seguem uma ordem decrescente de criatividade: os *inventores*, os *mestres*, os *diluidores*, os *bons escritores sem qualidades salientes*, os *beletristas* e os *lançadores de modas*. Ocupando a dianteira no percurso de formação textual, os inventores vinham então considerados como aqueles que “descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo” (Pound, 2006, p. 42).

---

<sup>5</sup> Recolhido por José Guilherme Corrêa no livro *O grau zero do escrever*, de 2002, esse texto se abre com uma consideração interessante sobre a recepção da abordagem estruturalista: “O estruturalismo está na ordem do dia. Moda? Preferimos ver, nele, um nominalismo – nada mais do que isso em sua essência. Quanto ao fato em si, corresponde à aglutinação do momento das tendências dominantes de – diante de fenômenos ou criações do homem – examinar mais a sua razão funcional, o seu processo de existência e operação, do que especular subjetiva e emocionalmente a respeito dos efeitos daqueles mesmos fenômenos e criações” (Grünewald, 2002, p. 254) O fato de equiparar-se o estruturalismo ao nominalismo – corrente filosófica medieval segundo a qual a palavra é talvez não mais do que uma emissão vocal ou, tecnicamente, um *flatus vocis* – apresenta uma possível chave de leitura para os fragmentos de *Galáxias*.

No já mencionado prospecto operativo para a abertura do projeto das *Galáxias* – ou seja, o texto “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa” –, Haroldo de Campos (1964, p. 112) apresentava alguns elementos bastante distanciados do concretismo mais ortodoxo:

prever um livro. de cem páginas. ou cêrca de. não mais. a primeira e a última fixas: formantes. as demais sôltas e permutáveis. a primeira e a última falando sôbre o escrever: o comêço e o fim do. o fimcomêço do. portanto não começando nem terminando. ambas impressas em itálico: assim individuadas como formantes. as demais em composição normal. tudo em caixa baixa. tudo anônimo. e personalíssimo. reversíveis. substituíveis. intercambiáveis. cêrca de trinta e cinco linhas cada. composição corrida: não cortar palavras. não pontuar. o fluxo dos signos. em todas as páginas um elemento constante: a viagem ou o livro. ou a viagem livro. ou o livro viagem. unidade na variedade. variedade na unidade. as coisas como se passam no olho e no ouvido. na mente. presenças em presença: presentes. presente. criticadas se criticando. o fato e o ficto. sem diferença. o que foi e o que podia ser. o que é. monólogo exterior. sem psicologia. coisas. gentes. visões. contextos. conexos. sem príncipiomeiofim. sem fabulação. linguagem na sua materialidade. a idéia do texto. concreções. o trivial o não trivial o raro o reles. todos os materiais. não hierarquizados. ou uma nova fabulação. um nôvo realismo. clivagem: mente artesanal de guimarães rosa e mente industrial de oswald. e para frente. galáxias.

tout au monde existe pour aboutir à un livre    mallarmé

Algo nessas linhas até recorda a tonalidade adotada ao longo dos manifestos concretos. O paradigma da invenção permanece com suas previsões. No entanto, a roupagem é outra. A quadrícula – marca registrada dos poemas publicados especialmente nos anos 50 –, dá lugar a um texto regularmente alinhado à esquerda, que avança e retrai livremente em seu lado direito. Essa mesma espacialização também seria observada nos fragmentos do próprio texto galáctico. Aliás, a fluidez da margem direita foi felizmente

qualificada pela crítica Marjorie Perloff (2004, p. 27) de “denteada”, o que, segundo ela, reforçaria “a noção da página como ‘constelação’”. Por outro lado, na medida em que as *Galáxias* são denominadas “viagemlivro” e “livroviagem”, a margem denteada também pode ser, de fato, percebida como uma margem... do mar, permitindo aos signos fluírem e refluírem sobre a superfície da página branca<sup>6</sup>. Dessa maneira, na presentificação exposta pelas palavras, “o que foi e o que podia ser” segue um movimento que, além do fluido, implica uma noção de dobradura, ou seja, o *pli selon pli* de Mallarmé.

Conforme Haroldo de Campos (1997, pp. 256-269) afirmou em suas considerações sobre a poesia pós-utópica<sup>7</sup>, os fragmentos de *Galáxias* são o produto de um momento de torção no modo de escrever concretista. Girando em torno de dois eixos principais – os significantes “livro” e “viagem” –, cada fragmento expõe uma operatividade pautada pela disseminação babélica de palavras entrecortadas e gaguejantes. Ali cintilam *hipertextualmente*, mas não menos *contextualmente*, as sugestões encontradas, por exemplo, ao longo dos textos de João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, Pound, Oswald de Andrade, Joyce, Mallarmé, Rimbaud, Hölderlin, Goethe, Gregório de Matos, Góngora, Dante Alighieri, Homero – todos eles entremeados por desdobramentos criativo-

---

<sup>6</sup> Desde já, observamos que a formatação exigida na feitura deste trabalho, em página de tamanho reduzido, torna inviável a apresentação da margem denteada assim como vem impressa no livro de Haroldo de Campos. Para minimizar esse prejuízo, optou-se por marcar cada margem através do uso da barra (/). Os trechos extraídos dos fragmentos da segunda edição de *Galáxias*, por sua vez, serão indicados conforme a ordem em que aparecem na impressão, ou seja: (frag. núm.).

<sup>7</sup> Faz-se referência ao texto “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, apresentado originalmente no simpósio *Más allá de las fechas, más acá de los nombres* realizado em agosto de 1984, no Instituto Nacional de Bellas Artes, na Cidade do México, em homenagem aos setenta anos de Octavio Paz. Posteriormente, ele foi republicado no livro *O arco-íris branco*.

etimológicos ou conversas e ditados populares percebidos nas ruas por onde o poeta paulista passou (ou imaginou ter passado). Mais do que um livro de viagens onde Haroldo de Campos poderia ter apenas exposto poeticamente algumas situações vivenciadas, pelos fragmentos galácticos fluem os cacos do mundo e as pequenas peças que compõem o mosaico da literatura. Em um espaço onde o poeta paulista já percebia a emergência e o desdobramento da pós-utopia vanguardista, os fragmentos galácticos começavam pela procura por estabelecer uma relação com a tradição que fosse, antes, *musical* do que *museológica* (cf. Campos, 2004a, p. 257)<sup>8</sup>. (Talvez, com o perdão pelo trocadilho, admitindo que o prefixo “sin” indica “convergência” e “congenialidade”, a sincronia defendida por Haroldo de Campos transborda, ao longo das *Galáxias*, em uma espécie de... “sinfonia” textual.)

A remissão ao aspecto musical das *Galáxias* não é fortuita e muito menos alegórica. O lance de dados concretista, no acaso dos fluxos transoceânicos, se dispôs a um encontro. Em 1954, o compositor francês Pierre Boulez visitou São Paulo como diretor musical da companhia teatral de Jean-Louis Barrault e Madeleine Renaud<sup>9</sup>. Nessa ocasião, o defensor da execução musical pautada pela mobilidade das formas conversou com Haroldo de Campos sobre a possibilidade de musicar o poema *Un coup de dés*, de Mallarmé (cf. Campos, 2000, p. 66). Em 1957, mesmo ano em que surgia a primeira edição das anotações do poeta francês sobre o projeto inconcluso denominado *Le Livre*, Boulez apresentou tanto a partitura para soprano e orquestra de *Pli selon pli* quanto aquela de sua *Troisième Sonate* para piano. Em relação a essa última, dividida em cinco movimentos, o compositor havia proposto que

---

<sup>8</sup> Faz-se referência à entrevista intitulada “Minha relação com a tradição é musical”, concedida a Rodrigo Naves e publicada no número 344 do *Folhetim* – encarte do jornal *Folha de S. Paulo* –, de 21 de agosto de 1983. Posteriormente, esse texto foi republicado em *Metalinguagens & outras metas*.

<sup>9</sup> Durante a década de 30, o cargo de diretor musical da companhia foi ocupado por ninguém menos do que o escritor e musicólogo cubano Alejo Carpentier.

apenas a primeira parte e a última – conhecidas pelo nome de *formantes* – fossem executadas fixamente. As três restantes poderiam ser entremeadas por improvisos na execução e até mesmo na ordem das peças. Especialmente atento ao trabalho do maestro e às considerações apresentadas ao longo do *Le Livre*, em 1963, Haroldo de Campos publicou o ensaio sobre a “A arte no horizonte do provável”, onde apontava para uma formulação artística em face da dialética de controle e abolição do acaso capaz de incorporar “a permutação e o movimento como agentes estruturais” (Campos, 1977, p. 18).

Segundo as indicações de “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”, oscilando entre a “unidade na variedade” e a “variedade na unidade”, as *Galáxias* deveriam contemplar um princípio de mobilidade física do objeto-livro. Ou seja, os cem fragmentos inicialmente projetados não deveriam vir encadernados, permanecendo como folhas soltas dispostas ao ritmo e interesse de leitura de quem o manuseasse. Sintomaticamente, assim como na *Troisième Sonate* de Boulez, a organização básica dos textos galácticos também dependeria de dois *formantes*, no caso, os fragmentos simétricos “e começo aqui e meio aqui” (18.11.1963) e “fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero” (nov.1975/mar.1976). No entanto, entre os pólos de abordagem indicados pelas “previsões” e “revisões”, o segundo parece ter superado o primeiro. Dos cem fragmentos projetados em “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”, apenas cinquenta foram publicados na versão final de *Galáxias*, em 1984. Contando normalmente com cerca de quarenta linhas cada texto, as páginas, por outro lado, vieram encadernadas de acordo com a ordem cronológica de escritura dos fragmentos. Transformado o projeto inicial, o prospecto operativo apresentado no quarto número de *Invenção* deixou de ser publicado em outra aparição parcial do percurso galáctico, em 1976, no livro *Xadrez de estrelas*. Nessa ocasião, porém, os quarenta e três fragmentos que delineavam uma “possível figura” do produto final continuavam sendo referidos – em uma espacialização na página adotada, por



exemplo, nos poemas de “o â mago do ô mega”, de 1956 – enquanto “livro de ensaios g a l á x i a s” (Campos, 1976, p. 1999).

Ainda assim, talvez uma das mudanças que mais chamam a atenção ao longo do período compreendido entre o começo da escritura do projeto até a sua publicação na década de 80 diz respeito ao próprio modo de considerar o escopo maior do livro. Pensados – e calculados – inicialmente para servirem de veículo das “presenças em presença” voltando-se para a “linguagem na sua materialidade”, para as “concreções”, os textos galácticos deveriam promover uma visada *épica* do trabalho com a linguagem. Essa compreensão, no entanto, foi retificada por Haroldo de Campos em uma das entrevistas concedidas no ano de publicação das *Galáxias*:

Pretendi escrever um *epos* sem “estória”, ou cuja estória fosse nada e tudo ao mesmo tempo: uma plurinarrativa e o “grau zero” do narrar. Esse projeto de *epos* acabou por se resolver numa *epifânica*. A prosa (aparente) acabou sendo o método (ou a metáfora) da poesia (imamente). Vejo hoje que, num sentido último, as *Galáxias* constituem um poema, um poema longo, uma *gesta* da escritura. A metáfora cosmológica do título é, ainda, a melhor explanação do seu processo gerativo (Campos, 2004a, p. 271)<sup>10</sup>.

Curiosa e não menos sugestiva, essa passagem carrega uma possibilidade de leitura do trânsito galáctico em que a própria busca pela “linguagem na sua materialidade” se abre em uma instância para além, talvez, dos resultados propiciados por uma compreensão restritivamente formal do texto. Dispostos no limite da prosa e da poesia, conforme reiterou Marjorie Perloff (2004, p. 26), os fragmentos não poucas vezes foram analisados desconsiderando

---

<sup>10</sup> Trata-se da entrevista intitulada “Do *epos* ao epifânico (gênese e elaboração das *Galáxias*)”, concedida a J. J. de Moraes. Originalmente publicada em 06 de outubro de 1984 no “Caderno de Programas e Leituras” do *Jornal da Tarde*, de São Paulo, posteriormente, foi incluída no livro *Metalinguagens & outras metas*.

as conseqüências da possível diferença existente entre *Galáxias* e a produção haroldeana anterior. É o caso, por exemplo, de críticos como João Alexandre Barbosa (cf. 1979, pp. 11-24) e Luiz Costa Lima (cf. 1989, pp. 335-357) para quem a abolição das fronteiras entre prosa e poesia indicaria um movimento metalingüístico de percepção da linguagem em sua materialidade. Especialmente nessas duas leituras, a tônica interpretativa recai sobre as conexões entre o fluxo galáctico e as formulações literárias de Homero, Joyce e Mallarmé. Por outro lado, a retomada da influência mallarmaica no trabalho do poeta paulista, serviu de base para leitura apresentada por Gonzalo Aguilar, em *Poesia Concreta Brasileira* (cf. 2005, pp. 307-330). Analisando o cuidado com a forma no texto galáctico, Aguilar reconheceu nele a emergência de um “lugar condicionante e, simultaneamente, potenciador do pensamento”, onde “o signo é submetido a uma pressão anti-referencial, em que só valem suas vinculações com outros conjuntos de signos [...] ou com os desencadeamentos significativos próprios do poético” (Aguilar, 2005, pp. 316, 326).

De outra maneira, mas sem esquecer as leituras anteriores de *Galáxias*, este trabalho se dispõe a considerar que os fragmentos carregam algo que resta aquém ou além da continuidade ou ruptura com o percurso concretista. Embora a quadrícula ceda espaço para uma “margem denteada” – uma margem do mar da linguagem –, a operação exercida sobre a palavra por Haroldo de Campos carrega uma sobrevivência da instância verbivocovisual mais aberta ao *hasard* e ao campo de forças cultural. Para melhor evidenciar a questão, pelo menos três elementos mais específicos assumem uma relevância especial. Em primeiro lugar, na medida em que o interesse metalingüístico perpassa tanto a produção ensaística haroldeana – marcadamente através das noções de invenção e sincronia – quanto a própria feitura das *Galáxias*, os fragmentos poderiam ser estudados como um espaço de formulação conceitual voltado para a operatividade do texto e também para suas circunstâncias. Nesse caso, a constante referência aos fragmentos galácticos como um livro de *ensaios*

deixaria de remeter tão somente a uma espécie de *work in progress* para adquirir a consistência de um grande ensaio – talvez o mais instigante e pungente de todos os que Haroldo de Campos tenha escrito – sobre a *comunicabilidade*, ou melhor, sobre os modos de uso da linguagem pelos homens.

O segundo elemento diz respeito, por sua vez, à percepção *musical* – e não museológica – da tradição. No momento em que o poeta paulista apresentava essa consideração, ele se valia estrategicamente da etimologia – um dos recursos operativos usados ao longo das próprias *Galáxias*. Ou seja, lembrando que “música” e “museu” remetem à palavra grega *mousa* (i.e., “musa”), Haroldo de Campos conjecturava um trabalho disposto entre linguagem e memória – “as Musas são filhas da memória (*Mnemósine*)” (Campos, 2004a, pp. 257-258) – pautado pela transitividade de tempos. Nesse sentido, afirmava uma compreensão da cultura caracterizada através da “idéia de relação: saber relacionar os conhecimentos, pô-los em movimento, em conexão, como num ideograma ou numa constelação” (Campos, 2004a, p. 258). Mas, além disso, recorrendo a outra palavra de onde se percebem os ecos da *mousa*, o escritor assumia que “dessa relação musical (partitural) da tradição parece resultar um efeito de *mosaico*” (Campos, 2004a, p. 258). Tal impressão, de um lado, reiterava a visada sincrônica defendida desde os anos do furor vanguardista. Porém, se conectada à hipótese de que o livro das *Galáxias* se permite à leitura como um ensaio, a relação musical e o efeito de mosaico tornam possível a emergência de outro fluxo entre cultura e tempo que não apenas aquele traçado pela sincronia.

Por fim, a consideração de que os fragmentos galácticos deslindaram em uma *epifania* permite ainda outro desdobramento na relação entre cultura e tempo. “Epifania”, palavra que anuncia a revelação de algo, é formada pela junção de duas partículas de matriz grega: *epi* e *phainein*, indicando, dessa maneira, o aparecer ou brilhar (*phainein*) de algo sobre (*epi*) uma superfície. Com isso, a anamnese dos fragmentos poderia apontar para uma

releitura das *Galáxias* enquanto livro de ensaios de onde emergem possíveis figuras sobre a consideração da linguagem no processo em que se estabelece o contato de cultura, tempo e corpos viventes. Nesse caso, é a própria operatividade da palavra que pode se transformar: de elemento destinado a captar um máximo teor informacional concentrado, cada termo empregado no fluxo e refluxo galáctico poderia surgir inclusive como centelha *monadológica*<sup>11</sup>, nota de uma partitura ou caco de um mosaico. Assim que, na intenção de estabelecer a manifestação da linguagem em sua materialidade, o projeto galáctico também poderia ter veicu-

---

<sup>11</sup> A noção de “mônada” vem privilegiada no estudo sobre o *Trauerspiel* (“lutilúdio”, cf. Campos, 2005, p. 105) promovido por Walter Benjamin nos anos 20 e adquire uma importância de primeira ordem em seu percurso pela filosofia da história: “A idéia é mônada. O Ser que nela penetra com sua pré e pós-história traz em si, oculta, a figura do restante do mundo das idéias, da mesma forma que segundo Leibniz, em seu *Discurso sobre a Metafísica*, de 1686, em cada mônada estão indistintamente presentes todas as demais. A idéia e mônada – nela reside, preestabelecida, a representação dos fenômenos, como sua interpretação objetiva. Quanto mais alta a ordem das idéias, mais completa a representação nelas contida. Assim o mundo real poderia constituir uma tarefa, no sentido de que ele nos impõe a exigência de mergulhar tão fundo em todo real, que ele possa revelar-nos uma interpretação objetiva do mundo. Na perspectiva dessa tarefa, não surpreende que o autor da *Monadologia* tenha sido também o criador do cálculo infinitesimal. A idéia é mônada – isto significa, em suma, que cada idéia contém a imagem do mundo. A representação da idéia impõe como tarefa, portanto, nada menos que a descrição dessa imagem abreviada do mundo” (Benjamin, 1984, p. 70). Atento à performance constelacional benjaminiana, Haroldo de Campos se apropriaria da fundamentação monadológica, por exemplo, em sua defesa de Gregório de Matos no livro sobre o seqüestro do barroco. Mas, além disso, a noção de mônada seria usada ainda em relação às próprias *Galáxias*: “Preferi uma poética de ‘pontos luminosos’ a uma retórica de facilidade e recheio. Trabalhei cada página, cada fragmento, minuciosamente, como um microcosmo, uma peça autônoma, onde o livro inteiro poderia caber, abismar-se, como num espelho. *Monadologicamente*, em cada fragmento, estão todas e cada uma das *Galáxias* (Campos, 2004a, p. 272, grifo nosso).

lado algo mais. Resolvendo-se como epifania, ou seja, veiculando o aparecimento ou o brilho de algo sobre a superfície da página branca, as *Galáxias* mobilizam a linguagem em um estudo<sup>12</sup>, ao mesmo tempo, babélico, barroco e especulativo – i.e., relativo a *speculum* – sobre as (im)potências do *dictum*. Em outras palavras, entre a frustração épica e a emergência da epifania, a viagem sempre (re)começada através dos significantes galácticos promove a consideração da linguagem como turbilhão fantasmático – aliás, “fantasma” mantém certo parentesco com *phainein*. Esse é o instante em que o texto deixa transbordar uma demanda sempre disposta à possibilidade do equívoco, da incompletude, da obliquidade. De fragmento em fragmento, justamente porque o trânsito textual se expõe à errância do dobrar e redobrar que vai da imagem à imaginação, os ensaios galácticos talvez tenham muito mais a dizer do que a visada inventivo-sincrônica herdada especialmente de Ezra Pound e de Roman Jakobson, postulando, assim, uma oscilação entre forma e possibilidade de significado na qual o pressuposto da vontade do autor vem tomado de assalto por algo que excede ao cálculo: o desejo. Diante disso, a consis-

---

<sup>12</sup> Vale lembrar que, segundo Agamben (2002a, p. 44), o estudo “è, infatti, in sé interminabile. Chiunque abbia conosciuto le lunghe ore di vagabondaggio tra i libri, quando ogni frammento, ogni codice, ogni iniziale in cui s’imbatte sembra aprire una nuova strada, che viene poi subito smarrita a un nuovo incontro, o abbia provato la labirintica illusività di quella ‘legge del buon vicino’, cui Warburg aveva improntato la sua biblioteca, sa che lo studio non soltanto non può propriamente aver fine, ma nemmeno desidera averla. Qui l’etimologia del termine *studium* si fa trasparente. Esso risale a una radice *st-* o *sp-*, che indica gli urti, gli *chocs*. Studiare e stupire sono, in questo senso, parenti: chi studia è nella condizione di chi ha ricevuto un urto e rimane stupefatto davanti a ciò che l’ha colpito, senza riuscire a venirme a capo e, insieme, impotente a staccarsene. Lo studioso è, cioè, sempre anche uno stupido. Ma se, da una parte, egli se ne sta così attonito e assorto, se lo studio è dunque essenzialmente patimento e passione, dall’altra l’eredità messianica che esso contiene lo spinge invece incessantemente alla conclusione. Questo festina lente, quest’alternanza di stupore e di lucidità, di scoperta e di smarrimento, di passione e di azione è il ritmo dello studio”.

tência da linguagem se mostra fantasmática, aberta e desmaterializada em fluxo que não cessa. Nesse caso, antes de tudo, a linguagem passa a expor o movimento como *comoção* e a autoria como *co-autoria* (cf. Agamben, 2004, p. 118).

## Topologia da invenção e da sincronia

*Em escavações, no meu país, encontraram-se fios de cobre: prova de que os primitivos habitantes conheciam já o telégrafo...*

João Guimarães Rosa

Ao retomar a cena da origem no momento em que Haroldo de Campos publicava a transcrição da gênese (*Bere'shith*) reconhecida pela tradição hebraica, Gonzalo Aguilar se dispunha a problematizar a constante referência à temática do começo no percurso escritural do poeta paulista<sup>13</sup>:

Si Mallarmé dice que el mundo existe para acabar en un libro, la Biblia responde que el mundo existe para derivar de *El libro*. En el acto transcreador, Haroldo de Campos repite el texto de origen y en esa repetición lo transforma retrospectivamente. Considera al origen desde la perspectiva del comienzo, y hace del origen un proceso abierto, un salto, una transitividad. Es el uso estratégico, constructivo y sistemático que Haroldo de Campos hace del “comienzo” a lo largo de toda su trayectoria poético-intelectual, lo que le posibilitó – en esta última década – un acceso no substancialista al concepto de origen.

La escena de los comienzos que abre la traducción es un modo de configurar el pasado. En tanto artefacto, el comienzo instaura no sólo *escenas* posibles o deseadas sino una *serie de dispositivos* que funcionan entre un acto y su entorno y una *serie de figuras* discursivas que no son otra cosa que la conciencia que ese discurso tiene de sus propias posibilidades (Aguilar, 2000, p. 01).

Nesse sentido, o crítico ainda atenta para o fato de que, ao longo do processo criativo de Haroldo de Campos, o pensamento do começo se faria perceber enquanto capacidade de apresentar

---

<sup>13</sup> Faz-se referência ao ensaio “Orígenes de Haroldo de Campos”, publicado no segundo número de *CiberLetras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, em janeiro de 2000. Alguns dos argumentos utilizados no ensaio foram retomados no sexto capítulo – “Haroldo de Campos: a transpoética” – do livro *Poesia Concreta brasileira. As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*, publicado na versão brasileira em 2005.

novos pontos de partida não distanciados, por outro lado, de operações estratégicas mais circunstanciais:

No hay en la obra de Haroldo de Campos, *un* comienzo que se despliega sino una *pluralidad* de comienzos: diferentes condiciones programáticas que marcan, cada vez, nuevos puntos de partida. Comienzo no es, aquí, simplemente la manifestación de un cambio o una transformación, es más bien la figura discursiva explícita con la cual se procesan las variaciones y los desplazamientos, las revisiones y los vínculos con el pasado (Aguilar, 2000, p. 03).

Mas, além disso, a leitura promovida por Gonzalo Aguilar também dava destaque a dois momentos marcantes para a exposição da problemática sobre começo e origem: o estudo conhecido pelo nome *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos* e o livro-ensaio *Galáxias*. Ambos os textos também desempenharão um papel central para as observações propostas neste trabalho. Eles servirão, no entanto, para a consideração de que, entre os múltiplos começos performados ao longo da trajetória de Haroldo de Campos, um e outro possam indicar tonalidades distintas que, por sua vez, formulam consequências, em última análise, até opostas no tocante às concepções de começo e origem. Assim, nesta seção, o interesse se voltará especialmente para o modo de percepção do começo e da origem delineado em torno da revisão operativa de Gregório de Matos.

Publicado em 1989, o livro sobre *O seqüestro do barroco* apresenta o ponto máximo da discordância que Haroldo de Campos mantinha contra algumas opiniões defendidas por Antonio Candido no livro *Formação da literatura brasileira*, de 1959. O título do ensaio, por si só, já é bastante incisivo na medida em que retoma uma das possíveis traduções para o termo que, na teoria freudiana, denotava o recalque ou a sublimação, *Verdrängung*. A propósito, Mário de Andrade – cujo *Macunaíma* havia sido objeto da tese de doutorado defendida por Haroldo de Campos, em 1972, sob a orientação do *scholar* uspiano – quando se referia à *Verdrängung* usava justamente a palavra “seqüestro” (cf. Antelo,



2001a, p. 148; cf. Campos, 2008, p. 276). Mas a *petit histoire* contida na frase que dá nome ao estudo sobre o poeta barroco ainda pode ser reconhecida sob outro aspecto – o judicial. Do modo pelo qual o título vem disposto, o egresso da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco dava ao ensaio uma feição de *libelo*, ou seja, a peça jurídica lida pelo promotor durante o juízo criminal a fim de fazer a denúncia de um crime e de seu agente. Assim, no “caso Gregório de Mattos”<sup>14</sup>, Haroldo de Campos imputa ao autor da *Formação da literatura brasileira* o crime de seqüestrar – ou recalcar, reprimir – certa operatividade textual do barroco entendida como vital em uma revisão da própria forma de compreender a essência da arte feita com as palavras.

Conforme se dizia, o ensaio publicado em 1989 marcou o instante mais tenso de uma discussão agonística<sup>15</sup> que vinha des-

---

<sup>14</sup> Diga-se, de passagem, que a palavra “caso” é familiar tanto à análise psicanalítica quanto ao processo judicial.

<sup>15</sup> De acordo com o estudo feito por Roger Caillois (1994, pp. 43,45) a respeito dos jogos, a disputa agonística aparece como “lucha en que la igualdad de oportunidades se crea artificialmente para que los antagonistas se enfrenten en condiciones ideales, con posibilidad de dar un valor preciso e indiscutible al triunfo del vencedor. Por tanto, siempre se trata de una rivalidad en torno de una sola cualidad (rapidez, resistencia, vigor, memoria, habilidad, ingenio, etc.), que se ejerce dentro de límites definidos y sin ninguna ayuda exterior [...] La práctica del *agon* supone [...] disciplina y perseverancia”. Por outro lado, não deixa de ser digno de nota que o mestre de Caillois, o holandês Johan Huizinga, tenha percebido uma conexão entre jogos e direito e entre jogos e guerra: “Na Grécia, o litígio judiciário era considerado um *agon*, uma competição de caráter sagrado submetida a regras fixas, na qual os dois adversários invocavam a decisão de um árbitro”; “Se é certo termos o direito de considerar a função lúdica inerente ao *agon*, pode-se perguntar agora até que ponto a guerra (que em nossa concepção é um subproduto do *agon*) pode ser considerada uma função agonística da sociedade [...] O elemento agonístico só se torna operante a partir do momento em que as nações em guerra se consideram reciprocamente como antagonistas lutando por alguma coisa a que cada uma delas pensa ter direito. Esta convicção está quase sempre presente, embora, muitas vezes, sirva apenas de pretexto” (Huizinga, 1980, pp. 87, 102-103).

de a década de 60. Não estranha, portanto, que um dos primeiros argumentos arrolados por Haroldo de Campos se refira justamente a uma teoria da mesma época sobre as funções da linguagem – que é, aliás, um dos núcleos da argumentação utilizada pelo poeta paulista em outros de seus ensaios de análise literária. Na *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido sustentava a sistematização a partir dos pressupostos indicados no livro *Die Axiomatik der Sprachwissenschaft*, publicado por Karl Bühler em 1933. Nesse texto, o lingüista austríaco percebia a existência de apenas três funções da linguagem, desempenhadas em torno das posições do remetente (*função emotiva*), do destinatário (*função conativa*) e da mensagem (*função referencial*). Nesse sentido, logo no início do livro, Candido já deixava claro o que estava em jogo na escolha de seu ponto de vista:

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de *decisivos* os momentos estudados, convém principiar distinguindo *manifestações literárias*, de *literatura* própria-mente dita, considerada aqui como um *sistema* de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Êstes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre êles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob êste ângulo como sistema simbólico (Candido, 1969, p. 23).

Ao compreender que um texto para ser de fato literário – e não apenas uma manifestação literária –, deveria contar com um público de leitores, Candido observou que, durante o período colonial, o analfabetismo era dominante. Nesse sentido, sendo o

público de leitores pequeno demais para que, através da literatura, se configurasse uma ilustração “nacional”, Candido optou por desconsiderar a obra escrita pelo *Boca do Inferno*, obliterando sua presença no espaço canônico das letras brasileiras.

A julgar pelas várias anotações acrescentadas por Haroldo de Campos na borda das páginas de *Formação* (vide imagem na página seguinte), a leitura do texto não deve ter garantido qualquer efeito repousante. Muito provavelmente, essa inquietação surgia na medida em que o poeta paulista mostrava preferência pela proposição das seis funções da linguagem, tais quais estudadas por Roman Jakobson em seu já mencionado estudo sobre lingüística e poética. Uma delas em especial, a *função poética*, seria de extrema importância para a sustentação teórica da visada vanguardista assumida por Haroldo de Campos ao longo de seu percurso escritural. Centrada na mensagem enquanto tal, essa função promoveria “o caráter palpável dos signos” (Jakobson, 2008, p. 128) – o que, na terminologia usada por Haroldo de Campos em “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”, poderia ser lido como “linguagem na sua materialidade”. Nesse ponto, o aspecto lingüístico da literatura parece responder à pergunta “que é que faz de uma mensagem uma obra de arte” (cf. Jakobson, 2008, p. 118-119) e encontra a percepção da inventividade textual tal qual concebida por Ezra Pound (cf. 2006, pp. 33, 42). Conforme passaremos a ver em seguida, a junção dessas duas maneiras de compreender o fenômeno literário – acrescidas ainda às considerações de Walter Benjamin sobre o conceito de *Ursprung*, ou seja, uma origem pensada como salto –, desempenha um papel central na defesa (e revisão) do trabalho de Gregório de Matos para a originalidade nacional.

Antes disso, para melhor perceber o campo de forças estabelecido na discussão do poeta paulista com o *scholar* uspiiano, vale observar que, de acordo com Gonzalo Aguilar, o ponto de vista haroldeano procurava pôr em xeque a crença na própria objetividade da reconstrução histórica do passado como “postulación de un proceso clausurado que tiende hacia una finalidad y

### LITERATURA COMO SISTEMA

Este livro procura estudar a formação da literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e particularistas. Embora elas não ocorram isoladas, mas se combinem de modo vário a cada passo desde as primeiras manifestações, aquelas parecem dominar nas concepções neoclássicas, estas nas românticas, — o que convida, além de motivos expostos abaixo, a dar realce aos respectivos períodos.

p. 30  
O  
1

Muitos leitores acharão que o processo formativo, assim considerado, acaba tarde demais, em desacôrdo com o que ensinam os livros de história literária. Sem querer contestá-los, — pois nessa matéria tudo depende do ponto de vista, — espero mostrar a viabilidade do meu.

16  
33

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de decisivos os momentos estudados, convém principiar distinguindo manifestações literárias, de literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza

33  
34

social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre êles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do

Estilo  
38

→

↓ Lit e Soc 6  
33 (sent. amplo do Enq. ling.) vs Língua (sent. estrito) MURKIN (1944) p. 45

A leitura desta "Introdução" é dispensável a quem não se interesse por questões de orientação crítica, podendo o livro ser abordado diretamente pelo Capítulo I.

↓

CONJURO (1860?) DA  
23  
TEORIA (v. Quest. de Método, 15) (v. 35): Como valorizar a crítica aqto operações de análise, excluindo da discussão, como inuito dispensável, os pontos técnicos dessa mesma operação oposta à meta hermog. estética?

SÍNTESE  
UNIVERSAL  
PARTICULAR  
9, 10  
NEOCL vs ROM  
↓ UNIV PARTIC  
(17) vs (18)  
PUNTO  
DE  
VISTA  
(VIABILIDADE  
VI.  
CONTESTA-  
ÇÃO  
MANIFESTAÇÃO  
VS.  
LITERAT.  
(SISTEMA)

(VEÍCULO →  
v. Lit e Soc, 5  
LIT. COMO  
SIST.  
SIMBÓL.  
(v. Lit e  
Soc., 25)

una plenitud: es decir, la formación de una literatura brasileña en tanto cumplimiento de un espíritu nacional” (Aguilar, 2000, p. 01). Contradizendo, então, o paradigma iluminista fundamentado na noção de *Bildung* (“formação”), o poeta paulista teria pautado sua crítica pela vontade de fazer brilhar no horizonte do provável um modelo de história constelar capaz de captar o instante “culturmorfológico” (cf. Campos *et al.*, 2006, p. 44) que perpassa a produção do texto literário<sup>16</sup>. Além disso, o percurso adotado por Haroldo de Campos em sua saga contra a *Formação* “estaria muito mais relacionado a uma falta, a uma obstrução desse ponto de vista límpido [o da *Formação*] em favor de uma origem como momento ‘vertiginoso’, porque impuro, promíscuo” (Scramim, 2006, p. 177). Indicando, portanto, a imprescindibilidade da vertigem que fora sublimada, Haroldo de Campos demandava uma postura crítica não voltada a

---

<sup>16</sup> Em “Poesia e sobrevivência”, Susana Scramim apresenta uma consideração a respeito da exigência “culturmorfológica” ressaltada por Haroldo de Campos no primeiro texto em que se referia explicitamente à reconsideração do fenômeno barroco, ou seja, um “neobarroco” de formas: “Já em suas primeiras manifestações a poesia concreta estabeleceu nítidos vínculos com essa revalorização do barroco. O termo ‘neobarroco’, para caracterizar as ‘necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea’, foi utilizado por Haroldo de Campos no texto *A obra de arte aberta*, publicado no *Diário de São Paulo* de 3 de julho de 1955. Talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, amortize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas. Mas essa não é razão para que nos recusemos à tripulação de Argos. É, antes, um estímulo no sentido oposto. No entanto, essa admissão do neobarroco como resposta às vicissitudes da arte contemporânea não irá compreender, neste momento, o barroco como movimento da cultura latino-americana em direção à diferença. Ao contrário, o modelo utópico parece ser a nossa inclusão como tripulantes da barca de Argos, incluídos no panteão dos heróis, das constelações que adquiririam o direito a um lugar no céu” (Scramim, 2006, pp. 180-181).

excluir a exceção e assimilar o dessemelhante em favor da constituição de um cânon imutável de obras, tornado aceitável e convertido em patrimônio comum: deve, antes, ‘manter a diferença como diferença’ e, assim, ‘pôr em relevo a descontinuidade da literatura em relação à história da sociedade’ (Campos, 1989, p. 61).

Dessa maneira, o desconforto diante da organicidade linear – ou seja, sem falhas, rupturas, choques – adotada na *Formação* deveria abrir espaço a uma proposição da historicidade literária pautada a partir do presente, dando início a uma série não acumulativa e episódica (cf. Aguilar, 2000, p. 02).

Por outro lado, é interessante observar que a aproximação de Haroldo de Campos com o fenômeno barroco – mas também com escritores que teriam lançado propostas formalmente inventivas, como no caso de Sousândrade – remonta ao momento das defesas mais efusivas da vanguarda concretista. Por exemplo, na edição de 03 de julho de 1955 do *Diário de São Paulo*, o poeta paulista publicou o texto sobre “a obra de arte aberta”, onde, reverberando a tonalidade da conversa mantida com o maestro Pierre Boulez no ano anterior, chamava a atenção para dois elementos que, *in nuce*, mantêm certa conexão com o *modus operandi* utilizado na revisão do poeta Gregório de Matos. Ou seja, “o [...] desinteresse pela obra de arte ‘perfeita’, ‘clássica’, do ‘tipo diamante’” e a enunciação da “concepção de *obra de arte aberta*, como um ‘barroco moderno’” (Campos *et al.*, 2006, p. 53). Além disso, a fuga da sistematicidade canônica pela via concreto-barroquista já era assinalada como possível causa de um temor atávico entre os mais conservadores:

Talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas. Mas esta não é uma razão “cultural” para que nos recusemos à tripu-lação de Argos. É, antes, um estímulo no sentido oposto (Campos *et al.*, 2006, p. 53).

Embora a retomada de Gregório de Matos apresente uma preocupação excedente à justificação da modernidade de um projeto poético para tocar a compreensão dirigida à historicidade da cultura brasileira, os pressupostos com que Haroldo de Campos tece suas considerações, no entanto, continuaram a beber a partir das fontes que garantiram o influxo vanguardista. Nesse sentido, a pergunta que pode ser feita ao conjunto de leituras estabelecidas pelo poeta paulista a respeito do (neo)barroco deveria levar em conta a existência ou não de algo propedêutico especialmente em torno dos elementos que fariam de um texto o produto literário de uma cultura.

Desde o início, essa questão se depara não apenas com os princípios que regem a dinâmica revisionista promovida por Haroldo de Campos, mas precisamente com o próprio sentido do processo e o objeto ao qual se dedica. Ou seja, assumindo o ponto de vista aberto e constelar, o poeta paulista se dispõe a trabalhar segundo uma lógica de inclusão do *excêntrico* – ou seja, do barroco enquanto instância marginal à centralidade organizada canonicamente. E sustenta, assim, que a excentricidade barroca abriria caminho para linha de força paralela e alternativa à canônica, traçando uma dimensão operativa de “pervivência” – termo com que Haroldo de Campos traduz o conceito benjaminiano de *Fortleben*: “De **pervivência** se trata: **Fortleben**, como diz Walter Benjamin quando fala da sobrevivência das obras literárias para além da época que as viu nascer” (Campos, 1989, p. 59). Mas, então, qual seria o aspecto de uma obra literária que de fato *pervive* enquanto marca *excêntrica*? A resposta não é outra que a *experimentação*:

Gregório de Mattos, “o primeiro antropófago experimental da nossa poesia”, como o viu Augusto de Campos, contribuiu pioneiramente para que possamos pensar esse paradigma aberto, não-dogmático, não-verocêntrico. E é por isso também que o reivindicamos, no trigésimo quinquagésimo aniversário de seu nascimento na “cidade da Bahia” (Campos, 1989, pp. 75-76).

Para além do substrato inconfundível da invenção enquanto experimentação de um novo processo escritural, tal qual compreendido por Pound – ou seja, inventor é o descobridor de um novo processo “ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo” (Pound, 2006, p. 42; grifo nosso) –, no já referido ensaio sobre o pensamento da origem no percurso haroldeano, Gonzalo Aguilar (2000, p. 01) destacava uma questão fundamental observada tanto por Antonio Candido quanto pelo poeta paulista<sup>17</sup>: o que fazemos com o passado?

---

<sup>17</sup> Não é demasiado observar que a impugnação de Haroldo de Campos ao paradigma da formação desenvolvido por Candido, não obstante a constância do furor, jamais se configurou enquanto enfrentamento pelas “vias de fato”. Pelo contrário, a polarização sempre se manteve tensa, porém, “cortês”. Lembre-se, nesse sentido, o que Caillóis dizia a respeito das relações perpassadas pelo *agon*: elas mantêm-se calcadas na disciplina e na perseverância. Exemplo eloqüente da cortesia paralela à tensão pode ser encontrado no ensaio “Lezama e a plenitude pelo excesso”, escrito por Haroldo de Campos para o “Caderno 2” de *O Estado de S. Paulo* em 10 de julho de 1988 (ou seja, dois anos depois da escritura de *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira*), por ocasião do lançamento, no Brasil, do livro *A expressão americana*, de José Lezama Lima, a cargo. Esse mesmo texto foi republicado, em 2010, no livro *O segundo arco-íris branco* com o título “Lezama: o barroco da contraconquista”, onde se pode ler algo como: “Nas literaturas européias, como refere H. R. Jauss, essa perseguição do ‘caráter nacional’ coincidiu com o momento da plena afirmação das histórias da literatura nacionais (como a de Gervinus na Alemanha, a de Lanson na França, a de De Sanctis na Itália). Empenhavam-se elas em ‘representar através da história dos produtos literários a essência de uma entidade nacional’. No Brasil, a mais lúcida e elegante formulação desse percurso historiográfico encontra-se na obra magistral de Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira* (1959). Só no final da década de 1950, portanto, concluímos a reflexão sobre o sentido do nacional enquanto processo de afirmação simultaneamente literário e político, na linha que pretendiam (e procuravam levar a cabo) os patriarcas da história literária oitocentista. Ultimou-se então, na perspectiva brasileira contemporânea, o projeto crítico-histórico de nosso romantismo. Significativo, a essa luz, que, para melhor traçar o percurso de ‘encarnação literária do espírito nacional’, a *Formação*, por uma lógica que lhe é inerente (e irrepreensível desse estrito ponto de vista), tenha sido



A pergunta é mais do que certa e faz perceber uma linha de força que perpassa as análises de Haroldo de Campos desde o texto sobre “a obra de arte aberta” até a revisão de Gregório de Matos. Assim sendo, entre o postulado por um “barroco moderno” (cf. Campos *et al.*, 2006, p. 53) e a necessidade de revisar a obra de autores obliterados pelo cânone literário, uma palavra surge destacada, funcionando tanto como exigência quanto como meta: *presente*. Além disso, no mesmo período em que o poeta paulista trabalhava sobre os fragmentos galácticos, o interesse pelo presente aparecia paradigmaticamente defendido com base na perspectiva sincrônica – central nos trabalhos escritos entre a década de 60 e 70 que foram incluídos nos livros *A arte no horizonte do provável* (1967) e *A operação do texto* (1976). Mas, essa problemática também viria a ser reforçada em ensaios escritos posteriormente como “Ruptura dos gêneros na literatura latino-

---

obrigada a economizar o barroco. Por um lado porque, anteriormente a 1750, não teríamos tido literatura como sistema triádico organizado (produtor/obra/público). Por outro porque, de um ponto de vista cronológico, Gregório de Matos, o nosso maior poeta barroco (e um dos maiores de nossa literatura, em qualquer época) não teria existido em ‘perspectiva histórica’, ou seja, só foi redescoberto e editado após o seu turbulento momento baiano, já em pleno romantismo. Finalmente, por uma razão não-explicita, mas semiologicamente explicável, que afeta a natureza mesma do barroco: uma poética do ‘desperdício’ (Sarduy), da ‘vertigem lúdica’ (Affonso Ávila), discrepante do modelo integrativo-comunicativo do romantismo missionário” (Campos, 2010, p. 58). Ainda assim, no próprio estudo sobre o seqüestro do barroco, Haroldo de Campos incluía um *Post-Scriptum*, datado de 1987, onde, atentando para a noção de “dialética da malandragem” e o texto “Literatura de dois gumes”, destacava a percepção de uma polarização mais positiva do barroco – ou do barroquismo – por parte de Antonio Candido. Nesse sentido, enquanto “modo oximoresco de ler a tradição, já se prepara a grande ‘virada’ metodológica autodesconstrutora da ‘Dialética’” (Campos, 1989, p. 78). Isso, por sua vez, abre a possibilidade de considerar-se a pervivência de um mesmo influxo perpassando tanto os trabalhos historiográficos de Antonio Candido quanto os de Haroldo de Campos.

americana" (1970)<sup>18</sup>, "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira" (1980)<sup>19</sup>, "Transluciferação Mefistofáustica" (1980)<sup>20</sup>, "Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico" (1984)<sup>21</sup>. Todos eles, em maior ou menor grau, além de configurarem o prototexto de *O seqüestro do barroco*, permitem perceber uma construção argumentativa em que a defesa de determinada criatividade artística transborda na consideração da cultura nacional.

Diante disso, não seria de causar surpresa que, em uma das passagens do estudo sobre Gregório de Matos, preferindo privilegiar a idéia de *transformação* em detrimento da *formação* (cf. Campos, 1989, p. 63), Haroldo de Campos se refira à proposta da história constelar "como uma 'dialética da pergunta e da resposta', um constante e renovado questionar da diacronia pela sincronia" (Campos, 1989, p. 63). Relacionada à demanda incidental da sincronia, a perspectiva constelar indicada pela aproximação com

---

<sup>18</sup> Escrito entre março e abril de 1970, com o título "Superação e ruptura da idéia de uma linguagem exclusiva para cada gênero literário", destinava-se à coletânea *América Latina en su literatura* (1972), organizada por César Fernández Moreno. Esse texto, na edição originalmente publicada com auxílio da UNESCO, tinha "vizinhos" de peso, como: "Imagen de América Latina", de José Lezama Lima; "El barroco y el neobarroco", de Severo Sarduy; "Literatura e subdesenvolvimento", de Antonio Candido. O ensaio haroldeano, em 1977, já com o título mudado, veio a fazer parte do pequeno livro de mesmo nome, *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*.

<sup>19</sup> Escrito também em 1980, no ano seguinte, foi apresentado com o título "Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração" no número 62 (julho de 1981) da revista *Colóquio/Letras* da Fundação Calouste Gulbekian, em Lisboa. Posteriormente, foi republicado no livro *Metalinguagens & outras metas*.

<sup>20</sup> Escrito em 1980, no ano seguinte, foi publicado como *post-scriptum* à transcrição das duas cenas finais do *Fausto*, no livro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*.

<sup>21</sup> Apresentado originalmente no simpósio *Más allá de las fechas, más acá de los nombres* realizado em agosto de 1984, no Instituto Nacional de Bellas Artes, na Cidade do México, em homenagem aos setenta anos de Octavio Paz. Posteriormente, foi republicado no livro *O arco-íris branco*.

o conceito benjaminiano de *Ursprung* passa a tratar da historiografia enquanto não sendo tão somente uma operação de resgate do passado enquanto tal. Pelo contrário, percebe-se que qualquer tentativa de recordar um evento vai além do simples inventário, ou melhor, indica-se que, na formulação de todo inventário, ninguém está isento da passagem pelo desejo, onde intenção e estratégia são atuantes no momento da leitura e da (re)escritura. Por outro lado, assumindo a *Ursprung* – i.e., o frenesi que emerge no processo de metamorfose entre o “vir a ser daquilo que se origina” e o seu extinguir-se (Benjamin, 1984, p. 67) – enquanto correlato da visada sincrônica apresentada por Roman Jakobson, cabe analisar se, em última análise, esse modo de ler a pervivência do passado no presente não estabeleceria o enclausuramento do fluxo em torno da forma exposta no instante “original”.

As proposições feitas por Pound – ao sustentar que a invenção se perfaz como descoberta de um novo processo artístico – e por Jakobson – ao pretender caracterizar o texto poético através da funcionalidade da linguagem – parecem indicar uma resposta afirmativa ao questionamento. No entanto, isso não é suficiente para excluir uma análise mais pormenorizada dos textos escritos por Haroldo de Campos. Assim, a remissão a Pound e a Jakobson já aparecia em “poesia e paraíso perdido”<sup>22</sup>, de 1955. Quando, do poeta norte-americano, destacava-se a “idéia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de *metamorfose vetoriada*, de transformação qualitativa, de culturmorfologia: *make it new*” (Campos *et al*, 2006, p. 43; grifo nosso), e do lingüista tcheco assinalava-se que “‘colher no ar uma tradição viva’ é culturmorfologia aplicada à poesia” (Campos *et al*, 2006, p. 47). Ora, essa

---

<sup>22</sup> Publicado originalmente na edição de 05 de junho de 1955 do *Diário de S. Paulo*, foi, posteriormente, incluído em *Teoria da poesia concreta*. O texto é interessante porque também apresenta a operação da “síntese qualitativa de Stravínski e do triunvirato dodecafônico vienense (Schönberg, Alban Berg e Webern)” (Campos *et al*, 2006, pp. 43-44) idealizada por Pierre Boulez como exemplo tanto de “higienização dos mitos” quanto de compreensão da arte como “coisa viva” (Campos *et al*, 2006, pp. 44, 47).

síntese vetorial vinha assumida a fim de propugnar a poesia concreta como afastamento da “tralha de matracas e da mística do pecado original” (Campos *et al*, 2006, p. 47) Ou seja, aquilo que no manifesto mais ortodoxo “olho por olho a olho nu”<sup>23</sup> se fazia entender enquanto elaboração da “linguagem adequada à mente criativa contemporânea”, permitindo “a comunicação em seu grau + rápido” e prefigurando “para o poema uma reintegração na vida cotidiana” em que o mágico e o místico fossem substituídos “pelo ÚTIL” (Campos *et al*, 2006, p. 76)

Conforme se observou anteriormente, o apelo por uma arte disposta a renovar-se a partir da tradição que permaneceu viva se fez notar especialmente nos ensaios “Poética sincrônica”<sup>24</sup> e “Texto e história”<sup>25</sup>, ambos escritos em 1967, e incluídos, respectivamente, nos livros *A arte no horizonte do provável* e *A operação do texto*. Logo no início do primeiro, Haroldo de Campos sustenta haver duas maneiras pelas quais o fenômeno literário pode ser abordado: “O critério histórico, que se poderia chamar *diacrônico*, e o critério estético-criativo, que se poderia denominar *sincrônico*” (Campos, 1977b, p. 205). Assim, ao mesmo tempo em que se destaca a utilidade da perspectiva diacrônica como “levantamento e demarcação do terreno [...] ao enfatizar [...] os defeitos e limites” (Campos, 1977b, p. 207), se lhe censura o caráter esteticamente neutro e o ceticismo dirigido a tudo aquilo que não aparece linearmente:

o crítico diacrônico aceita a “média” evolutiva da tradição, o gráfico já historicizado que esta lhe subministra quanto à posição relativa dos escritores nos vários períodos. E olha com olho cético (o “olho de

---

<sup>23</sup> Escrito para o número 20 da revista *ad – arquitetura e decoração*, de novembro/dezembro de 1956, foi incluído na *Teoria da poesia concreta*.

<sup>24</sup> Publicado originalmente na edição de 19 de fevereiro de 1967 do jornal carioca *Correio da Manhã*.

<sup>25</sup> Escrito em dezembro de 1967, dois anos depois, uma versão italiana desse texto, sob o título “Avanguardia e sincronia nella letteratura brasiliana odierna”, foi publicada no número 109-110 da revista *Aut Aut*.

Medusa” dos guardiães de cemitério, de que fala Sartre...) as revisões e outras tentativas de eversão da ordem constituída, à frente das quais se põem geralmente, não críticos, mas criadores (Campos, 1977b, p. 206).

Contrapondo, dessa maneira, a posição de crítico à de criador, Haroldo de Campos pretendia indicar uma instância de ruptura com a linearidade medianamente evolutiva da diacronia. Nesse sentido, a leitura da mais antiga operatividade literária estaria desde já direcionada por um critério estético-criativo, ou seja, um critério que, atento ao modo de fazer funcionar a palavra, fosse capaz de se conectar às demandas do presente. É o ponto em que a invocação de Haroldo de Campos ao Jakobson de “Linguística e poética” vem textualmente:

A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição que literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. Assim, por exemplo, Shakespeare, de um lado, e Donne, Marvell, Keats e Emily Dickinson, de outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético da língua inglesa, ao passo que as obras de James Thomson e Longfellow não pertencem, no momento, ao número dos valores artísticos viáveis. A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos (Jakobson *apud* Campos, 1977b, p. 207).

Tal perspectiva estaria pautada por uma dinâmica de apropriação seletiva, aquilo que no texto “O samurai e o kakemono”<sup>26</sup> também aparecia com o nome de “pragmática do escolher” (Campos, 1977b, p. 216). Agindo nas duas direções que perpassam o presente da criação textual, os efeitos da sincronia deveriam apontar tanto para o futuro (a arte enquanto arte *de vanguarda*,

---

<sup>26</sup> Texto publicado originalmente na edição de 09 de abril de 1967 do jornal carioca *Correio da Manhã* e incluído no livro sobre *A arte no horizonte do provável*.

onde *avant-garde* remete imediatamente ao ato de “ver antes”) quanto para o passado (o retrair das linhas históricas que fariam ressurgir da cinza modelos alternativos aos canônicos). Aliás, essa mesma linha argumentativa seria retomada no texto “Texto e história”. Lembrando, então, que “a literatura é o domínio do simultâneo, um simultâneo que se reconfigura a cada nova intervenção criadora” (Campos, 1976, p. 21), o poeta paulista agregou a percepção de que

entre o “presente de criação” e o “presente de cultura” há uma correlação dialética: se o primeiro é alimentado pelo segundo, o segundo é redimensionado pelo primeiro. Vanguarda como atitude produtora no “presente de criação” e visada sincrônica como atitude revisora no “presente de cultura”, eis os pólos desta tensão na atual literatura brasileira (Campos, 1976, p. 22).

Sendo assim, Haroldo de Campos (1977b, p. 207) não deixou de sublinhar que o tratamento mais exemplar da tensão entre “presente de criação” e “presente de cultura” vinha de Ezra Pound com seu *ABC da literatura* (1934): “Trata-se de um guia para a leitura criativa (seguido de antologia comentada) da poesia [...] considerada do ponto de vista da renovação de formas”.

Atento aos guias Pound e Jakobson, ainda no ensaio sobre a “Poética sincrônica”, o poeta paulista manifestava o interesse de publicar uma *Antologia da poesia brasileira de invenção*, selecionando sob o olhar perscrutador da sincronia os autores que, do período colonial ao Modernismo, tivessem apresentado “uma contribuição definida para a renovação de formas em nossa poesia, para a ampliação para a ampliação e a diversificação de nosso repertório de informação estética” (Campos, 1977b, pp. 208-209)<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Na “Nota Introdutória”, escrita em 1972, à *Morfologia do Macunaíma*, tese de doutorado defendida pelo poeta paulista, lemos uma proposta similar a essa: “O presente livro [*Morfologia do Macunaíma*] constitui o primeiro volume de uma obra mais ampla – *Semiologia da Prosa Brasileira de Vanguarda* –, em progresso. Um segundo volume está previsto e em andamento,

Embora essa proposta – ou “ameaça” de acordo com a perspectiva dos mais “conservadores” – jamais tenha se efetivado, Haroldo de Campos não deixou de apresentar-lhe um *abregée* crítico-criativo atravessado por observações sobre os textos de Gregório de Matos, Tomás Antônio Gonzaga, Souza Caldas, Odorico Mendes, Bernardo Guimarães, Cruz e Sousa e Kilkerry. Entre esses operadores da linguagem, a apresentação do poeta baiano – quase literalmente reproduzida em “Tempo e história” – assume um relevo especial e mais abrangente, incidindo sobre o próprio percurso crítico-criativo de Haroldo de Campos:

*Gregório de Matos*: Um de nossos poetas mais criativos [...] soube levar a mistura dos elementos do Barroco à própria textura de sua linguagem, através da miscigenação idiomática de caldeamento tropical [...] O mesmo hibridismo que se encontra em nosso barroco plástico. Acredito que o enfoque de GM ganharia nova luz se se levasse em conta a questão da dignidade estética da tradução, como categoria da criação [...] Em lugar de discutirmos sobre as influências e/ou “plágios” gregorianos de Gôngora e Quevedo [...] por que não pensarmos em certa parte da obra de GM como tradução criativa? [...] GM fêz mais: demonstrou uma aguda visão funcional da técnica permutatória do Barroco, da matriz aberta dessa técnica, recombinao livremente, segundo os interesses da recriação em português, versos-membros de diferentes sonetos gongorinos (como no caso do “Discreta e formosíssima Maria”, que extrai elementos de “Ilustre y hermosíssima María” e “Mientras por competir con tu cabello”) (Campos, 1977b, pp. 209-210).

Nesse sentido, tomando a indicação do processo (trans)criativo enquanto pautado pela hibridização de linguagens, pela per-

---

compreendendo uma *Poética de Oswald de Andrade* (com a integração, ampliada e concatenada, dos meus prefácios às reedições de *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*) de um *Retrospecto e Prospecto*, no qual procurarei, através de uma leitura sincrônica do legado diacrônico de nossa literatura em prosa – no que ele exhibe de inventivo e premonitório – pensar criticamente as possibilidades da escritura ou do texto hoje” (Campos, 2008, XIII-XIV).

mutação de elementos textuais distintos<sup>28</sup> com uma passagem de “Texto e história” – ou seja, “o descobrimento, ou, por assim dizer, a ‘invenção’ dos precursores é um dos corolários mais significativos da visada poética sincrônica” (Campos, 1976, p. 21) –, passamos a encontrar um poeta paulista que, especialmente através de Gregório de Matos, autoriza e mobiliza sua própria

---

<sup>28</sup> Haroldo de Campos, ao longo de seus ensaios sobre (a forma da) literatura, não se cansou de destacar a genialidade inventiva de Gregório de Matos ao criar um soneto através do *corte e montagem* de dois outros escritos por Góngora. Seguem, então, os sonetos perpassados por essa estratégia operativa. “Discreta e formosíssima Maria, / enquanto estamos vendo a qualquer hora, / em tuas faces a rosada Aurora, / em teus olhos e boca, o Sol e o dia: // enquanto com gentil descortesia, / o ar, que fresco Adônis te namora, / te espalha a rica trança brilhadora, / quando vem passear-te pela fria... // Goza, goza da flor da mocidade, / que o tempo trata a toda ligeireza, / e imprime em toda a flor sua pisada. // Ó não guardes, que a madura idade, / te converta essa flor, essa beleza, / em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada” (Matos *apud* Spina, 1995, p. 145). “*Ilustre y hermosísima María, / mientras se dejan ver a cualquier hora / en tus mejillas la rosada Aurora, / Febo en tus ojos, y en tu frente el día, // y mientras con gentil descortésia / mueve el viento la hebra voladora / que la Arabia en sus venas atesora / y el rico Tajo en sus arenas cría: // antes que de la edad Febo eclipsado, / y el claro día vuelto en noche obscura, / huya la Aurora de el mortal nublado; // antes que lo que hoy es rubio tesoro / venza a la blanca nieve su blancura, / goza, goza el color, la luz, el oro*” (Góngora y Argote, 1956, pp. 450-451). “*Mientras por competir con tu cabello, / oro bruñido el Sol relumbra en vano, / mientras con menosprecio en medio el llano / mira tu blanca frente al lilio bello; // mientras a cada labio, por cogello, / siguen más ojos que al clavel temprano, / y mientras triunfa con desdén lozano / de el luciente cristal tu genti cuello; // goza cuello, cabello, labio y frente, / antes que lo que fué en tu edad dorada / oro, lilio, clavel, cristal luciente // no sólo en plata o viola troncada / se vuelva, mas tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*” (Góngora y Argote, 1956, p. 447). Como se vê, na permutação elaborada por Gregório de Matos, os dois quartetos iniciais de “*Ilustre y hermosísima María*” e os dois tercetos finais de “*Mientras por competir con tu cabello*” são usados para formar – ou (trans)criar –, respectivamente, os dois quartetos iniciais e os dois tercetos finais da versão terceira, ou seja, o soneto “*Discreta e formosíssima Maria*”.



operatividade textual, seja na condição de poeta, seja na de tradutor criativo – “transcriador”. Nessa passagem, Haroldo de Campos não deixa de assinalar a ambivalência inerente ao termo “invenção”, que serve para denotar tanto a “descoberta” – e, portanto, a ação da retomada daquilo que estava “coberto” – quanto a “criação” de algo que antes não existia. O primeiro significado pode ser encontrado, por exemplo, na utilização dada pelos portugueses, que dizem “invenção” enquanto sinônimo de “descobrimento” do Brasil. Em relação ao segundo, “invenção” marca, no vocabulário mais cotidiano, uma inovação tecnológica. Nesse sentido, em tonalidade anedótica – mas não de todo descabida e bem ao sabor do “amor humor” de Oswald de Andrade –, o fato de Haroldo de Campos se referir a Gregório de Matos através da contração do nome nas iniciais “GM” faz pensar, concomitantemente, em “descobrimento” e em “inovação tecnológica”, de tal sorte que o poeta baiano GM poderia ser percebido como... “veículo” para o aperfeiçoamento da comunicação, ou melhor, como “meio de transporte” para as intenções poéticas haroldeanas. Nesse simples recurso, por outro lado, repousa uma virtude “poética” de Haroldo de Campos. Isso, porém, se se considerar que o verbo grego *poien* – de onde vem “poesia” – também significa “fazer”.

Para além disso, é preciso observar que as noções de permutação e hibridização fazem parte do círculo interpretativo traçado em torno das *Galáxias*. No primeiro caso, saudando a proposta de Boulez para a *Troisième Sonate*, o próprio Haroldo de Campos já havia indicado o interesse de fazer dos fragmentos galácticos uma obra aberta à possibilidade de recombinação textual pelo leitor. Com relação ao segundo, “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa” apresenta exemplarmente a tentativa de ultrapassar a fronteira entre prosa e poesia como nova forma literária – o que, de certo modo, talvez faça pensar mais em uma reforma dos gêneros do que em uma efetiva suspensão ou questionamento de sua canonicidade. Uma clara demonstração do intento hibridizador também aparece na entrevista “Aspectos

da poesia de vanguarda no Brasil e em Portugal”, concedida, em novembro de 1972, por Haroldo de Campos a E. M. de Melo e Castro para integrar, no ano seguinte, a *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, organizada por E. M. de Melo e Castro e José Alberto Marques. Posteriormente, essa mesma entrevista foi revista e incluída na edição do livro *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, onde podemos ler as seguintes considerações:

Já em 52 eu fazia constante montagem de palavras, composição vocabular, verdadeiros ideogramas semântico-visuais que, se ainda não respondia àquela estrutura rigorosa que depois se desenvolveu na *poesia concreta* (preocupada, a certa altura, com um “geometrismo” acentuado), já manifestavam uma vocação construtiva e uma tendência barroquista dessa minha poesia do começo dos anos 50...

De alguns anos para cá (desde 1963, para ser mais preciso), retomei essas linhas, atravessando toda aquela experiência rigorosamente concreta da “fase heróica” (poderíamos dizer, mondrianesca), de *esprit de géométrie*... Evidentemente, retomei tudo isto numa dimensão outra, que se encaminha para a abolição das fronteiras entre poesia e prosa: o *Livro de Ensaios: Galáxias*, que ainda prossegue. Nele, toda essa parafernália barroquista [...] reconsiderada através de uma óptica concreta, aflora novamente (Campos, 1977a, p. 53).

A propósito, a relação estabelecida entre a visada sincrônica e a discussão sobre os gêneros literários é um dos pontos mais destacados no próprio ensaio que dá nome ao livro, ou seja, “Ruptura dos gêneros na literatura brasileira”. Escrito, conforme já foi dito, para integrar a coletânea *América Latina en su literatura*, organizada por César Fernández Moreno, o texto também agrega escritores de fala castelhana ao rol de descobridores inventivos – ou... inventados, se consideramos a ambivalência de “invenção”. Recordar-se, por outro lado, que “a rarefação dos limites demarcatórios entre *poesia* e *prosa*, com a introdução, no romance, de técnicas de construção do poema” (Campos, 1977a, p. 32) já se fazia sentir claramente ao escritor contemporâneo desde Proust e Joyce. Na literatura brasileira, esse mesmo fluxo integrador pode-

ria ser reconhecido em romances como *Perto do coração selvagem* (1943), de Clarice Lispector, e *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa. No entanto, a menção desses nomes como exemplos de hibridização dos gêneros literários nos obriga a atentar para outro texto que, embora escrito em 1969, também foi publicado no livro *América Latina en su literatura*, ou seja, “Literatura e subdesenvolvimento”, de Antonio Candido<sup>29</sup>.

Assumindo, então, uma perspectiva hegeliana de progresso, o *scholar* uspiano pretendia tratar dos aspectos fundamentais da criação literária latino-americana em suas relações com a dependência cultural, econômica e política nos países de colonização ibérica. A leitura proposta, dando destaque à convivência de analfabetismo<sup>30</sup> e cosmopolitismo, passa pelas noções de país novo e de país subdesenvolvido a fim de estabelecer o percurso formador da identidade nacional enquanto processo de conscientização da realidade dilacerada. Nesse estudo, Cândido teve a possibilidade de reafirmar uma tese já exposta em *Formação* – ou seja, “As nossas literaturas latino americanas, como também as da América do Norte, são basicamente galhos das metropolitanas” (Candido, 1989, p. 151) –, para acrescentar a observação de que

um estágio fundamental da superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores (Candido, 1989, p. 153)

Assim, enquanto o Modernismo brasileiro é percebido como derivado ou variação das vanguardas européias, para Candido (1989, p. 154) a geração seguinte teria aproveitados suas proposi-

---

<sup>29</sup> O ensaio a que se faz referência também foi republicado no livro *A educação pela noite & outros ensaios*, de 1989.

<sup>30</sup> Ora, ainda que “Literatura e subdesenvolvimento” contenha uma apresentação condensada dos argumentos utilizados em *Formação da literatura brasileira*, é bom observar que a consideração do analfabetismo fora o elemento mais direto para a *Verdrängung* do barroco.

ções para uma efetivação da autonomia e auto-afirmação nacionais. Com isso, Antonio Candido passa a dar atenção especial ao *regionalismo* da década de 30 na medida em que ele teria assentado as bases necessárias para uma focalização mais imediata da realidade local (cf. Candido, 1989, p. 158). Por outro lado, o processo de máxima conscientização do subdesenvolvimento só teria se estabelecido no período posterior à Segunda Guerra Mundial, especialmente com a obra de João Guimarães Rosa, o que levaria a pensar em um momento de superação conhecido pelo nome de *super-regionalismo*:

O que vemos agora [...] é uma florada novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e a adquirirem universalidade.

Descartando o sentimentalismo e a retórica; nutrida de elementos não-realistas, como o absurdo, a magia das situações; ou de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse – ela implica não obstante em aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, do exotismo e do documentário social. Isto levaria a propor a distinção de uma terceira fase, que se poderia (pensando em surrealismo, ou super-realismo) chamar de *super-regionalista*. Ela corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento [...] Deste super-regionalismo é tributária, no Brasil, a obra revolucionária de Guimarães Rosa, solidamente plantada no que poderia chamar de a universalidade da região (Candido, 1989, pp. 161-162).

Levando-se em consideração a defesa da criatividade sincrônica ao longo da produção ensaística de Haroldo de Campos, há pelo menos dois elementos mais imediatos que poderiam ser vistos como críticos na relação entre literatura e subdesenvolvimento proposta por Antonio Candido. Ou seja, a adoção da progressividade valorativa e a percepção de que a inventividade vanguardista do Modernismo ainda fosse, em última análise, marcada pela dependência cultural européia. Nesse caso, não causa estranhamento que o primeiro título dado pelo poeta

paulista ao texto publicado no livro *América Latina en su literatura* tenha sido justamente “Superação e ruptura da idéia de uma linguagem exclusiva para cada gênero literário”. O diálogo de Haroldo de Campos com Antonio Candido é latente também nessa ocasião, mas com uma tonalidade mais ampla. Em outras palavras, a defesa da sincronia apresentada no texto publicado na coletânea coordenada por César Fernández Moreno possivelmente explicita um desdobramento em que a revisão crítico-criativa dos textos escritos no passado se contextualiza em uma dinâmica cultural. Aliás, ao tratar do Modernismo brasileiro em sua relação com a saga pela superação das formas tradicionais, Haroldo de Campos usa uma longa citação tomada de Antonio Candido para introduzir a antropofagia “haroldeamente”. Ou seja:

No Brasil, as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais. Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte européia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro (Candido *apud* Campos, 1977a, p. 29).

E, logo em seguida:

Era o que Oswald teorizou sob o nome de antropofagia, vale dizer, a aceitação não passiva, mas sob a forma de uma devoração crítica, da contribuição européia e a sua transformação em um produto novo, dotado de características próprias, que, por sua vez, passava a ter uma nova universalidade, uma nova capacidade de ser exportado para todo mundo (Campos, 1977a, p. 30).

No entanto, essa percepção da antropofagia enquanto forma de operacionalizar o influxo estrangeiro com o fim de plasmar uma nova universalidade configurada pelo detalhe brasileiro, ainda no ensaio sobre a ruptura dos gêneros literários, surge perpassada pelo “momento decisivo” do barroco. Valendo-se, então, de uma terminologia cara a outros estudiosos da relação cultural entre colônia e metrópole, Haroldo de Campos sustenta as seguintes observações:

E será, quem sabe, justamente no barroco, em seu transplante ibero-americano<sup>31</sup> – quando, a par do *fusionismo* próprio desse estilo, se dá

---

<sup>31</sup> Esse tema foi abordado por Angel Rama no livro *La ciudad letrada* (1984). Falando, então da diferença entre a cidade européia e a latino-americana (marcadamente de colonização hispânica), ele considerava que “el orden debe quedar estatuido antes de que la ciudad exista, para así impedir todo futuro *desorden*” (Rama, 1998, p. 21). Ou ainda: “En vez de representar la cosa ya existente mediante signos, éstos se encaragan de representar el sueño de la cosa [...] El *sueño de un orden* servía para perpetuar el poder y para conservar la estructura socioeconómica y cultural que ese poder garantizaba” (Rama, 1998, p. 23). Um contraponto interessante sobre o assunto aparece nas observações dispostas no quarto capítulo do livro sobre as *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda. Assim, enquanto louvava a planificação das cidades criadas pelos espanhóis no Novo Mundo, criticava o urbanismo português pelo desleixo: “Em nosso próprio continente a colonização espanhola caracterizou-se largamente pelo que faltou à portuguesa: por uma aplicação insistente em assegurar o predomínio militar, econômico e político da metrópole sobre as terras conquistadas, mediante a criação de grandes núcleos de povoação estáveis e bem ordenados [...] Já à primeira vista o próprio traçado dos centros urbanos na América Espanhola denuncia o esforço determinado de vencer e retificar a fantasia caprichosa da paisagem agreste: é um ato definido da vontade humana. As ruas não se deixam modelar pela sinuosidade e pelas asperezas do solo; impõem-lhes antes o acento voluntário da linha reta. O plano regular não nasce, aqui, nem ao menos de uma idéia religiosa [...] foi simplesmente o triunfo da aspiração de ordenar e dominar o mundo conquistado. O traço retilíneo em que se exprime a direção da vontade a um fim previsto e eleito, manifesta bem essa deliberação. E não é por acaso que ele impera decididamente em todas essas cidades espanholas, as primeiras cidades ‘abstratas’

a *mestiçagem*<sup>[32]</sup> peculiar a um confronto de culturas e raças diferentes –, que se poderá encontrar, no embrião, essa atitude de não confor-

---

que edificaram europeus em nosso continente” (Holanda, 2006, pp. 98-99). Além disso, é preciso lembrar que, concomitante ao clamor de Buarque de Holanda pela planificação racional da nação, 1936 também é o ano em que se dá a recepção, no Brasil, da arquitetura modernista de Le Corbusier, com o início da construção do antigo prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro, sob as ordens do ministro Gustavo Capanema e a cargo da equipe de arquitetos que, entre outros, contava com a presença diretiva de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Além de prenunciar o desenvolvimentismo brasileiro da época da construção de Brasília, entre as décadas de 50 e 60, o funcionalismo da arquitetura modernista era um dos aspectos louvados nos manifestos concretistas, cujos interesses, conforme vivos, também se voltavam para a funcionalidade e a renovação das formas poéticas. Por outro lado, o tema do transplante oceânico em sua conexão literária também apareceu de modo bastante explícito no quarto capítulo da análise feita por Octavio Paz a respeito da poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1982): “No sentido amplo da palavra cultura, a Nova Espanha foi uma sociedade culta: não só viveu na plenitude a cultura hispânica – a religião e a arte, a moral e os usos e costumes, os mitos e os ritos –, como a adaptou com grande originalidade às condições do solo americano e a modificou substancialmente” (Paz, 1998, p. 73). Nesse mesmo estudo, a metáfora da literatura como árvore usada por Candido reaparece em uma tonalidade que em nada denota o subdesenvolvimento: “As literaturas, como as árvores e as plantas, nascem numa terra e nela crescem e morrem. Mas, também à semelhança das plantas, às vezes viajam e criam raízes em solos diferentes. A literatura castelhana viajou no século XVI; transplantada a terras americanas, seu enraizamento foi lento e difícil” (Paz, 1998, p. 75).

<sup>32</sup> Mário de Andrade, no estudo publicado originalmente em 1935, sobre Aleijadinho expunha a compreensão de que o brasileiro, mesclando as raças (indígena, branca e negra), teria a capacidade de usar as formas metropolitanas deformando-as em uma nova constituição: “princípios nascendo na Colônia, artistas novos que deformam sem sistematização possível a lição ultramarina. E entre esses artistas brilha o mulato muito [...] Já naquele tempo os mulatos, antes de se dispersarem como apenas um dos elementos da raça brasileira, apareciam, e sempre aparecerão, não como raça, mas como mestiçagem: muito irregulares no físico e na psicologia. *Cada mulato era um ser sozinho, não tinha referência étnica com o resto da mulatada*” (Andrade, 1984, p. 13, 16; grifo nosso).

midade à partilha clássica dos gêneros e suas correlatas convenções literárias, de parte do escritor da América Latina [...] É bastante sintomático que se possa encontrar algo de semelhante no baiano Gregório de Matos (1633-1696), a mais alta figura da poesia barroca brasileira e um de nossos poetas (do ponto de vista sincrônico) mais atuais. Gregório, cognominado o “Boca do Inferno” pela virulência de seu estro, leva a miscigenação de elementos própria do período até a textura mesma da sua linguagem, entremeando nela, para efeitos de contraste e de grotesco, vocábulos tupis (indígenas) e africanos, numa jocunda operação de caldeamento lingüístico-satírico (Campos, 1977a, p. 35).

A passagem chama a atenção especialmente por um peculiar trânsito conceitual: o fusionismo barroco, enquanto tradição viva voltada para o hibridismo das formas, promove a consideração da mestiçagem entre as culturas. Ou seja, em última instância, Haroldo de Campos parece indicar que entre o texto e o seu contexto há uma reversibilidade disposta à comunicação. O modo pelo qual isso acontece surge ainda mais claramente no ensaio já referido sobre “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, apresentado em agosto de 1984 no simpósio intitulado *Más allá de las fechas, más acá de los nombres*, em homenagem aos setenta anos de Octavio Paz. Ali o poeta paulista assume que o impulso de pensar o presente da criação segundo o esquema da ruptura, seleção e utilidade perpassado pela sincronia são encavalgados ao conceito benjaminiano de *Jetztzeit* – traduzido como “agoridade”:

Ponto de vista sincrônico, portanto, não diacrônico. Apropriação seletiva e não consecutiva da história. Reconstrução do passado: porém não segundo os sucessivos quadros epocais [...] mas sim, enquanto tentativa de suscitar uma “imagem dialética” (W. Benjamin), capaz de recuperar, para utilidade imediata de um fazer poético situado na “agoridade”, o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado. Descoberta (invenção) de um partícipio passado que se comensure ao nosso partícipio presente (Campos, 1997, p. 249).



Estabelecendo uma relação entre a tarefa do escritor àquela do historiador, Haroldo de Campos assume que a invenção do passado não se faz de modo desinteressado. A estratégia, nesse sentido, tende a dispor da construção de uma história alternativa tomando a origem como descoberta e criação dos pressupostos capazes de respaldarem uma série de medidas que permitiriam ao poeta o domínio das artimanhas da criatividade. Nesse processo, porém, a leitura sincrônica retoma a racionalidade ocidental não sem acrescentar-lhe um aporte que, em última instância, é bélico(so). E isso especialmente pelo apego à necessidade de resolução de um dilema e ao dever de tomar partido diante dele:

A urgência em se outorgar uma “tradição viável” (em identificar “aquela parte da tradição literária que permanece vital ou foi revivida” para uma determinada época, como diz Roman Jakobson a propósito do ponto de vista sincrônico nos estudos literários) solicita antes o escritor que o historiador da literatura. O primeiro pensa, primacialmente, numa presentificação produtiva do passado; o segundo, ainda que profundamente sensível à perspectiva sincrônica e às novas questões propostas pelo presente (como é o caso de Jauss), não pode deixar de atribuir, aos vários passados sucessivos, pacientemente reconsiderados, o índice específico de cada um no céu só aparentemente simultâneo da sincronia: deste modo é que faz tarefa de historiador.

Para o escritor, que é também crítico, vige a máxima baudelaireana de Walter Benjamin: “Quem não é capaz de tomar partido, deve calar” (“A Técnica do Crítico em 13 Teses”, em *Rua de Mão Única*). Nenhuma consciência mais aguda dessa urgência, enquanto forma de “tomar partido”, que a do escritor latino-americano, para quem a busca de uma “tradição viva” está implicada na sua própria busca dilacerada e dilemática de identidade: “Desarraigada e cosmopolita, a literatura hispano-americana é regresso e busca de uma tradição. Ao buscá-la, inventa-a” (Campos, 1997, p. 252).

O imperativo pela tomada de partido em um texto dedicado a Octavio Paz não é fortuito. Entre as linhas da apresentação haroldeana, é possível encontrar certa conexão com o ideário exposto pelo escritor mexicano em “Revolta, Revolução, Rebe-

lião”, datado de 1967 e incluído na edição brasileira de *Signos em rotação*, organizada por Haroldo de Campos e Celso Lafer no início da década de 70. Nesse texto, ainda que Octavio Paz recorra aos dicionários, a significação dada aos termos que dão nome ao título poderia ter sido inspirada por algum departamento policial. Ou seja, o *revoltoso* surge como “um espírito insatisfeito e intrigante, que semeia a confusão”, o *rebelde* como “aquele que se levanta contra a autoridade, o desobediente ou indócil” e o *revolucionário* como “o que procura a mudança violenta das instituições” (Paz, 1996, p. 262). Isso, no entanto, não surge sem que se faça uma ressalva, a princípio, meramente quantitativa, mas que, no fundo, também comporta uma estratégia qualificativa: “As minorias são rebeldes; as maiorias revolucionárias” (Paz, 1996, p. 262). E, assim, tomando a revolta e a rebelião como disseminações do caos, tumulto e desordem – i.e., configurações do *mondo alla rovescia* –, Paz afirma que, a fim de superar a dimensão informe, elas precisam sublimar-se enquanto revolução. Ou seja:

Para que a revolta cesse de ser alvoroço e ascenda à história propriamente dita, deve transformar-se em revolução. O mesmo sucede com a rebelião: os atos do rebelde, por mais ousados que sejam, são gestos estéreis se não se apóiam em uma doutrina revolucionária. Desde fins do século XVIII a palavra cardinal dessa tríade é revolução. Ungida pela luz da idéia, é filosofia em ação, crítica convertida em ato, violência lúcida. Popular como a revolta e generosa como a rebelião, engloba-as e dirige-as. A revolta é a violência do povo; a rebelião, a sublevação solitária ou minoritária; ambas são espontâneas e cegas. A revolução é reflexão e espontaneidade: uma ciência e uma arte (Paz, 1996, pp. 262-263).

Ora, nesse momento, é preciso lembrar que a observação do tempo sincrônico no espaço latino-americano, tal qual proposta por Haroldo de Campos, vinha acompanhada de um verbo bastante carregado de significância: “outorgar” (cf. Campos, 1997, p. 252). Ele denota viabilidade, consentimento, possibilidade, concessão. Por outro lado, em uma acepção mais jurídica, o ato da

outorga é sinônimo de declaração por escritura pública. É um termo corriqueiro e bastante familiar para qualquer diletante das artes jurídicas e Haroldo de Campos não era diletante nem em semântica e nem em direito – era escritor e tradutor, mas também advogado e procurador. “Outorgar”, além disso, pela sua etimologia, remete ainda a outro verbo: “autorizar”. Desse modo, ao postular “a urgência em se outorgar uma ‘tradição viável’” (Campos, 1997, p. 252), o poeta paulista talvez não deixe de apresentar a sincronicidade latino-americana enquanto ação perpassada pela *auctoritas*.

Segundo as investigações promovidas pelo lingüista Émile Benveniste (2003, pp. 396-397), a *auctoritas* indica o ato voltado para a criação de algo a partir de um terreno fértil que, no entanto, é privilégio somente das forças naturais ou divinas – e não dos homens. Retomando, então, a concepção dada por Octavio Paz à ação revolucionária, estando fundamentada pela doutrina a fim de iluminar aquilo que é informe, ela também pode ser percebida em sua conexão com a *auctoritas*. Essa dinâmica incide diretamente no entorno inventivo estabelecido pela revisão sincrônica da operatividade textual tal qual reconhecida na figura de Gregório de Matos. Com isso, Haroldo de Campos revitaliza a relação entre a *inventio* retórica e a apresentação dos argumentos que, em um texto, servem de fundamento para a idéia defendida. A propósito, no curso oferecido entre 1964 e 1965 na *École Pratique des Hautes Études*, Roland Barthes (2000, p. 59) lembrava que a *inventio* não diz tanto respeito à criação de um argumento quanto à sua descoberta – esse último significado, aliás, já foi assinalado nas páginas anteriores. Interessante, no entanto, é que o pesquisador francês tenha percebido a *inventio* enquanto noção mais extrativa do que criativa. Assim, se os argumentos já existem – ou permanecem vivos –, basta saber encontrá-los através do domínio da *Tópica* – o lugar (gr. *topos*) dos argumentos. Nesse processo, antes de tudo, a invenção delineia um percurso *via argumentorum*, o que leva a pensar a revisão sincrônica do cânone literário como busca pelo

argumento *autorizador* da operatividade textual defendida pelo próprio (trans)criador Haroldo de Campos. Esse aspecto não deixou de ser exemplarmente percebido pelo crítico Gonzalo Aguilar quando comentava as sucessivas transformações no *paideuma* concretista:

A expansão e os deslocamentos do *paideuma* concreto possuem uma história que pode ser interpretada tanto a partir das posições dos agentes no campo, quanto a partir da construção de poderosos mecanismos de leitura que permitem reorganizar, escolher e conquistar – de um ponto de vista peculiar – diversos objetos dentro do campo e fora dele. No processo de consagração dos outros, os poetas que traduzem – por esse mesmo ato – também legitimam a si mesmos. Uma vez que os poetas concretos são considerados autores de prestígio, a aura de suas traduções já não provém apenas dos autores escolhidos, mas também de suas próprias escolhas (Aguilar, 2005, p. 310).

Isso não seria tão problemático se o Haroldo de Campos não tivesse subsumido um modo de entender a forma literária à constituição essencial do homem latino-americano – como acontece, em maior ou menor grau, nos ensaios “Da razão antropofágica” e “Transluciferação Mefistofáustica”, escritos no início da década de 80. Em ambos se estabelece uma inversão do mote oswaldiano “A gente escreve o que ouve – nunca o que houve” que faz da inventividade sincronicamente revista na permuta elaborada por Gregório de Matos, a partir dos sonetos de Góngora, o veículo de uma *topologia*<sup>33</sup> propedêutica e não menos fundacional. O que na linguagem se poderia ouvir, se transforma em “haver”, propriedade. Assim, no primeiro dos ensaios, Haroldo de Campos se dispõe a considerar a atividade da

---

<sup>33</sup> Não causa estranhamento que o texto “Constelação para Octavio Paz” escrito por Haroldo de Campos e recolhido na parte final da edição brasileira de *Signos em Rotação*, apresente a saudação de um percurso que vai da *tropologia* para a *topologia* no trabalho poético do escritor mexicano (cf. Campos, 1996, pp. 302-304).

escritura relacionada ao patrimônio cultural mundial, reverberando a mesma tonalidade adotada ao rever a antropofagia no ensaio sobre a superação dos gêneros literários. Porém, logo de cara, com uma diferença bastante significativa. Aquilo que, anos antes, vinha defendido como produto de um hibridismo de formas, agora, passa a surgir como exposição de uma atividade transculturadora – termo que também seria caro a Angel Rama<sup>34</sup> –, onde a antropofagia se perfaz como sinônimo da capacidade de apropriação polêmica do outro:

[A antropofagia] não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um “polemista” (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um “antologista”: só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais... (Campos, 2004, p. 234).

---

<sup>34</sup> Vide *Transculturación narrativa en América Latina*, de 1982. O termo “transculturação”, por outro lado, descende do vocabulário antropológico adotado pelo estudioso cubano Fernando Ortiz no livro *Contrapunteo cubano del tabaco y azúcar*, de 1940, onde podemos ler a seguinte definição: “El vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudiera denominarse *neoculturación*” (Ortiz, 1973, pp. 134-135). Como se verá a seguir, no entanto, o aspecto da perda momentânea de cultura parece ter sido reduzido a zero na utilização dada ao termo por Haroldo de Campos.

O espectro do antropófago haroldeano haveria de tomar forma pela assunção do descaráter ao posto outrora ocupado pelo caráter. Marcado pela reversibilidade e, ainda assim, sempre excêntrico e marginal, ele deveria abalar as estruturas do cânone tal qual um terremoto, “carnavalizando” as relações entre aborígene e alienígena. A figura paradigmática do processo não seria outra que a de Gregório de Matos, o *Boca do Inferno*, considerado como “o primeiro antropófago”. Ora, isso como se... não existissem antropófagos antes da chegada dos europeus naquele que, para eles, era o Novo Mundo. Aliás, a desconsideração dos comedores de carnes humanas expõe um lastro pouco glorioso no acréscimo polemista dado por Haroldo de Campos à operatividade textual do poeta baiano. “Pólemos”, πόλεμος (i.e., “guerra”) era o significante que Carl Schmitt (2006a, p. 111), um dos juristas do nazismo alemão, usava para tratar da conformação autônoma do “político” enquanto reconhecimento do amigo pela subtração do inimigo. Nesse caso, reafirmando, *cordialmente*, o ato da descoberta pela via da propriedade<sup>35</sup>, junto com a postu-

---

<sup>35</sup> Retomando sua definição de *homem cordial* a fim de descaracterizar a compreensão dada à noção por Cassiano Ricardo – que a via como “bondade” –, Sérgio Buarque de Holanda recorreu a ninguém menos que a Carl Schmitt: “Cumpro [...] acrescentar que essa cordialidade, estranha, por um lado, a todo formalismo e convencionalismo social, não abrange, por outro, apenas e obrigatoriamente, sentimentos positivos e de *concordia*. A inimizade bem pode ser tão *cordial* como a amizade, nisto que uma e outra nascem do coração, procedem, assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado [...] A amizade, desde que abandona o âmbito circunscrito pelos sentimentos privados ou íntimos, passa a ser, quando muito, benevolência, posto que a imprecisão vocabular admita maior extensão ao conceito. Assim como a inimizade, sendo pública ou política, não *cordial*, se chamará mais precisamente hostilidade. A distinção entre inimizade e hostilidade formulou-a de modo claro Carl Schmitt recorrendo ao léxico latino: ‘*Hostis is est cum quo publice bellum habemus [...] in quo ab inimico differt, qui est is, quocum habemus privata odia...*’. Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, Hamburgo, s.d. [1933], p. 11, n.” (Holanda, 2006, p. 219). Por outro lado, conforme lembra Schmitt (2006b, p. 149), no período das navegações, a justificativa jurídica para a

lação da razão antropofágica se perfaz um reverso belicoso onde, ainda mais uma vez, o alienígena é o amigo e o aborígene é o inimigo. Polêmico, o primeiro antropófago haroldeano é valoroso porque declara a propriedade dos dois sonetos gongorinos para construir um terceiro, carnavalizado. Mas não só isso. Polêmico, o primeiro antropófago haroldeano é valoroso porque declara a propriedade do *logos, ab origine* descarnado:

Nossas literaturas, emergindo com o Barroco, não tiveram infância (*infans*: o que não fala). Nunca foram afásicas. Já nasceram adultas (como certos heróis mitológicos) e falando um código universal extremamente elaborado: o código retórico barroco (com sobrevivências tardomedievais e renascentistas, decantadas já, no caso brasileiro, pelo maneirismo camoniano, este último, aliás, estilisticamente influente em Góngora) (Campos, 2004, pp. 239-240).

---

apropriação dos territórios não europeus não repousava no ato de ocupação, senão no ato da própria descoberta, ou seja, *invenire*, “invenção”. O deslocamento dessa *via argumentorum* não deixa de ser ainda mais (des)interessante: “il significato del titolo giuridico della «scoperta» sta nel richiamarsi ad una posizione storica più elevata da parte di chi è «scopritore» nei confronti di chi è «scoperto» [...] Dal punto di vista di chi è «scoperto», la scoperta in quanto tale non è mai legale: né Colombo, né alcun altro scopritore si è mai presentato al cospetto dei principi dei paesi «scoperti» munito di un visto d’entrata. Le scoperte vengono fatte senza la previa autorizzazione di chi è scoperto. Il loro titolo giuridico consiste perciò in una superiore legittimità. Scoprire può soltanto chi sul piano spirituale e storico è tanto superiore da comprendere con il proprio sapere e la propria coscienza la realtà scoperta [...] È dunque del tutto falso dire che allo stesso modo in cui gli Spagnoli scoprirono Aztechi e Incas, questi ultimi avrebbero potuto scoprire l’Europa. Agli Indiani mancava la forza conoscitiva della razionalità cristiano-europea, ed è solo una ridicola ucronia immaginare che essi avrebbero forse potuto fare rilevamenti cartografici dell’Europa pari a quelli di cui disponevano gli Europei per l’America” (Schmitt, 2006b, pp. 150-151; grifo nosso). Também cabe frisar que, segundo a lembrança de Carl Schmitt (2006a, p. 297), o fundamento da ordem – gr. νομος, “nomos”, de onde deriva, por exemplo, “autonomia” – repousa no ato de apropriação sobre alguma coisa.

Além de se conectar a uma “pacificação” do transplante cultural europeu nas terras do Novo Mundo para denegar o juízo de Antonio Candido sobre a dependência da literatura latino-americana, esse trecho, embora Haroldo de Campos não o mencione, lembra muito uma consideração feita por Oswald de Andrade na conferência sobre “A sátira na literatura brasileira”, datada de 1945:

O Brasil literário começou em ponto alto. Portugal no século XVI era um dos quatro países cultos da Europa e sua língua vitoriosa possuía dicionário e gramática. O que trouxeram para cá os missionários, os navegadores e os cronistas respirava a atmosfera da poesia de Luís de Camões. O que veio já veio feito. E tivemos uma curiosa transposição, o consciente e o formal, ante o inconsciente que constitui substrato de toda a literatura (Andrade, 1992, p. 70).

O lapso, em se tratando de “antropofagia”, pode ser sintomático. Postulando um nascimento não afásico e, portanto, desde sempre exposto ao rebuscado código europeu, não obstante o analfabetismo sublinhado por Antonio Candido, o argumento autoriza a Haroldo de Campos uma determinada forma de tratar o *texto* – que, por sua vez, passa a ser literário na exata medida de sua capacidade de devoração, de negação do passado “outro”. Nesse ponto, a antropofagia haroldeana talvez negue não só a noção de literatura subdesenvolvida como também a proposta oswaldiana de reabilitação do primitivo, o nosso passado “outro”, em nome de outro passado predestinado pelo baiano Gregório de Matos. Nesse ponto, porém, é preciso atentar para a perspectiva através da qual a antropofagia vem considerada. Assim, enquanto o poeta paulista tem na mira um escritor que incorpora ao seu código barroco os vocábulos indígenas para *carnevalizar* sua literatura<sup>36</sup> – onde o soneto não poderia ser mais

---

<sup>36</sup> Aliás, em *Morfologia de Macunaíma*, Haroldo de Campos se refere a Oswald de Andrade de um modo, no mínimo, bastante sintomático: “Oswald, o *pai* antropófago de vitalidade *rubelaisiana*” (Campos, 2008, p. 09; grifos nossos).



canônico –, Oswald de Andrade, pelo contrário, chamava a atenção para o primitivo comedor de *carnes humanas*, sem, no entanto, promover exatamente uma carnavalização no sentido adotado por Haroldo de Campos:

Ora, ao nosso indígena não falta sequer uma alta concepção da vida para se opor às filosofias vigentes que o encontraram e o procuraram submeter. Tenho a impressão de que isso que os cristãos descobridores apontaram como o máximo horror e a máxima depravação, quero falar da antropofagia, não passava entretanto de um alto rito que trazia em si uma *Weltanschauung*, ou seja, uma concepção da vida e do mundo.

*O indígena não comia carne humana nem por fome nem por gula.* Tratava-se de uma espécie de comunhão do valor que tinha em si a importância de toda uma posição filosófica.

A Antropofagia fazia lembrar que a vida é devoração opondo-se a todas as ilusões salvacionistas.

Foi Montagne que, num de seus *Essais*, tratando dos canibais me chamou a atenção para a importância autônoma do primitivo (Andrade, 1992, p. 231; grifo nosso)<sup>37</sup>.

Nesse sentido, a antropofagia retomada por Oswald de Andrade parece estar mais disposta a considerar algo alguém ou além da literatura – um modo outro de pensar um mundo outro, primitivo, cuja reabilitação “é uma tarefa que compete aos americanos” (Andrade, 1992, p. 231)<sup>38</sup>. No revisionismo proposto por

---

A menção a Rabelais não é fortuita e mantém certo parentesco com célebre estudo promovido por Mikhail M. Bakhtin a respeito da *Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*, onde aparece mais explicitamente a teoria da “carnavalização”.

<sup>37</sup> Trata-se de um trecho da comunicação escrita por Oswald de Andrade para o *Encontro dos Intelectuais*, realizado no Rio de Janeiro em 1954.

<sup>38</sup> Um exemplo de estudo da reabilitação do primitivo e das considerações antropofágicas, pode ser encontrado em “*a posse contra a propriedade*”: *pedra de toque do Direito Antropofágico*, trabalho defendido como dissertação de mestrado por Alexandre Nodari, sob a orientação de Raúl Antelo, no Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina,

Haroldo de Campos<sup>39</sup>, porém, o que reverbera é tão somente uma outra história e uma outra literatura, que marca, ainda hoje, a propriedade do nativo enquanto cativo.

Esse influxo cultural aparece de maneira ainda mais evidente nos textos que formam a “marginália fáustica” de *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* – onde está disposta a “Transluciferação Mefistofáustica”. A fim de explicar a concepção de uma operatividade barroquista – que, em Haroldo de Campos se perfaz como sinônimo de “carnavalizadora” –, afigura-se a reiteração de um possível equívoco no modo de assumir o conceito de alegoria considerado por Walter Benjamin no livro sobre o *Trauerspiel*. O escritor paulista compreende então o termo “alegoria” etimologicamente com o sentido de um “dizer o outro”, isto é: “Observou, entre nós, Flávio Kothe que Benjamin retoma a alegoria no seu sentido etimológico de ‘dizer o outro’ e a opõe ao símbolo, como o centrífugo ao centrípeto” (Campos, 2005, p. 130). Desse

---

em 2007. Ou, ainda, no belo texto escrito pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro “sobre a inconstância da alma selvagem”, onde podemos ler que “os selvagens não crêem em nada porque não adoram nada. E não adoram nada, no fim das contas, porque obedecem a ninguém [...] Sua inconstância decorria, portanto, da ausência de sujeição: ‘não há quem os obrigue pela força a obedecer...’ Crer é obedecer, lembra-nos Paul Veyne [...]; é curvar-se à verdade revelada, adorar o foco de onde emana, venerar seus representantes” (Castro, 2002, pp. 216-217).

<sup>39</sup> A manutenção do aporte categorial que define o particular perante o universal vem exemplarmente considerada por Raúl Antelo (2001a, p. 148): “É limitado [...] o argumento de Haroldo de Campos que censura o débito de Candido às funções lingüísticas jakobsonianas (mais fidedigno, talvez, seria evocar a triangulação comunicativa de Bühler) porque, para além da marca funcionalista inequivocamente presente no modelo da formação, ressalta a própria idéia de comunicação, da existência de uma comunidade, como algo que, para se implantar, requer de algo de ‘real’. Em outras palavras, para que essa comunidade advenha e a comunicação intersubjetiva funcione, finalmente, a contento, uma resposta do real torna-se imperiosa; porém, não desconhecemos, é claro, que inexistente comunicação simbólica, i.e. não há comunidade em formação, sem uma correlativa dimensão *Unheimliche* da própria experiência”.

modo, o escritor paulista também acaba por encavalgar a alegorese à tríade semiótica de Peirce – não obstante o fato mesmo de assinalar-se a incongruência entre as datas de publicação dos estudos promovidos pelos dois teóricos em questão:

Considerada do ângulo do que se poderia definir como uma encapsulada “semiótica benjaminiana”, parece-me que a alegorese (como semiose de tipo especial) deve, de início, ser situada no vértice simbólico da tríade peirceana (signos classificados em relação a seu objeto), pois o símbolo se distingue pelo grau máximo de arbitrariedade (Benjamin, advirta-se, não conhecia a obra de Peirce, cujos *Collected Papers* só começaram a ser publicados em forma organizada a partir de 1931) [...] Continuando, por minha parte, a desenvolver o enfoque semiótico acima iniciado, parece-me possível dizer que [...] Benjamin [...] vê na alegoria, dialeticamente, tanto o simbólico (arbitrário, convencional), como o incônico (figuralidade, ideografia, expressão) [...] na alegorese, é a própria “função estética” (na acepção de Jakobson e Mukařovský) que é repensada [...] A alegoria desvenda-se assim como um processo de raiz icônica, onde a relação de similitude, tornando-se polivalente (“uma mesma coisa pode significar tudo”), reveste-se de características simbolóides, deflagrando um contraproceto “desmotivador”, uma combinatória aberta, no nível dos interpretantes, já que, como dizia Bense, “a simbolicidade é um ato de nomeação (*Namensgebung*) livre, independente”. O importante, porém, na reflexão benjaminiana, é que os dois aspectos são preservados, mantidos em tensão dialética, sem que o arbitrário-simbólico (o imotivado, convencional) faça abolir o figural-icônico (o motivado, expressional). Por aí se pode compreender devidamente a dialética de abertura e plasticidade no Barroco (Campos, 2005, pp. 130-132).

Muito embora as questões acerca da compreensão daquilo que está envolvido no dizer, no discurso (como manifestação de um *logos*) e no processo de nomeação formem parte das seções seguintes deste trabalho (em especial as duas últimas), vale observar que o modo como a semiose se instaura na alegorese – esvaziando-a, diga-se de passagem –, assim como quer Haroldo de Campos, acaba desviando a atenção daquilo que, através da

discussão sobre a alegoria e o símbolo, se focalizava no livro de Walter Benjamin. A consideração da alegoria fornecida pelo filósofo alemão talvez estivesse mais atenta à capacidade de se expor a persistência, no seio da própria dizibilidade, de uma instância que resiste à significação inequívoca, algo que, (re)emergindo constantemente, se faz como “lembrança” de uma incapacidade de o homem compreender/apreender totalmente aquilo que está por trás das coisas, de si, do mundo e dos acontecimentos, mas que ainda assim aponta para a reabertura à (re)consideração. Ou melhor, conforme bem assinala Benjamin (1984, p. 199), a alegoria tem a capacidade de fazer extinguir o brilho da simbolização total:

Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue. Pois o *eidos* se apaga, o símile se dissolve, o cosmos interior se resseca. [...] Por sua própria essência, era vedado ao classicismo perceber na *physis* bela e sensual o que ele continha de heterônimo, incompleto e despedaçado. Mas são justamente essas características ocultas sob sua forma extravagante que a alegoria barroca proclama, com uma ênfase até então desconhecida. Uma profunda intuição do caráter problemático da arte [...] abala o estatuto exaltado que lhe fora atribuído na Renascença (Benjamin, 1984, p. 198).

Nesse sentido, através da observação segundo a qual, quando a história adentra no palco barroco, ela atua no modo da escrita, fazendo com que “a palavra *história* [esteja] gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza” (Benjamin, 1984, p. 199; trad. modificada), permite-se considerar um encaminamento processual possivelmente diverso daquilo, através das construções de Haroldo de Campos, se propunha como tarefa crítica. Tratava-se, pois, na leitura da alegorese barroca, de se apontar para a configuração de uma “mortificação da obras”, que, a despeito do primeiro impulso, não se refere exatamente à negação da leitura, senão à interrupção do “gozo” que viria da

obra como pretensão totalizante. O que vale entender que a alegoria, antes de apontar para um “dizer o outro”, estivesse mais disposta a permitir a emergência daquilo que, no dizer, jaz como marca de um não dito<sup>40</sup>:

Mortificação das obras: não, romanticamente, um despertar da consciência nas que estão vivas, mas uma instalação do saber nas que estão mortas [...] Sobretudo, o que é barroco é a qualidade agressiva e excepcional do gesto. Enquanto o símbolo atrai para si o homem, a alegoria irrompe das profundezas do Ser, intercepta a intenção em seu caminho descendente, e a abate (Benjamin, 1984, pp. 203-205).

---

<sup>40</sup> Gianni Carchia no estudo *Nome e immagine*, observava que “si assiste, in definitiva, nell’idea come monade, all’introduzione dell’immagine nell’elemento concettuale. L’essere del regno delle idee mai può essere visto altrimenti che in questa allusività figurativa. La scaturigine di tutte le immagini non può che essere il punto inafferrabile ad ogni intenzione metaforica. Secondo la grande intuizione della sua [de Benjamin] filosofia del nome, tale intenzione si nutre solo grazie alla beata nostalgia «che ha già superato la soglia delle immagini e del possesso, ed ora conosce la forza del nome... rifugio senza immagine di tutte le immagini»” (Carchia, 2009, p.79). Vale dar destaque à citação que o teórico italiano retoma do fragmento escrito por Benjamin sobre o “triângulo”: “«Il segno mai si riferisce all’oggetto perché ad esso non inerisce alcuna intenzione e l’oggetto è raggiungibile solo dall’intenzione. Il segno mai si riferisce necessariamente al designato; esso allora non si riferisce all’oggetto perché questo si schiude soltanto all’intentio necessaria, intima. Il segno si riferisce all’elemento che significa l’oggetto; esso designa il significante, dunque eventualmente la parola ‘triangolo’ o anche la raffigurazione matematica del triangolo (poiché gli oggetti matematici non sono significati dalle parole)... Il nome ‘triangolo’ si dà altrettanto poco di quanto si diano in generale nella lingua nomi per la maggior parte degli oggetti. La lingua conosce per essi solo parole dove i nomi giacciono nascosti. Grazie al nome le parole ottengono la loro intenzione all’oggetto; attraverso il nome partecipano ad esso. Il nome non è in esse puro, ma legato ad un oggetto... Il nome è l’analogon della conoscenza dell’oggetto nell’oggetto stesso. L’oggetto si scompone in nome ed essenza. Il nome è sovraessenziale, esso designa il rapporto fra l’oggetto e la sua essenza»” (Benjamin *apud* Carchia, 2009, p. 85).

Por outro lado, vale observar que, em “Transluciferação Mefistofáustica”, incluído, conforme se observou anteriormente, no livro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, a tarefa da tradução surge através dos seguintes termos:

[Trata-se de] uma operação radical, cuja virtude transfusora aja blocamente sobre os paradigmas [...] para remobilizar, no texto traduzido, um análogo contraponto de séries fono-semânticas, visando ao efeito icônico do todo [...] produção da di-ferença no mesmo (Campos, 2005, 183).

Assim, nos termos empregados por Haroldo de Campos, a tradução do texto para outra língua deveria funcionar, portanto, como um palimpsesto da tradição, cujo objetivo seria o de transformar, mesmo que momentaneamente, “o original na tradução da tradução” (Campos, 2005, p. 180). A defesa dessa operação sobre o texto vem carregada de uma compreensão de *A tarefa do tradutor*, ou seja, o texto onde Walter Benjamin expunha a possibilidade de perceber na tradução um movimento de revitalização mais original da linguagem (*reine Sprache*<sup>41</sup>). Não obstante o fato de Benjamin ter lembrado que a tradução não tem musa, Haroldo de Campos preferiu assinalar que ela tem um anjo... caído – Satanás, Lúcifer, o *portador da luz*. Uma formulação como essa, entretanto, não seria direta e inequivocamente dedutível de *A tarefa do tradutor* senão tendo como base a interpretação dada por Gershom Scholem à figura do *Agesilaus Santander*, que dá nome aos dois fragmentos escritos por Walter Benjamin entre 12 e 13 de agosto de 1933 (cf. Campos, 2005, p. 180). Tendo asas e garras, o nome *Agesilaus Santander* foi lido por Scholem como um anagrama de “Der Angelus Satanas”, ou seja, “o anjo Satanás”.

---

<sup>41</sup> Esses termos podem ser traduzidos para o português como “língua pura” e como “pura língua”. Como se vê, a mudança da posição do adjetivo é ainda mais determinante. Haroldo de Campos (cf. 1992, p. 79), no entanto, preferia entender a *reine Sprache* como “língua pura”. Essa questão será objeto de uma discussão mais aprofundada a partir da seção seguinte.

Lembrando, dessa forma, o elucidativo epíteto *Boca do Inferno*, o nome dos fragmentos de Benjamin entraria vetorizado no motor inventivo-sincrônico de Haroldo de Campos como exemplo da tradução (re)descoberta no Gregório de Matos (trans)criador de “Discreta e formosíssima Maria”. Sob o signo da boca infernal de Satanás, a tradução postulada por Haroldo de Campos não deixaria de se afirmar como a (trans)criação de uma unidade (na variedade) transculturadora. Porém, com essa visada ao revés, *alla sinistra*, a proposta cultural de Haroldo de Campos transforma o “sem caráter” em algo mais excêntrico e carnavalesco que contrapõe o descaráter ao caráter<sup>42</sup>.

Na perspectiva traçada pelo encontro de invenção e sincronia, o descaráter imputado ao *transcriador* latino-americano sempre tem uma figura heróica com quem se identificar... essencialmente. Devorando o inimigo que considera bravo, para tirar dele “proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais” (Campos, 2004, p. 235), o *transculturador* é um polemista que, antes de antologista, se faz predador. A tarefa é, de fato, épica, especialmente se considerarmos que o âmbito de sua atividade *apropriadora* (re)instaura uma *cronologia* – ainda que alternativa – em um espaço – ainda que marginal como o latino-americano. Aliás, as ordenações do tempo e do espaço são as medidas tradicionalmente aceitas para a conformação do *epos* (cf. Hegel, 1997, pp. 442-443). Fazendo, então, de um começo o início autorizador da operação devoradora, a *via argumentorum* de Haroldo de Campos não transgride nem supera a (des)funcionalidade do cânone, mas valoriza essencialmente uma perspectiva que, em última análise, faz surgir o

---

<sup>42</sup> O jogo de palavras com a “qualificação” dada por Mário de Andrade a Macunaíma não é fortuita. No ensaio sobre a ruptura dos gêneros na literatura, Haroldo de Campos (1977a, p. 31) argumentava que “etimologicamente, Macunaíma significa ‘O Grande Mau’”. Mário fez dele um herói sem caráter definido, uma espécie de protótipo do brasileiro (e, por extensão, do latino-americano) à busca de seu caráter nacional e de seu perfil étnico”.

mesmo da diferença. Ou melhor, a “transformação” do cânone através da assunção gloriosa do “diabo” ao *lugar* outrora ocupado por “deus” tão somente seculariza (cf. Agamben, 2008, p. 78)<sup>43</sup> as separações que legitimam o discurso da *autonomia*.

Nesse *mise en abyme* da modernidade, em 1957, Lezama Lima apresentava uma consideração sobre o *Popol Vuh* que, *avant la lettre*, poderia ser desdobrada como alegoria da alegoria antropofágica de Haroldo de Campos:

Enquanto o espírito do mal domina, os dons da expressão aparecem lentos, errantes e sonolentos. Antes do surgimento do homem, está preocupado com os alimentos de sua incorporação. Parece que ali se prelude a dificuldade americana de extrair o sumo das suas circunstâncias. Procura uma equivalência: que o homem a surgir será igual às suas comidas. Parece assentar um apotegma de desconfiança: primeiro os alimentos; depois o homem [...] Não é a criação da natureza, dos animais, antes que do homem, o que é freqüente em todas as teogonias, o que surpreende, mas que ao falar de alimentos parece que o espírito do mal quisesse obrigar-nos a comer alimentos, para o que foi a hostil divindade, e não o homem a consultada. Além disto, o *dictum* é inexorável, se não se alimenta do prato obrigatório, morre (Lezama Lima, 1988, pp. 64-65).

Por outro lado, essa leitura também pode manter certa proximidade com a consideração sobre a fome e a gula apresentada no texto que o filósofo tcheco<sup>44</sup> Vilém Flusser publicou na edição de

---

<sup>43</sup> Ou seja: “La secolarizzazione è [...] una segnatura che, in un segno o in un concetto, lo marca e lo eccede per rimandarlo a una determinata interpretazione o a un determinato ambito, senza, però, uscire da esso per costituire un nuovo concetto o un nuovo significato”.

<sup>44</sup> De origem judaica, passou a viver no Brasil a partir de 1940. Além disso, vale destacar que Haroldo de Campos e Vilém Flusser eram conhecidos. Aliás, o poeta paulista recebeu um capítulo inteiro na autobiografia escrita pelo filósofo tcheco e intitulada *Bodenlos*.



07 de dezembro de 1963 do jornal *O Estado de São Paulo* – quando os três primeiros fragmentos de *Galáxias* já estavam prontos<sup>45</sup>:

As religiões orientais, e mais especialmente o budismo, procuram matar a fome num sentido alheio ao Ocidente. Nós matamos a fome comendo. Os sábios orientais ensinam que comer significa alimentar a fome, não matá-la. A fome é um desejo, e desejos crescem quando satisfeitos. Os sábios orientais recomendam, portanto, matar a fome jejuando. Para nós, ocidentais, trata-se de um problema mal posto, já que confunde fome com gula. O homem é, para nós, um animal faminto, e a fome é parte da sua condição. O marxismo tende até a considerar a fome como o fundamento da história por excelência. Para ele a humanidade avança pelo estômago. Onde acaba a fome e onde começa a gula? A diferença entre ambas é qualitativa ou quantitativa? O problema não é teórico, mas assume um caráter de urgência da prática imediata no estágio atual do desenvolvimento da tecnologia. A gula expelle os detritos da natureza apreendida, compreendida e subjugada: evacua instrumentos. É neste sentido, um tanto repulsivo, que podemos afirmar que o progresso da civilização humaniza a natureza. A gula humana transforma a natureza progressivamente no excremento chamado ‘parque industrial’. Mas a gula não pára neste ponto. Volta-se contra o próprio parque industrial para devorá-lo. Não é somente a natureza que a gula humana devora. Devora ainda, por exemplo, a sociedade humana. Aprende-a, compreende-a, subjuga-a e a evacua em forma de instituições. Outro exemplo, mais horrível, é a gula humana devorando a alma humana. Aprende-a, compreende-a, subjuga-a e a evacua em forma de testes Horschach e IQ. A gula humana devora primeiro aquilo que lhe é dado, e depois, insaciável, aquilo que evacuou. A gula é um pecado. É uma perversão da fome. Como distinguir, portanto, entre fome e gula? Sugiro a seguinte distinção: a fome é o princípio (ou um dos princípios) pelo qual o homem se integra na engrenagem da vida. A gula é a perversão desse princípio, porque perverte o sentido da fome. A diferença entre fome e gula é uma diferença de direção, de sentido, de significado (Flusser *apud* Antelo, 2005, pp. 136-137).

---

<sup>45</sup> O primeiro dos fragmentos, ou melhor, o *formante de abertura* “e começo aqui” foi escrito em 18 de novembro de 1963. Os dois seguintes, “reza calla y trabaja” e “multitudinous seas” foram escritos em 19 de novembro de 1963.

Assim, se Vilém Flusser lembra que a gula surge como perversão da fome, por outro lado, os barrocos, com suas teodicéias, foram pródigos ao sustentar que a existência de Satã não apenas perverte a de Deus como também permanece dependente dela. Dois anos depois de Haroldo de Campos escrever os ensaios “Da razão antropofágica” e “Transluciferação Mefistofáustica, Giorgio Agamben publicou no número 189-190 da revista *Aut Aut* o texto “Walter Benjamin e il demonico”, chamando a atenção para um aspecto não levado em conta por Gershom Scholem na sua interpretação do *Agesilaus Santander*. Ou seja, no arquivo imagético europeu, havia uma outra figura – conhecida inclusive por Walter Benjamin – que também possuía as mesmas asas e garras afiadas de Satã. Tratava-se, pois, de Eros, um *daimōn*. Sem a conotação pervertida dos cristãos, que oblitera o Eros sinistramente, a imaginação em torno dessa figura indicava o contato com a noção de felicidade (gr. *eudaimonia*) e, dessa maneira, com o próprio pensamento da *ética* – outro nome para o estudo da felicidade. E, de fato, conforme assinalou Agamben (2010a, p. 213), nos dois textos escritos por Benjamin, *Agesilaus Santander* desejava a felicidade dos homens exatamente no mesmo tempo de agora (*Jetztzeit*) em que se estabeleceria a coexistência do velho – o já vivido – e do novo – o não vivido ainda. Nesse sentido, segundo a leitura de Agamben, a imagem do *Agesilaus Santander* remeteria especialmente àquela do *Angelus Novus* das “Teses sobre a filosofia da história” e, assim, ao pensamento da inseparabilidade de felicidade (*Glück*) e redenção (*Erlösung*)<sup>46</sup>. Esse foi, por

---

<sup>46</sup> Essa mesma conexão também aparece claramente no trecho *N 13a, 1* das *Passagens*, de Benjamin (2006, p. 521): “Uma frase que faz pensar: ‘Pertence às mais notáveis particularidades do espírito humano... ao lado de tanto egoísmo nos indivíduos, a ausência geral de inveja de cada presente em relação ao seu futuro’. Esta ausência de inveja indica que a nossa idéia de felicidade está profundamente tingida pelo tempo, que é o de nossa vida. Nós só podemos imaginar a felicidade no ar que respiramos, entre as pessoas que viveram conosco. Em outras palavras, na idéia de felicidade – é isso que nos ensina aquele fato singular – vibra conjuntamente a idéia de

exemplo, um dos temas mais marcantes do texto escrito por Walter Benjamin e conhecido como “Fragmento Teológico-Político”. A propósito, dizia-se ali que a constituição do reino de Deus e a vinda do Messias não poderiam ser assumidas como *telos* dos homens, uma vez que o motor da história humana é, antes de tudo, a felicidade. Mas, além disso, o salto tigrino de Benjamin se distende ainda com mais força ao considerar que a felicidade só poderia emergir em um mundo já irreparavelmente profano (cf. Benjamin, 2000a, p. 264). Esse tem sido um dos objetos da filosofia de Agamben, que indica a dimensão profana como aquela na qual se dá a restituição daquilo que fora separado ao uso dos homens, abrindo “la possibilità di una forma speciale di negligenza, che ignora la separazione o, piuttosto, ne fa un uso particolare” (Agamben, 2005a, p. 85).

As garras e as asas ostentadas tanto pelo *Agesilaus Santander* quanto pelo *Angelus Novus* não se restringem a um significado satânico. Elas carregam uma força que é, simultaneamente, destrutiva e libertadora, porém, não sinistra. A redenção do passado não se estabelece pelo aferramento delineado através da reintegração hereditária daquilo que passou – noção que, antes de tudo, transforma a tradição em tributo à *traditio* jurídica, à permuta ou troca dos bens próprios ou apropriados. Diferentemente, a força libertadora e destrutiva que vem junto com as garras e as asas de Eros carrega uma situação em que o passado pode ser citado sem remissão à *auctoritas*. Sem essa empatia fundacional, o movimento conserva – “salva” (gr. *soteria*) – a potência daquele passado que nunca passou e que, por isso mesmo, continua vindo como potência. Ou, então, usando outros termos: antes de postular a via alternativa em que o passado se

---

redenção. Esta felicidade se funda justamente no desconsolo e no abandono que eram nossos. Nossa vida é, em outras palavras, um músculo que possui força suficiente para contrair todo o tempo histórico. Ou ainda, a autêntica concepção do tempo histórico baseia-se inteiramente na imagem da redenção”.

transforma em necessidade (cf. Agamben, 2006a, p. 194), as figuras do *Agesilaus Santander* e do *Angelus Novus* permitem considerar uma possibilidade “di interrompere la tradizione, di portare il passato a compimento, nel senso letterale della parola, cioè di portarlo una volta per tutte alla sua fine” (Agamben, 2010a, p. 233).

Os libelos contra a percepção canônica de algo, cheios de revolta e rebelião, na maioria das vezes são muito bem-vindos. Não só porque abalam as antigas certezas e trazem à tona algo inesperado, mas especialmente porque mostram que origem e começo permanecem sempre abertos em um fluxo de considerações que saltam aos nossos olhos. O maior problema, no entanto, surge quando o impulso – violento até – que mobilizava a revolta e a rebelião se transforma em revolução. Nesse caso, girando em torno do mesmo eixo canônico combatido, os libelos abdicam de sua força para dar forma à instauração de uma ordem que, em última análise, não é mais do que uma outra ordem. Cedo ou tarde, a “novidade” do libelo também virá a ser canônica e também passará a promover novos seqüestros, novos desaparecimentos, novos esquecimentos. No entanto, seria no mínimo ingênuo pressupor que um ato de palavra se dirige apenas para o presente ou para o futuro. Os próprios estudos retóricos mostram o contrário quando lembram que uma *inventio* também é um retorno ao “inventário” – até mesmo jurídico – dos argumentos. Walter Benjamin (2006, p. 586), por outro lado, já havia formulado algo bastante interessante ao observar especialmente a relação entre modernidade e inferno:

O “moderno”, o tempo do inferno. Os castigos do inferno são sempre o que há de mais novo neste domínio. Não se trata do fato de que acontece “sempre o mesmo”, e nem se deve falar aqui do eterno retorno. Antes, trata-se do fato de que o rosto do mundo nunca muda justamente naquilo que é mais novo, de forma que este “mais novo” permanece sempre o mesmo em todas as suas partes. É isto que constitui a eternidade do inferno. Determinar a totalidade dos traços em que se manifesta o “moderno” significa representar o inferno.

Daí que o libelo pela (re)invenção da (trans)criatividade demonstrada através da boca do inferno não seja exatamente novidadeiro. Promovendo a carnavalização da antropofagia, essa visada acaba por revitalizar uma forma velha do heroísmo. Fundada na superioridade do *logos*, a antropofagia carnavalesca devora tudo menos a própria noção de cultura – ou seria o caso de dizer “a cultura do próprio”? É o ponto em que a afasia se transforma em “fagia”, ou melhor, em “gula”, para permitir que, dessa forma, os termos “cultura”, “culto” e “cultivo” mantenham uma conexão monstruosa – que, antes de ser marginalizada, é invisibilizada<sup>47</sup>. Ou seja, com a boca do inferno, *voi ch’entrate*, o “mais novo” cogita até mesmo comer a carne “humana” para matar sua fome e os bravos que come. Seguindo as considerações de Oswald de Andrade, a reabilitação do primitivo parece demandar mais um trânsito do Eros do que o do Satanás. Em outras palavras, parece demandar o passado outro, vale dizer, a emergência de uma vida outra e de um mundo outro. Mas, conforme o próprio Haroldo de Campos assinalou, se as *Galáxias* configuram um deslocamento marcado pela perda do *epos*, é possível, então, que o guloso devorador tenha se disposto a uma dimensão outra da linguagem, onde a invenção não seja mais invenção do mesmo e considere algo além da urgência: a emergência da constelação.

---

<sup>47</sup> No estudo “sobre a inconstância da alma selvagem”, Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 191) observa que “concebemos [os ocidentais] a cultura sob um modo teológico, como ‘um sistema de crenças’ a que os indivíduos aderem, por assim dizer, religiosamente”.

## Tropologia da invenção e da origem

*Pois, no meu [país], em escavações, não se encontrou fio [de cobre] nenhum.  
Prova de que, lá, pré-historicamente, já se usava o telégrafo-sem-fio.*

João Guimarães Rosa

*Pensar significa [...] içar as velas.*

Walter Benjamin

*O sentimento dramático do movimento, do provisório, do vir-a-ser, deixamos a princípio num estado de flutuação e perigo, tontos em busca de direções, mas já num confuso pressentimento de pólos atrativos. E somos depois atirados dentro mesmo das vivas com as quais formamos, à nossa maneira, um Universo alimentado por energias humanas e telúricas em constante transformação e metamorfose.*

Aníbal Machado

Ao autorizar a perspectiva inventivo-sincrônica da operatividade textual através da (re)descoberta de Gregório de Matos, Haroldo de Campos não só desautoriza como também desconsidera um dos aspectos mais instigantes e pungentes apresentados por Oswald de Andrade no texto sobre a sátira na literatura brasileira. Ou seja, mais especificamente a noção de que “o Brasil literário começou em ponto alto”, recepcionando uma “língua vitoriosa [que] possuía dicionário e gramática” (Andrade, 1992, p. 70). Então, antes de recorrer à vontade do autor, tomando o trecho tão somente como um elogio à transposição legitimadora e glorificadora das práticas literárias seguintes, talvez seja o caso de considerar a possibilidade de uma leitura ainda mais literal do trecho – e, por isso mesmo, ainda mais radical dos acontecimentos que envolvem a compreensão da literatura brasileira. Obviamente, esse retorno mais atento ao texto não tem como objetivo resgatar o sentido original e inequívoco do trecho oswaldiano, mas, antes de tudo, intenta estabelecer uma relação que surge entre ele e o reconhecimento, tal qual indicado por Haroldo de Campos, de que a originalidade da literatura brasileira repousa precisamente sobre o... desconhecimento da afasia.

Nesse sentido, é interessante notar que Oswald de Andrade agrega ao Brasil nascente um qualificativo – “literário”. Esse acréscimo leva a pensar que há a marca de uma diferença – e não menos de um deslocamento de sentido – entre “Brasil” e “Brasil literário” que possivelmente não se restringe apenas à dimensão do mais bem dizer, mas que incide especialmente no espaço aberto entre a perceptibilidade da coisa e a sua dizibilidade. O nome “Brasil” apresenta um tropismo cuja operatividade, por antonomásia, carrega um interesse nada ingênuo, onde “não se trata de apresentar a gênese econômica da cultura, e sim a expressão da economia na cultura” (Benjamin, 2006, p. 502). A árvore da família das leguminosas *Caesalpinia echinata*, conhecida pelos ameríndios como *ibirapitanga* e denominada primitivamente, em português, como “pau-ferro” ou “pau-brasil”, era, aos olhos do colono que chegava, exatamente a matéria-prima mais lucrativa que a terra descoberta podia lhe oferecer. Deslocando-se da parte ao todo, o nome da árvore passou a denominar as terras e as gentes que os portugueses “aferraram” em seu intento econômico – ou melhor, *oikonomico*. A propósito, no mesmo texto sobre a sátira na literatura brasileira e para além do *Pau-Brasil*<sup>48</sup>, Oswald de Andrade não deixou de assinalar um desdobramento que, por sua vez, lembra outra acepção do “ferro”:

Se eu escrevesse um tratado de literatura, daria a esse ciclo inicial de nossas letras o nome de Ciclo Donatário. Todos os que aqui pisaram se sentem senhores da terra. Fossem missionários ou marujos, sentiam-se todos donos do Brasil descoberto. E faziam dele a propaganda da posse. Agripino Grieco, um dos maiores expoentes da sátira brasileira, afirmou que Pero Vaz de Caminha foi o primeiro funcionário do DIP (Andrade, 1992, p. 70).

---

<sup>48</sup> Parodiando os textos escritos por Gandavo, Oswald de Andrade (2002, p. 72) apresentou as “Riquezas naturais”: “Muitos metaes pepinos romans e figos / De muitas castas / Cidras limões e laranjas / Uma infinidade / Muitas cannas daçure / Infinito algodam / Também há muito paobrasil / Nestas capitánias”.

Essa anacronia final toca tanto o período da ditadura varguista quanto o período colonial e aproxima o influxo operativo do *Departamento de Informação e Propaganda* ao do letramento colonial, também voltado para *informar* e propagar. Em outras palavras, Oswald de Andrade lembra que o “Brasil literário” e a sua decorrente “afasia” vieram acompanhados daquelas três letras que os ameríndios aparentemente desconheciam, isto é, o “f”, de “fé”, o “r”, de “rei” e o “l”, de lei.

Sem entrar na dicotomia que leva a decidir entre *tupy or not tupy*, em fins do século XIX, Tristão de Alencar Araripe Junior também promoveu um longo estudo sobre Gregório de Matos<sup>49</sup>, cujo texto não foi mencionado nem por Oswald de Andrade nem por Haroldo de Campos. Aliás, já de partida, o crítico cearense apresentava um juízo que, talvez, permitiria entrever algum elemento da desconsideração promovida por Haroldo de Campos: “um dos maiores erros que a critica tem commettido a respeito de Gregorio de Mattos tem sido comparal-o a Rabelais” (Araripe Junior, 1910, p. 01). Negando, porém, uma filiação entre o *Boca do Inferno* e a boca gulosa do *Pantagruelismo*<sup>50</sup>, a perspectiva

---

<sup>49</sup> Publicado originalmente em fascículos, entre os meses de fevereiro e março de 1893, no *Jornal do Brasil*. A versão em livro seria publicada somente ano seguinte, em 1894. A título de curiosidade: Araripe Junior foi um dos fundadores da *Academia Brasileira de Letras* e ocupou a cadeira de número 16, cujo patrono era Gregório de Matos.

<sup>50</sup> Ou seja, a filosofia correspondente ao humor de Rabelais: “consistia em uma «certaine gayeté d’esprit conficte en mespris des choses fortuites» [...] O riso gaulez de Rabelais não feria senão a epiderme da humanidade; era uma picada de alfinete apenas; e as próprias pessoas por elle attingidas deixavam-se arrastar pelo seu optimismo sadio, purgando-se de toda a solicitude humana e fazendo a alma sobrenadar na beatitude da bonhomia (nonchaloir). Nada disto encontra-se em Gregorio de Mattos. Pessimista objectivo, alma maligna, character rancoroso, relaxado pelo temperamento e por costumes, o poeta dos *Marinicolas*, verte fel em todas as suas satyras; e, apesar de *producto immediato do meio em que viveu, desconhece a sua cumplicidade, pensa reagir quando apenas o traduz, cuida moralizar quando apenas se enlameia*. Seja, porém, o que for, e ainda porque não quiz, como Rabelais, como



adotada por Araripe Junior tampouco se pautava pela tomada de posição que deveria obliterar ou reinscrever a efígie de Gregório de Matos no cânone literário. Aquém ou além desse interesse, a leitura apresentada pelo crítico cearense possibilitava reconsiderar tanto a conformação da literatura brasileira quanto o nativismo do poeta baiano através de um processo que se afigurava desde as viagens de descobrimento. Assim, aos olhos de Araripe Junior, no fluxo e refluxo que punha em contato espaços e culturas distintas, o europeu não chegava às Américas apenas para implantar a normatização de sua própria civilização em um meio que, para ele, era tão exótico quanto excessivo – um “mundo novo”, desconhecido em suas matas e suas gentes, do qual, posteriormente, declararia a propriedade, como “novo mundo”. Antes, porém, Araripe Junior observava que, ao lidar com o meio ameríndio, a própria psicologia do europeu descobridor se transformou em algo diferente do que era. Ou seja, chegando às terras do mundo novo, o europeu passava a sofrer a influência de um fenômeno em especial – a *obnubilação*:

Consiste este phenomeno na transformação por que passavam os colonos atravessando o oceano Atlantico, e na sua posterior adaptação ao meio physico e ao ambiente primitivo. Basta percorrer as paginas dos chronistas para reconhecer esta verdade. Portuguezes, francezes, hespanhoes, apenas saltavam no Brazil e internavam-se, perdendo de vista as suas pinaças e caravellas, esqueciam as origens respectivas. Dominados pela rudez do meio, entontecidos pela natureza tropical, abraçados com a terra, todos elles se transformavam quasi em selvagens; e se um nucleo forte de colonos, renovado par continuas viagens, não os sustinha na lucta, raro era que não acabassem pintando o corpo de genipapo e urucú e adoptando idéias, costumes e até as brutalidades dos indigenas. Os exemplos historicos surgem em penca: Hans Stade, Soares Moreno,

---

Lafontaine, aceitar sinceramente, paternalmente, a sua e a loucura humana, Gregório de Mattos é o satyro mais acabado, o gênio ferocissimo da relaxação mais accentuado que já produziu a natureza” (Araripe Junior, 1910, pp. 01-02; grifo nosso).

Pae Pina (Amanayara), Anhangüera, e os trugimões ou linguas que deram tanto que fazer a Villegaignon. O mesmo jesuita Anchieta não escapou a esta influencia; a sua vida entre os selvagens e o seu prestigio contra os sacerdotes indios attestam que este padre, se não por imposição do meio, ao menos por arte refinada, se fez um legitimo *pagé*. A missão do thaumaturgo brasileiro, como o chamavam nas florestas do Sul, não se pode explicar senão pelas feitiçarias, aceitas ou habilmente copiadas, dos piagas, e com que elle catechisou os seus caboclos (Araripe Junior, 1910, pp. 37-38).

Indo além, em uma das notas que Araripe Junior acrescentou em seu estudo sobre Gregório de Matos, o fenômeno da obnubilação aparece revestido de uma tonalidade ainda mais incisiva quando se observa que, conforme o colono se deslocava para o interior do Brasil, mais ele se esquecia das origens que o haviam acompanhado em seu percurso através dos mares:

No Brazil as forças individuaes, desamparadas na vastidão da terra novamente descoberta, aniquilavam-se, quasi perdidas as origens e esquecidas de si mesmas. N'estas condições o colono e o aventureiro, quanto mais se afastavam da costa e dos pequenos nucleos de segurança, mais se animalizavam, descendo a escala do progresso psychologico. Durante os primeiros seculos essas forças dispersas, não encontrando vida social em que a sua superioridade os activasse por victorias que deveriam ser certas, entraram em luta com as proprias feras. Os selvagens, superiores no seu meio pelos habitos, os venceram muitas vezes. Foi necessario, portanto, que, alijando a bagagem de homem civilisado, os mais inteligentes para a situação se adaptassem ao novo *terrier* e se habilitassem para concorrer com os primitivos incolas. Essa transformação, porém, não se fazia sem deformação moral e foi o que succedeu aos trugimões, aos lingua, e na geração seguinte aos pais dos mamelucos, áquelles que se uniram as mulheres tupys (Araripe Junior, 1910, p. 180).

Em outro trecho dessa mesma nota, o crítico cearense remetia ao artigo "Introdução á historia da litteratura brasileira", publicado na edição de 10 de dezembro de 1887 do jornal *A Semana*. Ali, Araripe Junior se dispunha a considerar os prolegô-

menos de uma compreensão da história literária em que o meio natural não configurasse apenas uma determinante para a pré-história do homem. Diferentemente e sem unilateralismo, percebia que o meio havia permitido o aparecimento e a modificação dos grupos humanos, sofrendo, simultaneamente, uma artificialização:

O meio determinou o aparecimento das raças e as modificou consecutivamente. As raças alteraram-no, depois, e diminuíram a sua influência imediata; assim artificializado, o meio passou a exercer uma ação indireta, porém muito mais complexa e importante. O homem, sempre orgulhoso, opôs-lhe as resistências de que dispunha, e acabou por convencer-se de que nada tinha de comum com o ambiente, criando, por este modo, as teorias antropocêntricas; e, nesse movimento clônico, dentro do qual progride a humanidade, quase chegou a perder a noção do fundamento capital de sua história, vacilando eternamente encerrado no círculo de Pascal, cujo centro está por toda a parte e em nenhuma parte (Araripe Junior, s/d, pp. 492-493).

Esse orgulho antropocêntrico – “sem infância”, poderíamos dizer –, no entanto, não correspondia exatamente à situação do europeu que se dispunha a habitar as terras apropriadas: “entrava apenas no *mise en-scène* como decoração da terra [...] constituía um elemento pitoresco, de surpresa ou de terror” (Araripe Junior, s/d, p. 494). Assim, se, por um lado, a natureza frondosa fazia com que faltassem palavras ao europeu, por outro lado, ele, já transformado pela *obnubilação brasílica*, também lançava mão de um segundo movimento, reflexo, a fim de se fazer apto para uma vida na floresta. A essa resposta, Araripe Junior (s/d, p. 495) deu o nome de *mimetismo*, “isto é, o processo instintivo de adaptação de que as raças e os indivíduos lançam mão para iludirem a natureza [e] não serem aniquilados por um meio hostil”. Isso significa dizer que a natureza, antes de indicar um determinismo, promovia a emergência de outras capacidades até então desconhecidas para aquele que vinha de fora. Nesse sentido, a pungência da

obnubilação não está somente em apresentar que o homem é poroso às influências, mas especialmente em indicar que, diante do desconhecido, são as próprias potencialidades do homem que se agitam, se revitalizam. Com isso, o discurso acerca da essência primeira abre espaço para uma consideração sobre os hábitos, ou seja, sobre os modos de existência.

Relacionando a obnubilação ao âmbito da literatura, o crítico cearense também percebia que essa influência não era um fenômeno histórico restrito ao período do descobrimento. Ela permanecia atuante muito para além do datado, como “chave para a compreensão da originalidade da literatura brasileira” (Araripe Junior *apud* Nodari, 2008, p. 04)<sup>51</sup>. Diante disso, as perspectivas críticas assumidas por Antonio Candido e por Haroldo de Campos, oscilando entre percepção da dependência cultural e afirmação do desconhecimento afásico e descrevendo assim uma dimensão do ser, poderiam ser deslocadas para outra instância: a dos hábitos e dos modos. Quando Araripe Junior fala da perda das origens, da capacidade de adaptação, do mimetismo, leva a perceber que, para o homem obnubilado, “a tradição, a tecnologia, os valores [...] são [...] apenas pedras e adornos de que se pode apossar e usar” (Nodari, 2008, p. 09). Assim, no “desterro” do homem obnubilado, aquilo que era necessário e determinante como vetor (antropocêntrico) da cultura (da propriedade) passa a comportar uma dinâmica em que a (própria) cultura se dispõe à polarização. Ou seja, os vetores, as linhas orientadas, surgem revitalizados e transformados como campos de força, relacionais, contingentes – desejanter, até. A compreensão da novidade, nesse sentido, parece escapar daquela expressa pela *creatio ex nihilo* para se expor à possibilidade de adaptação, ou melhor, de aclimação

---

<sup>51</sup> O trecho vem do estudo “Modernismo obnubilado: Araripe Jr. precursor da Antropofagia”, escrito por Alexandre Nodari e apresentado no VIII Seminário Internacional de História da Literatura, promovido pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS), em Porto Alegre. Pode ser lido no endereço: <http://www.culturaebarbarie.org/NodariPUC.pdf>

daquilo que, *ab origine*, vem de fora. Aí, antes do ser próprio, é importante o modo do uso. E, antes de ser criação original, original pode ser a maneira de ela se configurar fora do contexto em que fora criada. Perpassando os cortes e as montagens, a originalidade deixa de ser dilemática – “é particular ou é universal?” – e vem a ser problemática, “metamórfica”: entre trânsitos e transformações, surge a possibilidade de pensar as coincidências e as insistências que se apresentam ao longo do processo cultural. Mas aí a forma vem como fórmula e o indivíduo, por assim dizer, como “dividual”, isto é, “ficcional”, sujeito ao fluxo entre subjetivação e dessubjetivação (cf. Agamben, 1998, pp. 135-136)<sup>52</sup>. Implicado no processo, o sujeito não é nem apenas agente e nem apenas passivo, senão ambos, simultaneamente. E, entre o “mundo novo” ameríndio e o “novo mundo” europeu, é o mundo que se abre atentando para o modo do deslocamento e o modo do contato. Nesse espaço, como lembra o conceito de obnubilação, as idéias se fazem contingentes, não necessárias.

A transformação que decorre do colocar-se diante de uma diferença também foi tema de um estudo contemporâneo ao trabalho das *Galáxias*, ou seja, o livro publicado pelo antropólogo norte-americano Roy Wagner, em 1975, *A invenção da cultura*. Embora o trabalho escolha como ponto de partida uma problematização – a princípio aparentemente “metodológica” – sobre a relação que se estabelece entre o antropólogo e o andamento de

---

<sup>52</sup> Ou melhor, “il soggetto è [...] la possibilità che la lingua non ci sia, non abbia luogo – o, meglio, che essa abbia luogo solo attraverso la sua possibilità di non esserci, la sua contingenza. L’uomo è il parlante, il vivente che ha il linguaggio, perché *può non avere* lingua, può la sua infanzia. La contingenza non è una modalità fra le altre, accanto al possibile, all’impossibile e al necessario: è il darsi effettivo di una possibilità, il modo in cui una potenza esiste come tale. Essa è un evento (*contingit*), considerato dal punto di vista della potenza, come darsi di una cesura fra un poter essere e un non poter essere. Questo darsi ha, nella lingua, la forma di una soggettività. La contingenza è il possibile messo alla prova di un soggetto”

uma pesquisa de campo, as observações de Wagner incidem sobre os próprios conceitos de cultura e de invenção, percebendo neles um fluxo disposto à transformação relacional. Nesse sentido, apresentando uma compreensão excedente àquela defendida por Ezra Pound em seu *ABC da literatura* e assumida diretamente por Haroldo de Campos o antropólogo norte-americano evita tomar a “invenção” e a “inovação” apenas como produção de coisa jamais vista, ampliando-lhes a abrangência no contexto cultural:

Palavras como “invenção” e “inovação” são frequentemente utilizadas para distinguir atos ou idéias originais, ou coisas criadas pela primeira vez, de ações, pensamentos e arranjos que se tornaram estabelecidos ou habituais. Tal distinção oculta uma pressuposição quanto à natureza “automática” ou “determinada” da ação ordinária, quase como ocorre com noções deterministas. Ao estender o uso de “invenção” e “inovação” a toda a gama de pensamentos e ações, pretendo contrapor-me a essa pressuposição e afirmar a realização espontânea e criativa da cultura humana (Wagner, 2010, p. 77).

Os significados adscritos em uma conformação cultural, por sua vez, são compreendidos como produtos de relações mediadas por contextos mais ou menos convencionais:

A comunicação e a expressão significativas são mantidas por meio do uso de elementos simbólicos – palavras, imagens, gestos – ou de seqüências destes. Quando isolados e vistos como “coisas” em si mesmos, esses elementos aparentam ser meros ruídos, padrões de luz ou movimentos arbitrários [...] Esses elementos só têm significado para nós mediante suas *associações*, que eles adquirem ao ser associados ou opostos uns aos outros em toda sorte de *contextos*. O significado, portanto, é uma função das maneiras pelas quais criamos e experienciamos contextos (Wagner, 2010, p. 77).

O contexto, como “ambiente no interior do qual elementos simbólicos se relacionam entre si, e [...] formado pelo ato de relacioná-los” (Wagner, 2010, p. 78), no entanto, nunca adquire uma consis-

tência absolutamente idêntica e estanque para todos aqueles que os compartilham. Cada pessoa, ao desempenhar suas ações cotidianas, mobiliza essas imagens genéricas – estereotípicas, às vezes – de modo a configurar uma articulação significativa naquelas relações interpessoais em que está implicado. Nesse sentido, Wagner (2010, p. 83) observa que “todo pensamento, ação, interação, percepção e motivação pode ser entendida como uma função da construção de contextos lançando mão das associações contextuais de elementos simbólicos”. A capacidade de invenção surge exatamente nesse ponto, uma vez que permite mesclar “associações contextuais em um produto complexo de um modo que pode ser ilustrado pela noção de construção ‘metafórica’ ou ‘pragmática’ no sentido lingüístico” (Wagner, 2010, p. 83). Mas, enquanto as convenções conferem certa centralidade básica e minimamente padronizada ao mundo, a invenção, operando através do uso diferencial de um símbolo, além de permitir a possibilidade do surgimento de outra corrente de tropismos, também torna especialmente possível a reconsideração daquilo que se admite como convencional. Dessa maneira, a invenção assume um caráter de legítimo *evento* referencial no ato de simbolização (cf. Wagner, 2010, p. 85). Especificando e assimilando contextos diferentes, a invenção apresenta a possibilidade de transformação das convenções e dos contextos:

“Invenção”, o “signo” da diferenciação, é o obviador [*obviator*] dos contextos e contrastes convencionais; de fato, seu efeito total de fundir o “sujeito” e o “objeto” convencionais, transformando um com base no outro, pode ser rotulado “obviação” [*obviation*]. Conferir ou receber associações de um contexto para o outro é uma consequência desse efeito, ao qual proponho chamar de *objetificação* (Wagner, 2010, p. 86).

Roy Wagner percebe, então, que entre a simbolização convencional e a simbolização diferenciante a relação se pauta tanto pela simultaneidade quanto pela reciprocidade. Isso porque, enquanto a simbolização convencional objetiva os contextos díspares ao

conferir-lhes ordem e integração racional, a simbolização diferenciante torna o mundo convencional mais específico e concreto através da capacidade de delinear distinções e individualidades (cf. Wagner, 2010, p. 86). Dessa maneira, segundo a compreensão exposta pelo antropólogo, toda invenção, toda objetificação de contextos opera “contrainventando” seus opostos.

Wagner (2010, p. 75) é taxativo ao afirmar que “invenção [...] é cultura”. O mecanismo complexo do ato inventivo permite que os contextos de cultura sejam perpetuados e, ao mesmo tempo, ampliados, diversificados. Promovendo o fluxo dos contextos “uns a partir dos outros e uns por meio dos outros” (Wagner, 2010, p. 94), a invenção garante a manutenção da dinâmica cultural<sup>53</sup> e retira o caráter “autorizador”, por assim dizer, daquilo que cotidianamente é compreendido como “tradição”, “costume”:

não podemos apelar para a força de algo chamado “tradição”, “educação” ou orientação espiritual para dar conta da continuidade cultural – ou, na verdade, da mudança cultural. As associações simbólicas que as pessoas compartilham, sua “moralidade”, “cultura”, “gramática” ou “costumes”, suas “tradições”, são tão dependentes de contínua reinvenção quanto as idiossincrasias, detalhes e cacoetes que elas percebem em si mesmas ou no mundo que as cerca. A invenção perpetua não apenas as coisas que “aprendemos”, como a língua ou boas maneiras, mas também as regularidades de nossa percepção, como cor e som, e mesmo o tempo e o espaço. Uma vez que o coletivo e convencional só faz sentido em relação ao individual e idiossincrático, e vice-versa, contextos coletivos só podem ser retidos e reconhecidos como tais ao ser continuamente filtrados através das malhas do individual e do particular, e as características individuais e particulares do mundo só podem ser retidas e reconhecidas como tais ao ser filtradas através das malhas do convencional. Ordem e desordem, conhecido e desconhecido, a regularidade convencional e o incidente que desafia a regularidade estão atados entre si de maneira inata e estreita, são funções um do outro, necessariamente

---

<sup>53</sup> Ou seja: “A tendência da cultura é manter-se a si própria, reinventando-se” (Wagner, 2010, p. 106).



interdependentes. Não podemos agir sem inventar um por meio do outro (Wagner, 2010, pp. 94-95).

Aliás, Wagner considera a própria fala como um exemplo dessa relação entre convenção e invenção. Nesse sentido, o antropólogo lembra que, embora os membros de uma cultura letrada, ao falar, até possam imaginar os espaços inseridos entre as palavras na página impressa, a fala surge como “uma espécie de música indistinta e murmurada” diante da qual cada

peessoa tem de aprender a decompor essa orquestração em formas e unidades convencionais se quiser compreendê-la – mais ou menos como um músico treinado aprende a decompor um rumor de tonalidades sensoriais em notas, acordes, harmonia, linha melódica e forma estrutural. Não importa realmente *quais* são as convenções em si, se a pessoa é ou não letrada ou que aspecto da produção total é convencionalmente visível [...] o que importa é se o falante e o ouvinte fazem as mesmas decomposições. Se a convenção desempenha o papel do crítico nessa performance humana infinitamente concertada, então a invenção é o compositor (Wagner, 2010, pp. 97-98).

Fala e música coincidem exemplarmente no estudo promovido por Roy Wagner para destacar dois movimentos preponderantes na formulação da cultura, ou seja, a mudança veiculada pela invenção e a decomposição, promovida pela convenção, dessas mudanças em um mundo reconhecível. Ou, conforme apontava Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 209), a cultura não surge restritivamente como um sistema de crenças, senão como um “conjunto de estruturações potenciais da experiência, capaz de suportar conteúdos tradicionais variados e de absorver novos: ela é um dispositivo culturante ou constituinte de processamento de crenças”. A aproximação apresentada por Roy Wagner, nesse sentido, resta aquém ou além da consideração de um “código”, de uma língua regularmente apreendida pela Lingüística e, desse modo, permite pensar sobre alguns aspectos de um dos poemas mais marcantes na trajetória do “compositor” poemático Haroldo

de Campos: o *Un coup de dés* mallarmeano. Língua agindo no poema e música aparecem explicitamente em duas passagens do preâmbulo que Mallarmé incluiu na edição do lance de dados na revista *Cosmopolis* em maio de 1897. Ou seja:

A ficção assomará e se dissipará, célere, conforme a mobilidade do escrito, em torno das pausas fragmentárias de uma frase capital desde o título introduzida e continuada. Tudo se passa, para resumir, em hipótese; evita-se o relato. *Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura* (Mallarmé, 2002, p. 151; grifo nosso).

E também:

Terei, não obstante, indicado do Poema incluso, mais do que um esboço, um “estado”, que não rompe em todos os pontos com a tradição; levado adiante sua apresentação em muitos sentidos até onde ela não ofusque ninguém: o suficiente para abrir os olhos. 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 muitos meios que me parecem pertencer às Letras, eu os retomo. O gênero, que se constitua num, como a sinfonia, pouco a pouco, a par do canto pessoal, deixa intacto o antigo verso, ao qual conservo um culto a atribuo o império da paixão e dos devaneios; enquanto que seria o caso de tratar, de preferência (assim como segue), certos assuntos de imaginação pura e complexa ou intelecto: não subsiste razão alguma para excluí-los da Poesia – única fonte* (Mallarmé, 2002, p. 152; grifo nosso).

A tonalidade adotada nesses dois trechos ressoa também nas *Galáxias*. A primeira frase da primeira passagem destacada aparece, não traduzida – i.e., *La fiction affleurera et se dissipera, vite, d’après la mobilité de l’écrit –*, logo na abertura da “viagemlivro”, do “livroviagem”. Além disso, conforme já se disse no “Retrospecto e prospecto galáctico”, o próprio Haroldo de Campos não

deixou de assinalar que sua relação com a tradição, antes de museológica, se perfazia musicalmente. Por outro lado, as aproximações estabelecidas por Mallarmé talvez restem um tanto enigmáticas se observadas em conjunto com as compreensões dadas por Haroldo de Campos à viagem e ao naufrágio de *Un coup de dés*. Faz-se referência aos textos “Lance de olhos sobre Um Lance de Dados” e “Caos e Ordem: Acaso e Constelação”, ambos escritos e publicados por Haroldo de Campos como apêndices do livro *Mallarmé*, antologia bilíngüe promovida pelos três poetas concretos de São Paulo cuja primeira edição data de 1974.

Embora o retorno a esses textos possa levar a uma abordagem disposta aos ônus da digressão, os conteúdos neles expostos parecem estabelecer um entorno conceitual incidente também na construtividade intencionalmente agregada ao fluxo e refluxo galácticos. Assim, em “Lance de olhos sobre Um Lance de Dados”, Haroldo de Campos observa uma operação do texto mallarmeano que vem denominada através de um sintagma bastante caro à argumentação exposta no “Sermão da Sexagésima”, de Antônio Vieira:

no branco da página, como no céu ficto de um planetário, a possibilidade de uma constelação se projeta, convergindo para o “cálculo total em formação”, resultado provável do lance de dados, se este fosse, por hipótese, efetivado. A contradição dialética entre a afirmação axial de que “um lance de dados jamais abolirá o acaso” e o surgimento presumível da constelação (que envolve o próprio poema como forma nova e, portanto, disciplina controladora do acaso), já foi apontada por Maurice Blanchot: “Le hasard est sinon vaincu em cela, du moins attiré dans la rigueur de la parole et eleve à la ferme figure d’une forme ou il s’enferme”. É esta contradição crítica que fecunda o poema e recoloca os termos do problema – “symphonique équation” [...] – como um “xadrez de estrelas” (para tomarmos de empréstimo a imagem barroca de Vieira), perpetuamente em progresso. A procura do absoluto, fadada por definição à falência, entrevê um êxito possível na conquista relativa sancionada por um talvez: a obra-constelação, evento humano, experiência viva e vivificante – véspera de um novo lance (Campos *et al.*, 2002, p. 190).

Aqueles brancos exigidos pela versificação de *Un coup de dés* “como silêncio em derredor” dos fragmentos impressos na página, subdividindo prismaticamente a Idéia (cf. Mallarmé, 2002, p. 151), são destacados pelo poeta paulista de um modo que acentua o aspecto visual da apresentação – a página branca – em detrimento da hesitação significativa do “branco”. Essa hesitação, que pode indicar um limiar de lembrança e esquecimento, de emergência e frustração da significação, não é obliterada, mas atentando mais para a forma do aparecimento do que para o fato de que o branco aparece, talvez, nesse momento, um aspecto especial da capacidade de significar venha menos aproveitado. Usando o sintagma “xadrez de estrelas”, Haroldo de Campos privilegia a forma da apresentação – redundante na quadrícula da poesia concreta – e passa por cima daquilo que significava no texto vieirino, ou seja, uma incisiva denegação dos sermonistas que, como ladrilhadores, se preocupavam mais com a forma de dizer algo do que com aquilo, de fato, vinha dito<sup>54</sup>. Nesse sentido,

---

<sup>54</sup> Vieira (2000, p. 40) sustenta que “As palavras são as estrelas, os sermões são a composição, a ordem, a harmonia e o curso delas [...] Um e outro é semear; a terra semeada de trigo, o Céu semeado de estrelas. O pregador há de ser como quem semeia, e não como quem ladrilha ou azuleja. Ordenado, mas como as estrelas: *Stellae manentes in ordine suo*. Todas as estrelas estão por sua ordem, mas é ordem que faz influência, não é ordem que faça labor. Não fez Deus o Céu em xadrez de estrelas, como os pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras. Se de uma parte está Branco, de outra há de estar Negro; se de uma parte está Dia, da outra há de estar Noite; se de uma parte dizem Luz, da outra hão de dizer Sombra; se de uma parte dizem Desceu, da outra hão de dizer Subiu. Basta que não tenhamos de ver num sermão duas palavras em paz? Todas hão de estar sempre em frente com o seu contrário? Aprendamos do Céu o estilo da disposição, e também o das palavras. Como hão de ser as palavras? Como as estrelas. As estrelas são muito distintas e muito claras. Assim há de ser o estilo da pregação, muito distinto e muito claro. E nem por isso temais que pareça o estilo baixo; as estrelas são muito distintas, e muito claras e altíssimas”. O céu não disposto em xadrez de estrelas, por outro lado, já aparecia na lição de Critilo a Andrênio, na seção “El gran teatro del Universo” de *El Criticón*, livro escrito,

o xadrez de estrelas (trans)formado em quadrícula poética e insuflado pelo branco mallarmeano da página denotaria duas posições diante do acaso: uma procurando incorporá-lo ao processo construtivo da obra artística e outra postulando a disciplinação dele (cf. Campos *et al.*, 2002, p. 190). Então, o poeta paulista recorreu às investigações a que, a partir dos anos 50, Pierre Boulez vinha se dedicando de forma a evidenciar as afinidades existentes entre a composição musical e o mundo mental de Mallarmé (cf. Campos *et al.*, 2002, p. 191). A propósito, em “Álea”, texto publicado pelo maestro francês, em 1957, podemos ler:

É bom lembrar, porém, o quanto esta liberdade [de execução] precisa ser dirigida, projetada, já que a imaginação “instantânea” é mais suscetível de falhas do que de iluminações; também esta liberdade não trabalha sobre a invenção propriamente dita, mas sobre o pragmatismo da invenção. Creio que todo mundo há de concordar com a prudência desta posição.

A nível do emprego das próprias estruturas, creio que se pode logo *absorver* o acaso instaurando um certo automatismo de relação entre as diversas redes de probabilidades previamente estabelecidas [...] Compreendo bem que esse automatismo não se deva estender a todo o pensamento criador, mas que dele possa fazer parte como meio particularmente eficaz, em dado momento da elaboração da obra (Boulez, 2008, p. 49).

No segundo texto em que Haroldo de Campos se dispunha a compreender o “xadrez de estrelas” mallarmeano – ou seja, “Caos e Ordem: Acaso e Constelação” –, o próprio título é bastante claro ao empregar uma sorte de equivalência especular entre os significantes que vêm antes e depois dos dois pontos, onde o

---

em 1651, por outro jesuíta, Baltasar Gracián (cf. 1948, pp. 20-21). Não é demasiado (re)lembrar que no quarto capítulo de *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda (2006, pp. 98-99) também usou as figuras do sementeiro e do ladrilhador para, em contraposição ao “relaxamento” português na ordenação das terras ameríndias, elogiar o enquadramento geométrico da urbanização promovida pelos espanhóis.

“caos” parece remeter ao “acaso”, e a “ordem”, à “constelação”. Recordando a remissão de Benjamin a Mallarmé no fragmento “Guarda-livros juramentado”<sup>55</sup>, de *Rua de mão única*, Haroldo de Campos destaca que a operatividade do poeta francês em lançar os fundamentos de uma escrita icônica perfazia uma instância, por assim dizer, “sincrônica” aos avanços técnicos da época. E, logo em seguida, evoca as preleções estéticas hegelianas a fim de confirmar a percepção de que a arte, conforme vinha sendo compreendida ao longo dos séculos, já se fazia obsoleta em face das necessidades que começavam a surgir (cf. Campos *et al.*, 2002, p. 194). Além disso, o poeta segue atento à lição de Hegel também no que diz respeito à “possibilidade/impossibilidade de uma ‘épica absoluta’ [...] tendo por herói ‘o espírito do homem, o humano’ (*der Menschengeist, der Humanus*)” e por ação aquela onde “*Humanus*, superando a fase de ‘obtusa escuridão [...] da consciência’, seria capaz de, educando-se, ‘elevar-se à altura da História Universal’” (Campos *et al.*, 2002, p. 194). A finalidade dessa épica absoluta, por sua vez, não seria outra senão a própria “finalidade do espírito universal”, que ‘só no pensamento (*nur in Denken*) pode ser apreendida e determinada em sua verdadeira significação” (Campos *et al.*, 2002, pp. 194-195). Nesse momento,

---

<sup>55</sup> De acordo com Benjamin (1995, p. 27), o emprego das tensões gráficas oriundas dos reclames publicitários na feitura de *Un coup de dés* indicaria que o livro, em sua forma tradicional, ia ao encontro de seu fim. Nesse sentido, “é possível reconhecer a atualidade daquilo que, monadicamente, em seu gabinete mais recluso, Mallarmé descobriu, em harmonia preestabelecida com todo o acontecer decisivo destes dias, na economia, na técnica, na vida pública. 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” (Benjamin, 1995, pp. 27-28). Com essas palavras, é possível que, ao indicar a perda da autonomia, do aspecto aurático da linguagem livresca, Benjamin estivesse nos instigando, antes de tudo, a um pensamento sobre a dinâmica que envolve os usos da linguagem – a comunicabilidade – em uma sociedade que já havia submetido seus pressupostos de autoridade à variabilidade dos “humores” econômicos – algo, aliás, bem contemporâneo.

Haroldo de Campos desdobra o espelhismo empregado na abertura do ensaio para formular um encavalgamento significativo – e, por isso mesmo, não menos problemático<sup>56</sup> – entre as concepções expostas por Mallarmé tanto em *Un coup de dés* quanto no texto que lhe serve de prefácio e aquelas defendidas pela filosofia de Hegel, transformando, assim, *intellect* em *Denken* e *Le Maître* em *Humanus*:

[Mallarmé] Tomou como tema de sua “escrita icônica”, de seu livro – uma épica sintética de apenas 11 páginas, desenvolvidas à maneira de uma partitura – “assuntos da imaginação pura e complexa ou intelecto”, entendendo que não haveria razão alguma para excluí-los da poesia, “única fonte”. 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 causalidade 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 *et al.*, 2002, p. 195).

Não obstante, Haroldo de Campos observa que, entre o poeta francês e o filósofo alemão, surge uma diferença no modo de compreender o binômio acaso-necessidade. Nesse sentido, enquanto a filosofia de Hegel postulava a absorção do acaso na necessidade, o *Un coup de dés* abria espaço para uma oscilação em que, provisoriamente, o acaso se suspende para dar lugar à “surpresa de uma ordem, simbolizada na figura constelar do final do poema” (Campos *et al.*, 2002, p. 199). Fundamentando, então, sua análise no “tiquismo”<sup>57</sup> do semiótico Charles Peirce, o

---

<sup>56</sup> A relação entre a deriva apresentada em *Un coup de dés* e a épica absoluta de Hegel não deixa de ser uma invenção – *a la lettre* – do próprio Haroldo de Campos, uma vez que Mallarmé “não teria tomado conhecimento da filosofia de Hegel senão por intermédio de terceiros” (Campos *et al.*, 2002, p. 195).

<sup>57</sup> Conforme lembra Haroldo de Campos (*et al.*, 2002, p. 200), “tiquismo” deriva do termo grego *týkhê*, “acaso”. O “tiquismo”, por outro lado, redundaria em uma percepção do “falibilismo” que permeia o conhecimento humano e faz com que ele nunca seja absoluto.

poeta paulista assume o acaso como um determinante de mesmo nível que a ordem: é uma “primeiridade”, um “signo estético”. Ou seja, “um puro Sentimento, mas é um sentimento que é a impressão de uma Razoabilidade que Cria. E uma Primeiridade que realmente pertence à Terceiridade na sua realização da Secundidade” (Santaella *apud* Campos *et al.*, 2002, p. 201). Por outro lado, Haroldo de Campos também agrega a esse complexo intercâmbio de “idades” pierceanas um elemento absolutamente estranho às justificativas dadas até então e que, pela falta de explicações mais aprofundadas, nesse momento, se faz enigmático – o *intelletto d’amore* dantesco:

Acaso e Ordem, liberdade e lei, sensibilidade e razão se dialetizam na ocasião concreta da obra de arte, verbal ou não-verbal, como se conjugados por um *intelletto d’amore* (Dante), uma sensibilidade pensante (Fernando Pessoa). A “constelação” se deixa resgatar do acaso sideral como o cosmo do caos (Campos *et al.*, 2002, p. 201).

As defesas da compreensão sincrônica da história literária e da promessa inventiva podem ser entendidas como vontade de aventar a sobrevida da obra de arte em um mundo maquínico, úmido tão somente no espaço entre as engrenagens. O percurso, nesse caso, se abre à compreensão do processo capaz de determinar uma coisa, feita com a linguagem, como um objeto de arte. A poesia concreta, no trânsito entre matemática e fenomenologia da composição, pode ter servido como laboratório para essas investigações, para a busca do concreto que há – ou pode haver – na linguagem. Embora o apego à sincronia e à invenção, tomadas, respectivamente, de Jakobson e de Pound, possa promover uma clausura da/na arte, de outro modo, ao incluir em seu caldo “pantagruélico” – “sopa de letrias” (frag. 41)<sup>58</sup> – o *intelletto*

---

<sup>58</sup> É provável que essa “sopa de letrias” – “que baba como bulha-à-bessa alhos migalhas bugalhos” –, apresentada no quadragésimo primeiro fragmento de *Galáxias* – escrito entre agosto e novembro de 1969, contenha uma referência oblíqua a “Aletria e hermenêutica”, primeiro prefácio que João



*d'amore* dantesco, é possível que Haroldo de Campos permita entrever uma formulação diferencial – ainda que em *sotto voce* – da linguagem e, mais especificamente, da linguagem em sua capacidade poética. A inquietude do poeta paulista, nesse sentido, não fica restrita à ampliação do *paideuma*, à revisão de autores obliterados no cânone nacional ou à apresentação belicosa daquela operação cultu(r)al que foi chamada “antropofagia”, por uma sorte de apropriação e em detrimento do ameríndio e de Oswald de Andrade. A procura do novo, da inovação ao (re)ordenar a linguagem é guerreira e satânica, por assim dizer, mas, quem sabe, ela também ensaie, com as *Galáxias*, algo de ousado. E talvez seja exatamente essa ousadia no trato com a linguagem o elemento mais prolífico do percurso. Caberia considerar, então, que o texto de *Galáxias* não é ousado por ser produto de uma operação de hibridização e de apropriação, senão porque ele se perfaz especialmente através do fluxo e do refluxo da viagem, que pode ser tanto viagem na linguagem (“rigorosa”) quanto viagem no mar (“rugoso”):

multitudinous seas incarnadine o oceano oco e regougo a proa  
abrindo um / sulco a popa deixando um sulco como uma lavra de  
lazúli uma cicatriz [...] a turva vulva violeta do oceano óinopa pónon  
cor de vinho ou cor de / ferrugem conforme o sol batendo no refluxo  
de espumas o mar multitudinário [...] o mar ainda poliglauco  
polifosfóreo noturno agora sob estrelas extremas [...] o mar  
polipantera torcendo músculos lúbricos sob estrelas / trêmulas o mar  
como um livro rigoroso e gratuito como esse livro onde / ele é  
absoluto de azul esse livro se folha e refolha que se dobra / e  
desdobra nele pele sob pele pli selon pli o mar poliesticóreo [...] o  
mar reverte mas o mar verte mas o mar é-se como o / aberto de um  
livro aberto e esse aberto é o livro que ao mar reverte [...] (frag. 3).

---

Guimarães Rosa acrescentou ao livro *Tutaméia*, publicado em 1967. Aliás, “aletria” remete a uma massa em fios finos usada, especialmente pelo proletariado francês durante a Revolução Industrial, para fazer sopas e doces.

Escrito em 19 de novembro de 1963, a menção ao *multitudinous seas incarnadine*, conforme o próprio Haroldo de Campos (2004b, p. 119) observa, retorna a uma passagem da segunda cena do segundo ato do *Macbeth* shakespeareano, em “referência ao mar multitudinoso, que de verde se transmuda em vermelho-sangue”. Ou seja: “Todo o oceano do grande Netuno poderia limpar este sangue de minhas mãos? Não, seria mais fácil que esta mão tinja as vagas tumultuosas, mudando o mar de verde para vermelho” (Shakespeare, 1993, p. 140). Além disso, o sintagma “óinopa pón-ton” – “mar cor de vinho” ou “mar cor de ferrugem” – usado no fragmento galáctico e extraído da *Odisséia* homérica, também pode ser visto como uma remissão às situações aventadas por James Joyce logo no primeiro capítulo de *Ulisses*<sup>59</sup>. Aí, o sintagma grego aparece na voz do personagem Buck Mulligan:

---

<sup>59</sup> Vale sublinhar que esse terceiro fragmento galáctico, além da remissão ao *Macbeth* shakespeareano, à *Odisséia* homérica e ao *Ulisses* joyceano, comporta outras ainda. É o que acontece, por exemplo, entre a sexta e a sétima linha, onde lemos: “miúdas migalhas farinha de água salina na ponta das maretas esfarelado / ao vento iris nuntia junonis cambiando suas plumas mas o mar mas a espuma”. “Nuntia Junonis” e “Iris” são claras referências aos versos 270 e 271 das *Metamorfoses* escritas pelo poeta romano Publius Ovidius Naso: *nuntia Iunonis varios induta colores / concipit Iris aquas alimenta que nubibus adfert* – ou seja, a passagem trata de uma cena de dilúvio onde aparece a mensageira de Juno (*nuntia Iunonis*), Iris, vestida com várias cores (*varios induta colores*). Outra remissão a um texto célebre aparece nas últimas linhas do fragmento: “mas e pois e depois e agora e se e embora e quando e outrora e mais e / ademais mareando marujando marlunando marlevando marsoando polúphloisbos”. Esse último termo Haroldo de Campos (cf. 2004b, p. 120) tomou da *Iliada* (I, 34) homérica e significa “polissonoro”, aplicado em referência ao “bater das ondas na praia”. Mas há ainda outra evocação nesse terceiro fragmento de *Galáxias*: encavalgando-se à figura de “Nuntia Junonis”, surgem as “plumas” e as “espumas”: “ao vento iris nuntia junonis cambiando suas plumas mas o mar mas a espuma / mas a espuma mas a espuma espuma do mar recomeçando e recomeçando”. Esses significantes que remetem aos frutos dos movimentos agitados do mar aparecem em passagens das *Soledades* de Góngora, e assim já na segunda estrofe da “Soledad primera”: “Del Oceano, pues, antes sorbido, / y luego vomitado / no

“Ó Deus – disse tranqüilamente. – Não é que o mar é aquilo que Algy chama de uma grande e doce mãe? O mar verdemeleca. O mar escrotocompressor. *Epi oinopa ponton*. Ah, Dedalus, os gregos! Eu preciso lhe ensinar. Você precisa os ler no original. *Thalatta! Thalatta!* Ele é a nossa grande e doce mãe. Venha ver” (Joyce, 2009, p. 29).

Atendendo ao apelo do amigo, Stephen Dedalus – que dizia de si próprio “eu não sou um herói” (Joyce, 2009, p. 29) – olha o mar – “poliglauco” do terceiro fragmento galáctico – e dele, “grande e doce mãe”, surge a lembrança de sua mãe morta. No livro *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Huberman dedica especial atenção aos três primeiros capítulos de *Ulisses* a fim de apresentar uma problemática relativa ao regime escópico – aspecto que perpassa não apenas as releituras feitas por Haroldo de Campos de outros escritores, mas também a própria feita das *Galáxias*. Nesse sentido, o teórico francês observa que as digressões de Dedalus comportam uma consideração segundo a qual “*ver* só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do *tocar*” (Didi-Huberman, 1998, p. 31). Com esses termos, Didi-Huberman parece entrar em contato com a noção subjacente em *aisthitikos*, a palavra grega – da qual surgiria “estética” – que indica uma faculdade de sentir através do tato, corporalmente (cf. Buck-Morss, 1992, p. 06)<sup>60</sup>. Isso adquire uma consistência reforçada diante da seguinte observação:

---

lejos de un escollo coronado / de secos juncos, de calientes plumas / – alga todo y espumas – / halló hospitalidad donde halló nido / de Júpiter el ave” (Góngora, 1956, p. 634). Que o(s) fragmento(s) se perfaça(m), então, através de um movimento de metamorfose, de variação sobre os frutos de uma cadência marítima, viajante, à qual se agrega uma multiplicidade de sons e formas – ou fórmulas – é questão que será apresentada nas páginas que seguem.

<sup>60</sup> “*Aisthitikos* is the ancient Greek word for that which is ‘perceptive by feeling’. *Aisthisis* is the sensory experience of perception. The original field of aesthetics is not art but reality – corporeal, material nature [...] It is a form of cognition, achieved through taste, touch, hearing, seeing, smell – the whole corporeal sensorium” (Buck-Morss, 1992, p. 06).

O mar, para Dedalus, torna-se uma tigela de humores e de mortes pressentidas, um muro horizontal ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo *indicar* a profundidade que a habita, que a move, qual esse ventre materno oferecido à sua imaginação como um ‘broquel de velino esticado’, carregado de todas as gravidezes e de todas as mortes por vir (Didi-Huberman, 1998, p. 33).

O mar galáctico, em suas dobras e redobras, em suas cicatrizes efêmeras e insurgentes talvez se disponha a uma virtude que se põe à espera da “gravidez” estética – o poema. Mas, nessa operacionalização dos significantes, qual seria a compreensão da potência da linguagem? Indicaria ela um toque e uma visão? O acolhimento da epopéia absoluta hegeliana, voltada para a manifestação do *Denken* do *Humanus*, poderia dar fé e crédito à compreensão da viagem galáctica como revelação da essência da “literaturalidade”, cerebral: “um epos sem ‘estória’, ou cuja estória fosse nada e tudo ao mesmo tempo: uma plurinarrativa e o ‘grau zero’ do narrar” (Campos, 2004a, p. 271). Porém, qual seria o “grau zero” do narrar? Se as *Galáxias* fossem tão somente épicas, talvez elas não passassem de uma tentativa – possivelmente datada e enclausurada em alguma prateleira das vanguardas canonizadas – de reiterar a racionalidade do homem como proprietário da linguagem. Nesse caso, o texto poético talvez fosse apenas a representação, ou melhor, a invenção do ser e da vontade do homem como senhor – operário e operador – de um *mundus*, que, dependendo do grau de pantagruelismo agregado, também pode ser um *cosmos*: “tudossomado toda somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro / e aqui me meço” (frag. 1); “tudo isto previsto entre os possíveis / pesado e ponderado entre os prováveis por um cálculo lógico até onde / a vontade enraizada lapidava esse cristal” (frag. 32); “o aquilo produzido no isto ou viceversa por / uma torção do tempo famosus ille fabulator que se faz memória / mementomomento-monumental” (frag. 48); “o livro me salva me / alegre me alaga pois o livro é viagem é mensagem de aragem é plumapaisagem /

é viagemviragem o livro é visagem no infernalário onde suo o salário” (frag. 4). Esses trechos são tributários daquelas inscrições emblemáticas do modernariato fenomenológico que Haroldo de Campos (1964, p. 112) utilizou no prospecto operativo do “livro ivro” (frag. 23) galáctico, os “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”. É aí que (re)tomam forma as intenções de “prever um livro”, manifestar a “unidade na variedade” e transportar “as coisas como se passam no olho” ao branco da página. Variada, mas ainda assim unitária, a viagem talvez fosse apenas o produto de uma boca gulosa que quer se apropriar do mundo e do cosmo: um híbrido criado para autenticar e glorificar a topologia da *creatio ex nihilo* na qual “inovação é um acréscimo à civilização sob a forma de informação” – frase que Haroldo de Campos toma de Max Bense e usa como epígrafe no livro *Metalinguagens & outras metas*. Mas como a linguagem colocada em movimento ao longo do percurso das *Galáxias*, (de)formada pelo acréscimo tão indiscriminado quanto deliberado de um significante a outro, poderia ser informacional? Qual seria a mensagem dessa épica? A mensagem da mensagem? Repetindo seis “m” na palavra “mementomomentomonumental”, o percurso tão voluntariamente ordenado no *dictum* concretista parece transportar alguma espécie de balbucio ou dúvida: “m...m...m...m...m...m...”<sup>61</sup>. O texto fala

---

<sup>61</sup> Colocando-se o percurso galáctico diante do momento monumental do lembrar (“memento”) – com alguma ruminância – algo ecoa “O heautontimoroumenos”, de Charles Baudelaire – que tomava o título raro de seu poema evocando a comédia *O carrasco de si mesmo*, de Terêncio: “Sem cólera te espancarei, / Como o açougueiro abate a rês, / Como Moisés à rocha fez! / De tuas pálpebras farei, // Para o meu Saara inundar, / Correr as águas do tormento. / O meu desejo ébrio de alento / Sobre o teu pranto irá flutuar // Como um navio no alto mar, / E em meu saciado coração / Os teus soluços ressoarão / Como um tambor que toca o assalto! // Não sou acaso um falso acorde / Nessa divina sinfonia, / Graças à voraz Ironia / Quem me sacode e que me morde? // Em minha voz ela é quem grita! / E anda em meu sangue envenenado! / Eu sou o espelho amaldiçoado / Onde a megera se olha aflita. // Eu sou a faca e o talho atroz! / Eu sou o rosto e a bofetada! / Eu sou a roda crispada, / Eu sou a vítima e o algoz! // Sou um vampiro / – Um desses tais

e hesita e fala mais para hesitar cada vez mais. E, quem sabe, fosse o caso de dizer que a ousada em hesitar tenha sido seu êxito mais exemplar. Esse êxito hesitante não está disposto nem apenas à lembrança, nem apenas ao momento e nem apenas ao monumento. A hesitação é mais arcaica e mais *anárquica* e, em função disso, promove uma “arquitextura” (cf. Campos, 1976, p. 139) ainda mais inventiva.

Este trabalho, conforme se procurou evidenciar através da atenção dedicada aos *contextos* levantados pelo poeta paulista, prefere pensar que, aquém ou além da compreensão epicamente híbrida, as *Galáxias* também se dispõem a uma leitura compósita, não autônoma, politrópica. A proposta é arriscada, possivelmente bárbara, se não violenta – o desvio e a deriva vêm sendo seus métodos. Assim, ao fazer de seu trabalho uma “literatura do significante”<sup>62</sup>, Haroldo de Campos permite a emergência de uma capacidade de formular poeticamente o texto onde a invenção, usando a terminologia de Roy Wagner, surge como obviação de contextos e convenções, apontando, dessa maneira, para uma dimensão *tropológica*<sup>63</sup> especialmente importante ao longo do

---

abandonados / Ao risco eterno condenados, / E que não podem mais sorrir” (Baudelaire, 2006, pp. 283, 285).

<sup>62</sup> Ou seja: “o trabalho verbal em nível de primeiridade sígnica, de hipóicones primeiros, formas significantes suscitadas diretamente pela materialidade do *signans*, engendradas como que por facetas entre-reverberantes de som e sentido, seja na concentração fônica do monema, seja na expansão prosódica do sintagma, tal como em Joyce ou em Guimarães Rosa” (Campos, 2004a, p. 186).

<sup>63</sup> A propósito, no texto “Uma arquitetura do barroco”, publicado originalmente com o título “Barroco em trânsito” na edição de 28 de março de 1971 do jornal *O Estado de S. Paulo*, Haroldo de Campos apresenta algumas linhas interessantes para essa consideração tropológica: “Este percurso do barroco é uma pégula debuxada ao longo da história e que a recolhe numa figura circular, espiralada, não como sucessão linear de eventos, mas como tropismo de formas que se estreepelham” (Campos, 1976, p. 139). Além disso, o significante “arquitextura”, que dá nome ao estudo introdutório das traduções de Lícfonon (“Fragmentos de ‘Alexandra’”), Li Shang-Yin,

percurso galáctico. A compreensão verbivocovisual do significante assumida ao longo do furor concretista, dispondo-se à viagem e ao transbordamento da quadrícula, vem disseminada, potencializada, indicando um nomadismo no âmbito do nome<sup>64</sup>, ou ainda, uma passagem da onomástica para a paronomástica. O acaso, embora possa sofrer uma operação de controle, também é usado e abre o significante a uma miríade – a uma constelação – de outras palavras em que se afigura ainda com mais força a hesitação entre o som e o sentido. Se, no concretismo, a palavra se fazia imagem, porque espacializada gestalticamente na página (cf. Aguilar, 2005, pp. 191-192), com as *Galáxias*, as palavras permanecem fazendo-se imagens, mas não só “visuais”, senão, antes, *tropos*, ou melhor, *figuras de linguagem* – onde a paronomásia é preponderante – e, por que não, *imagens do pensamento*.

No livro onde Carl Schmitt se dispunha à tarefa de determinar a história, a origem e o fundamento do *nomos*, ou seja, da

---

Góngora (“Fábula de Polifemo e Galatéia”), Mallarmé (“Soneto em Ix”), Sousândrade (“Fragmentos de ‘Heleura’”), Lezama Lima (“A prova do Jade”), é ainda mais interessante porque possivelmente demande uma compreensão excedente à lógica arquitetural do concretismo ortodoxo. A compreensão do texto como textura aparece em outros fragmentos de *Galáxias*, como, por exemplo, no fragmento 14, escrito em 21 de fevereiro de 1965: “ma non dove noi che della vediamo essi l’indistinto stelle via ravvisano / latte queria dizer os poetas ou palavras ou estrelas ou estrêlulas / myriads of faint stars lampiros no empíreo galáxias kiklos de palavras / o texto entretecendo entretamando entrecorrendo pontos pespontos / dispostos texturas o estelário o estepário de palavras costurando ávidas / suturando texturando urdilando ardilário vário laços de letras lábeis / tela têxtil telame aranhol aranzol de arames de manhas e ramos de ranhos / de aranhas letras sestras lépidas letreiros selva de símbolos também / selvaggia e aí estou aí fui aí sou eu ou outro eumesmo ninguénheu ou outro”.

<sup>64</sup> “Il y a une espèce de nomadisme, de déplacement perpétuel des intensités désignées par les noms propres, et qui pénètrent les unes dans les autres en même temps qu’elles sont vécues sur un corps plein. L’intensité ne peut être vécue qu’en rapport avec son inscription mobile sur un corps, et avec l’extériorité mouvante d’un nom propre, et c’est par là que le nom propre est toujours un masque, masque d’un opérateur” (Deleuze, 2002, p. 358)

ordem e da lei, dizia-se que “la terra è [...] la madre del diritto” (2006b, p. 19). Lançando-se ao mar multitudinário, ao mar polipantero Haroldo de Campos possivelmente faça vir junto com a ordem vanguardista aquele espaço que, galacticamente, desconhece a unidade evidente entre ordenamento e localização. A propósito, Schmitt (2006b, p. 20) dizia que o mar não tem caráter:

Nel mare non è possibile seminare e neanche scavare linee nette. Le navi che solcano il mare non lasciano dietro di sé alcuna traccia. «Sulle onde tutto è onda». Il mare non ha carattere, nel significato originale del termine, che deriva dal greco *charassein*, scavare, indicare, imprimere. Il mare è libero.

Não constituindo território estatal, o mar está sempre aberto tanto à pesca quanto à navegação pacífica ou beligerante. Além disso, o mar também é o espaço em que se desenvolve a ação do pirata – termo derivado do grego *peiran*, que significa “tentar”, “ousar” (cf. Schmitt, 2006b, p. 21). Sendo um ousado, o pirata se lança ao mar em busca da sorte, da fortuna, lança-se, melhor dizendo, ao acaso. O mar é o espaço livre para o fluir e o refluir da ousadia e, nesse sentido, também é um mundo onde não há nem direito nem propriedade (cf. Schmitt, 2006b, p. 21). No entanto, com o nascimento dos impérios marítimos, as talassocracias, o mar foi ocupado, transformando-se, soterrando-se em mar territorial através da declaração soberana criadora da ordem e da segurança. Enquanto isso, o pirata cujo barco até então deixava um sulco ou uma cicatriz na superfície por que passava veio a ser declarado inimigo do gênero humano, *hostis generis humani*: “Ciò significa che [o pirata] fu espulso e bandito dai sovrani degli imperii marittimi, privato di ogni diritto e proscritto senza tregua” (Schmitt, 2006b, p. 22)<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Em seu estudo sobre “a posse contra a propriedade”, Alexandre Nodari já havia retomado essas passagens de Carl Schmitt para lembrar que a carta de “achamento” do Brasil, escrita por Pero Vaz de Caminha, se não tivesse sido enviada ao rei de Portugal, poderia ter aberto uma segunda possibilidade



---

aos marinheiros que chegavam: “O sem casa, sem posse, sem economia, mas não sem lei, é o responsável por preparar o terreno – o estado anômico indígena, igualmente sem casa, sem posse, sem economia, mas diferentemente sem lei – para o estado de exceção, para o novo *Nomos* da terra que se anuncia, convertendo o indígena em *homo sacer*, adicionando ao seu fora um dentro, pelo qual a antiga exterioridade converte-se já em interioridade: não há mais como pôr-se fora da lei. Trata-se não de uma atividade de dominação, mas de nivelamento. O ato de domínio por excelência será exercido pelo Rei e pelo Papa – lembremos da cena bíblica do *Genesis*, mas também da conexão escrita-inventário-hierarquia aventada por Claude Levi-Strauss em sua ‘Lição de Escrita’. Contudo, este nivelamento poderia também ser de outro modo, a metamorfose poderia ser inversa; o marinheiro poderia pôr-se fora da lei, poderia tornar-se pirata. Isto representaria um gesto de ousadia – e Carl Schmitt lembra que ‘La palabra *pirata* procede de la palabra griega *peiran*, o sea probar, intentar, osar’. Se *ousasse* isso, se ‘não tivesse escrito a carta ao rei’ seria caçado como inimigo da humanidade [...] Mas a ousadia não está conectada apenas à pirataria como Carl Schmitt sublinha: ela também está intimamente ligada ao contato que constitui a comunidade na bela formulação feita por Flávio de Carvalho no seu estudo sobre a moda: ‘A moda pertence ao domínio da fantasia portanto da grande criação do espírito humano. É pelo uso do traje que o homem e a mulher ousam entrar em contato uns com os outros. É a ousadia que permite a existência e a realização dos laços afetivos’. Fosse o marinheiro ousado, talvez ‘não teria havido o sistema econômico europeu’. Se o primeiro nivelamento implica uma posterior sujeição sobre a qual se funda o *Jus publicum europaeum* [...] – e pela qual os indígenas terminam por serem desnivelados em relação aos marinheiros, pois passam a ser animais ou objetos aos quais um outro dá o nome, aos quais se nomeia e, com isso, se domina, em uma sujeição ainda maior que aquela dos marinheiros, e mesmo dos marinheiros convertidos em corsários, sujeitos à perseguição do Rei e do Papa –, o segundo permitiria uma manutenção da posição dos sujeitos: a anomia indígena e o pertencimento à lei dos marinheiros, sem alteração dos sistema global de relações que a tomada do ‘Novo Mundo’ determinou. Sublinhemos esta duplicidade: o encontro entre os marinheiros e os indígenas é uma via, ou melhor, uma metamorfose de mão dupla, na qual a atividade já é, desde sempre, passividade – transformar-se no outro, deixando levar-se por ele. O segundo nivelamento não é tão somente uma possibilidade histórica deixada em aberto, não ocorrida – ainda que *também* o seja –; é uma experiência que não só se atualizou na cena da dança, como continuou e continua a se atualizar. Assim, o

A “viagemlivro”, o “livroviagem” de Haroldo de Campos se lança ao mar polifosfóreo (da linguagem), desdobrando pele sob(re) pele, *pli selon pli*, como projeto de uma epopéia. Conforme Haroldo de Campos explicou depois da publicação de *Galáxias*, a viagem

é uma vertebração semântica que dá unidade subliminar à proliferação das diferenças na escritura galáctica. Viagem paródica, homérica e psicodélica ao mesmo tempo. *Livro ivro* [...] onde cabe o vivido, o lido, o treslido, o tresvivido... Visões vertiginosas, de quadros, de lugares, de pessoas, de presenças (históricas e mitológicas) aparecem e desaparecem ao longo da tessitura verbal, do mar de sargaços da linguagem (Campos, 2004a, p. 271).

Essa viagem, que transita entre as improntas de Homero, Dante, Mallarmé e Joyce, “homérica e psicodélica ao mesmo tempo”, faz pensar em um processo de (trans)figuração da/na linguagem. Assim, além da visada épica, é possível que o texto viajante e galáctico possa trazer consigo um influxo pirata e ensaie uma ousadia “inimiga” da propriedade e da ordem, espelhando aquilo que o poeta deixou passar – ou melhor, obliterou – em sua formação inventivo-sincrônica do homem excêntrico. O pirata, que não é excêntrico senão diante da lei, talvez carregue aquilo que Raúl Antelo (2007, p. 38) percebeu como “caráter politrópico”:

A viagem é um tropo, uma figura, uma *catástrofe metafórica*, como a chamava Derrida, que se dispara em múltiplas direções. Lembremos

---

ato fundador se dá ignorando a atividade fundadora num sentido duplo: ignora a atividade dos marinheiros como um todo, por um lado e, por outro, ignora a possibilidade deste segundo nivelamento” (Nodari, 2007, pp. 26-27). Para além da pirataria, caberia agregar que a linguagem não se restringe a uma relação na qual o *logos* é sinônimo de razão; ela também se abre à moda(lidade) – questão que, em sua conexão com o pensamento sobre o sensível, foi estudada pelo filósofo italiano Emanuele Coccia no livro *A vida sensível*.

que o padroeiro da viagem, Ulisses, tem um caráter *politrópico* e que, portanto, só cabe ler a viagem na malha de uma rede discursiva e não-discursiva, porque uma viagem, a rigor, não passa de um *dispositivo*. É um espelho que nos permite ler tempos, espaços e hierarquias de onde se parte, por onde se passa e de um término, não somente hipotético, mas também infinito, ao qual não se acaba de chegar nunca.

“Dispositivo” foi o significante usado por Giorgio Agamben (cf. 2006b, p. 22), para denominar tudo aquilo que tem a capacidade de capturar, orientar, modelar, controlar os gestos, as condutas, as opiniões, os discursos dos viventes<sup>66</sup>. O filósofo italiano, diante disso, dá como exemplo a própria linguagem, talvez o mais antigo de todos os dispositivos, e vai além, ao dizer que é no corpo a corpo entre viventes e dispositivos que emerge um terceiro elemento: o sujeito (cf. Agamben, 2006b, p. 22).

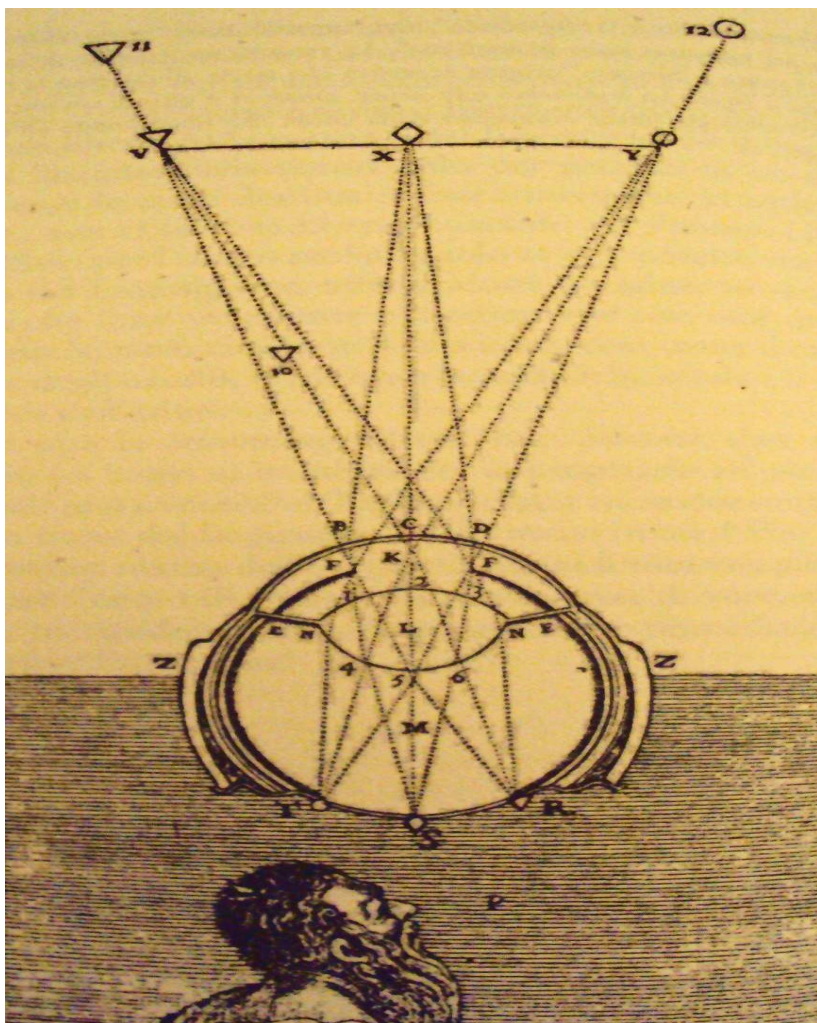
Em um texto mais antigo, contemporâneo do projeto galáctico, Giorgio Agamben, lendo a imagem estampada no quinto capítulo – sobre as imagens que se formam no fundo dos olhos – da *Dióptrica* escrita por René Descartes (vide imagem na página seguinte), se dispôs a considerar aquilo que estava em jogo na defesa do racionalismo e na sua pretensão em narrar a constituição do homem enquanto detentor do *logos*<sup>67</sup>. Destacava-se, então, que a idéia de *presença* (tanto da alma a si mesma quan-

---

<sup>66</sup> O termo “dispositivo” deriva de *dispositio*, tradução latina de *oikonomia*, que, em grego, significa literalmente “governo da casa”. Esse mesmo termo foi utilizado no vocabulário teológico para fundamentar o dogma trinitário (cf. Agamben, 2006b, pp. 16-17). Agamben (2006b, p. 19), por outro lado, ainda observa a afinidade etimológica entre *dispositio* e o termo alemão *Gestell* – usado tanto pelo jovem Hegel quanto pelo último Heidegger: *dispositio*, *dis-ponere*, *Ge-stell*, onde *stellen* corresponde a *ponere*. Na medida em que *Gestell* é sinônimo de aparato (*Gerät*), os dispositivos podem ser vistos como “invenções”.

<sup>67</sup> Ou seja, “L’io, l’occhio, la voce”, publicado originalmente em 1980 como introdução à edição italiana de *Monsieur Teste*, de Paul Valéry. Posteriormente, esse estudo foi incluído no livro *La potenza del pensiero*.

to das coisas reais à alma), que governa a metafísica ocidental e seu saber, se funda sobre uma possibilidade de *presença ao olhar* (o olho que vê a si mesmo imediatamente na superfície do espelho) ou sobre aquela de uma *presença à consciência* (ou seja, a possibilidade de o discurso referir-se imediatamente, através do pronome “eu”, à voz daquele que o pronuncia) (cf. Agamben, 2010a, p. 99).



Assim, usando a figura de um homem barbudo que olha o funcionamento do globo ocular, o filósofo francês queria provar a teoria segundo a qual todo ato de visão é tão somente um juízo intelectual do sujeito pensante, ou seja, “non visione concreta [...] ma un *ego cogito me videre*, un ‘io penso di vedere’, una riflessione dell’Io a partire daí segni sensibili dipinti sul fondo dell’occhio” (Agamben, 2010a, p. 94). Na medida em que o *ego cogito* é inextenso e imaterial, o homem barbudo da imagem usada por René Descartes não coincide com o Eu; é, antes, um fingimento que permite entrever no processo da visão reflexiva uma duplicação irônica, onde o olho que vê se transforma em olho visto e a visão, em ver-se ver. Isso, de acordo com a leitura proposta por Agamben (2010a, pp. 94-95), levaria a pensar em “una *rappresentazione* nel senso filosofico, ma anche nel senso *teatrale* del termine”. Mesmo assim, esse aspecto teatral permitiria que o homem barbudo se apropriasse daquelas imagens formadas no fundo dos olhos como frutos de um juízo de sua razão, de seu *logos*.

O aparecimento funcional da teatralidade na filosofia de Descartes também já havia sido considerado em um ensaio escrito pelo filósofo Jean-Luc Nancy, onde, não por acaso, a leitura se perfaz tomando como ponto de partida outra imagem<sup>68</sup> – no caso, o retrato de Descartes feito pelo pintor holandês Jan Baptist Weenix, por volta de 1647, no qual o filósofo racionalista aparecia segurando em sua mão esquerda um livro que ostentava o lema “Mundus est fabula” (vide imagem na página seguinte). Embora Descartes fosse contemporâneo da noção segundo a qual o mundo não teria outra consistência senão aquela de um ilusionismo teatral, praticamente um lugar comum barroco<sup>69</sup>,

---

<sup>68</sup> Trata-se do texto “Mundus est fabula”, publicado no nonagésimo terceiro número da revista norte-americana *Modern Language Notes*, em 1978, posteriormente, incluído no livro *Ego sum*.

<sup>69</sup> Os exemplos são vários. A começar pelo já mencionado “El gran teatro del Universo”, no *Criticón* de Gracián, passando por *El gran teatro del mundo*, de



---

Calderón de la Barca, e até mesmo pelo *Macbeth*, de Shakespeare, em cujo último ato podemos ler a célebre consideração do personagem que dá nome à peça: “O amanhã, o amanhã, o amanhã, avança em pequenos passos, de dia para dia, até a última sílaba da recordação e todos os nossos ontens iluminaram para os loucos o caminho da poeira da morte. Apaga-te, apaga-te, fugaz tocha! A vida não é mais do que uma sombra que passa, um pobre histrião que se pavoneia e se agita uma hora em cena e, depois, nada mais se ouve dele. É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria, nada significando” (Shakespeare, 1993, p. 186, tradução modificada).

Jean-Luc Nancy observava que a peculiaridade da estratégia cartesiana estava precisamente no ato de desviar o foco da compreensão para a necessidade de tornar cognoscível, enfim, a fábula que fosse capaz de apresentar e ensinar, dirigindo os passos seguintes, a “moralidade” do sujeito enquanto ser pensante (cf. Nancy, 2008, p. 107). Em outras palavras, se, por um lado, se percebia que a ilusão não podia ser tão somente dispensada da atividade pensante, por outro, isso não chegava a constituir qualquer motivo para um ensimesmamento melancólico. Para além disso, a operação intentada pela filosofia cartesiana se dedicava a evidenciar o modo como as coisas poderiam ser conhecidas, redundando em um modo de agir disposto ao desvelamento da verdade e da certeza. Nesse sentido, a dúvida fundamental cartesiana – *cogito, ergo sum* – não exatamente tenderia a responder aquilo que o mundo é em si, senão a uma peculiar construção da fabulação e da moralidade da razão, do *logos*. Isso significa que a doutrina das idéias nas *Meditações* cartesianas considera, antes, a semelhança das idéias, que são como “quadros” em relação aos seus originais (cf. Nancy, 2008, p. 103). O fluxo do pensamento, dessa forma, surge para balizar e fundamentar as condições de possibilidade que afirmam e autorizam a superioridade do homem como ser dotado de razão. Com isso, embora ele não possa se apropriar totalmente da verdade e da perfeição, ele se faz senhor do meio – o *logos* – que torna possível o conhecimento. Segundo Nancy, o que emerge da estratégia cartesiana é especialmente a pretensão de uma invenção verdadeira do mundo. Ou seja, a fabulação do mundo não seria o instrumento de uma exposição, senão o órgão de um equivalente da criação e de uma criação equivalente à Criação (divina). Inventando essa fábula, o homem cria – em uma sorte de fazer, fingir e formar –, um mundo que, mesmo não sendo o mundo efetivo, não contradiz as leis da criação (*ex nihilo*). Daí que o homem, através dessa fabulação (inovadora) do mundo, poderia representar a verdade científica (cf. Nancy, 2008, p. 106). Mas, além disso, quando essa invenção adquire o caráter de criação

autorizada – porque moralmente verdadeira –, é o próprio sujeito que se inventa em uma condição excêntrica em relação ao mundo sensível. Antes de corporal, o sujeito se inventa como ser racional, cerebralesco – o sujeito do saber verdadeiro deve ser o inventor de sua *própria* fábula (cf. Nancy, 2008, p. 106) que é sempre “equivalenda” (frag. 44).

A percepção da teatralidade do ver e do cogitar, tornados próprios do ser humano, conforme assinalada nas leituras de Agamben e de Nancy, desvela não só o aspecto ficcional e autorizador da invenção racional como também o interesse em aplacar a cisão entre homem e mundo. Os “quadros” criados pelo *logos*, nesse caso, além de “presenças” apreensíveis pela mente, formam um espaço fabular – ao qual é preciso dar fé e crédito, ou seja, conferir uma unidade capaz de compreender – e prender – a variedade. Porém, deslizando por entre as tramas e telas da ficção, o texto galáctico já se formulava, desde o prospecto “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”, contando com um virtual passo além do autonomismo ao se dispor à consideração da “variedade na unidade” e das “coisas como se passam [...] no ouvido” (Campos, 1964, p. 112). Há algo, então, que, através do uso da palavra potencializada pelo jogo de paronomásias, parece exceder à busca pela variedade reunida, ordenada, controlada logocentricamente. Em outros termos, caberia aventar a possibilidade de que, na dobra e desdobra dos significantes, algo escape à estratégia de identificação e qualificação projetada para capt(ur)ar a materialidade significante como linguagem pura. O *epos* se frustra: “princiava a encadear-se um epos mas onde onde onde” (frag. 35), e, assim, perdendo-se no mar (da linguagem), “a fala coalha a mão treme a nave encalha” (frag. 50). Mesmo que a disseminação dos significantes venha pautada ambivalentemente pela noção de “livro” e de “viagem”, em uma circularidade que é, ao mesmo tempo, centrípeta (“unidade na variedade”) e centrífuga (“variedade na unidade”), o texto ensaia uma elipse, cujos centros se mostram em “vértice vórtice” (frag. 12). Nesse movimento um tanto quanto excedente, no momento



em que o *epos* naufraga, a deriva faz emergir os vestígios de uma *epifania*: precisamente, um aparecer (*phainein*) de significantes, de pedaços ou cacos de linguagem, sobre (*epi*) a página branca – onde o branco é tanto hesitação quanto resto de um signo calcinado ou, de outro modo, o pó “holocáustico” da linguagem pura –, dando margem a um *dictum* diferencial: “a viagem faz-se / nesse nó do livro onde a viagem falha e falindo se fala onde a viagem / é poalha de fábula sobre o nada é poeira levantada é ímã na limalha” (frag. 31), “e no entanto via / ainda i punti ou se esforçava para a matéria do paradiso de dante / formas non per color ma per lume parvente plasma luminoso fuor di / color” (frag. 33). Com isso, na falência – no naufrágio – da épica é a própria topologia que se dispõe à falha, expondo e farfalhando na “página do liber figurarum” (frag. 38) a topologia monadológica e metamórfica da palavra que veicula séries de imagens possíveis, i.e., imaginações: “não se trata / aqui de uma equivalenda mas de uma delenda esquiva” (frag. 44). A folha de papel, nesse sentido, se abre à disseminação espermática do palavrório que, conforme lembrava Aristóteles (*apud* Heller-Roazen, 2003, p. 12), é sempre portador da verdade e da mentira: a palavra se metamorfoseia em semente que contém em si mesma a virtualidade da folha que virá ou não (cf. Goethe, 1997, pp. 12-13, 34-35). Em outros termos, a emergência da topologia da invenção galáctica, dessa maneira, poderia ser vista como a ação de aventar a urgência da significação em outro aspecto que não o da ordem e da propriedade. Quando o “escrito” vem junto com o “excrito” (frag. 35) ou até mesmo com o “excretado”, se pensamos no décimo segundo fragmento galáctico<sup>70</sup>, o livro, antes de

---

<sup>70</sup> Escrito entre 04 e 06 de setembro de 1964, Haroldo de Campos rememora sua passagem pelo País Basco: “a relva suavemacia feito um púbis verde dourando ao sol curvas mansas / ovelhadas de branco em san sebastián depois o mar mugindo mar cor de / cola de peixe águas quase esperma espermacete batendo o molhe peixes / sangrados no piso de pedra olhos vidros tripas na graxa fateixas / famintas e o óleo o cheiro rícino do óleo oleando mas itziar virgen / basca patrona de los pescadores e guipúzcoa é

ser o fundamento da verdade criadora (como o era na lógica visionária da religião, secularizada ou não), se presta a um uso “obnubilado”, no qual ele pode ser tanto leque (*éventail*) quanto evento (*événement*).

O texto se transforma, ou melhor, se metamorfoseia. Não apenas porque a quadrícula explode na miríade de convulsões galácticas, mas especialmente porque a relação entre significante e significado parece se dispor a uma abertura ainda mais ousada. Em um dos poemas publicados na seção “excrituras” de *Xadrez de estrelas*, desdobrando o conceito de texto utilizado, por exemplo, na leitura da poética da radicalidade de Oswald de Andrade<sup>71</sup>, Haroldo de Campos (1976, p. 185) apresentava um ponto de inflexão que, a despeito do furor inventivo, se fazia acompanhar de um desgaste, nesse momento, pouco “espermático”: “um / texto // pó-diamante / sobre / sambaquis / hífen / entre / esqueletos / figuras / de / linguagem / calci- // ilegível // -nada”. O sambaqui, depósito branco dos restos que sobram da mandíbula gulosa, aqui, indica a página como substrato para uma palavra morta – calcinada – da qual nada parece surgir, a não ser um canto ilegível, sem pensamento por vir, à beira do mutismo. O pó cristalino e o branco da página, por outro lado, ressurgirão especialmente no trigésimo terceiro fragmento das *Galáxias* – escrito entre 17 e 27 de janeiro de 1968, onde o poeta paulista (co)memora o encontro com Ezra Pound, na Itália:

---

uma província ou o quê / eibar e irún a motocicleta varando a cidade com dois na garupa comer / caracóis camaroneados e vomitar vermelho no mictório público a cabeça / rodando de tanto vinho a medalha se la penduren en el culo reina / isabel la católica queria dizer ao caudillo bravata basca braveando”.

<sup>71</sup> O texto seria “informação estética materializada num sistema de signos dotado de autonomia e coerência, avaliável por seu teor de originalidade (no sentido de imprevisibilidade estatística) – idéia para a qual marcha também toda uma série de manifestações contemporâneas, da nova poesia ao novo romance” (Campos, 2002b, p. 52).

mármore ístrio enegrecendo na sombra neve sal-branco agora quando ao sol / mármore feito de felpa de cristal poroso à luz comido de ar o ar gira / dentro do miúdo polipeiro de poros e respira como um pulmão cristalizado / e vivo explodem bolas murano bojões de cor soprada de areia e tinta / marinha explodem globos de topázio onde a retina pára e se ofusca / lucilada requerendo prismas diafragmas o olho poliédrico das moscas / um vermelho tão roxo que parece azul um laranja tão sangue que descamba / em vermelho e o cavernoso amarelo amarelo fosco ovo gema apodrecendo / andar andar labirintoandar quando san marco se suspende poeira ocre- / rosa no pires azul que é mar laguna remanso chapa de metal vibrado / azul-encandecido sob o ferro do sol em brasa san marco sobe poalha / rosa-ouro puntiúnculos de irisado mosaico nuvem e obnubilando à luz- / sombra o mosaico é um livro de renda de ouro e ocelos de pavão um / livro que se ilumina e decora em fina escritura legível numa língua / flamíssona [...] labirintoandando até chegar à quina onde os tetrarcas de pórfiro se / abraçam de pórfiro vinhoescuro quase marron contra o mármore nítido [...] sobre o mar oco de / deuses o velho poeta via ainda ou queria ver os punti luminosi / na outra costa azul-ligúrio o prédio na via mameli tuesday 4 p.m. / ore sedici [...] a máscara / plissada um papyrus de rugas mas os olhos fulguravam nas fendas / ruivas dos cílios e agora era preciso colocá-lo ao relento o gato / isto é para poli-lo seu paraíso era spezzato partido também feito / de fragmentos e crollava caía como uma torre derrupta si rischia di / diventare molto stupido reclinado no sofá cabispense o sangue / afluindo difícil à cabeça por veias engelhadas e no entanto via / ainda i punti ou se esforçava para a matéria do paradiso de dante / formas non per color ma per lume parvente plasma luminoso fuor di / color diamante cortado por diamante nuvem branco-ígnea sob o esmeril / a banhista se dobra no carro metal-chispante a rede de látex modela / nádegas elásticas aqui o albergo grande italia & lido brunobrônzeas [...]

O texto, agora, tem vida e cor, viaja, perambula entre os mármore brancos da Ístria e os cristais venezianos, anda, anda no labirinto, tudo é “labirintoandar” nessa viagem (pelo mar da linguagem). O grande risco é de, assim como aconteceu com o envelhecido Ezra Pound, abandonado pela razão – “o sangue / afluindo difícil à cabeça por veias engelhadas” –, “diventare

molto stupido reclinado no sofá cabispenseo<sup>72</sup>. A cara velha é plissada, é dobrada, é um livro (“ivro”) de vida. Tinha – ou pensou ter tido – um desejo, um frenesi: “a matéria do paradiso de dante”. O mármore, o material cristalino corroído pelo ar, tem suas marcas, marcas que surgem com o andamento de um processo giroscópico<sup>73</sup>. Também ele parece ter vida: “respira como um pulmão cristalizado”. O texto, o coacervo de resíduos que se depositam sobre a página, aqui, diferentemente do que acontecia no poema da seção “excrituras”, adquire vida, ou melhor, é percebido enquanto vivo. Vivo e, portanto, aberto ao acaso – o fluxo dos ventos e dos movimentos que o metamorfoseiam assim como o vidro é produto da metamorfose da areia em contato com o fogo e o sopro. A matéria, outrora inerte e parecendo indicar a materialidade do significante tão somente enquanto um nada – “calci- // ilegível // -nada” –, aparece colorificada, perfazendo-se

---

<sup>72</sup> O encontro entre Haroldo de Campos e Pound aconteceu em fins dos anos 50, na cidade de Rapallo, na costa genovesa, onde o poeta norte-americano se radicara. Um “informe” do encontro foi escrito por Haroldo de Campos entre 1959 e 1960. Trata-se do texto “Ezra Pound: *i punti luminosi*”, publicado originalmente no livro *Ezra Pound: Poesia*, de 1985, e republicado em *O segundo arco-íris branco*, lançado postumamente em 2010. Ali podemos encontrar a seguinte descrição do poeta norte-americano: “Eis-me diante do poeta. Num pijama azul-forte, altíssimo, a barba em ponta, os 74 anos gravados sobretudo no rosto pagueado, plissado, um papiro de rugas, como nunca as fotografias poderiam revelar, curtido, com as fendas felinas dos olhos brilhando sob murchos supercílios, pêlos ruivos, palha, desbotando” (Campos, 2010, pp. 192-193).

<sup>73</sup> O *giroscópio* – dispositivo que consiste de um rotor suspenso por um suporte formado por dois círculos articulados – já aparecia no décimo terceiro fragmento galáctico, escrito entre 06 e 07 de setembro de 1964: “esta é uma álealenda ler e reler retroler como girar regirar retrogirar / um milicôro em milicórdio séptuor vezes setenta e sete vezes giroler / em giroscópio em caleidocamaleoscópio e não ler e lernada e nunca ler / como tudoler todoler tresmiller e estar a ponto e voltar ao ponto / e apontar e despontar e repontar e pontuar e impontuar camaleoplástico / cabalélústico rodoviagem à roda da viagem a esmo da mensagem o mesmo / e de passagem uma faena uma fadiga uma falena será que ela vale a pena [...]”.

segundo um processo ainda aberto em prismas de cores que se mesclam sem que, no entanto, se confundam – também há hífen entre os matizes: “um vermelho tão roxo que parece azul um laranja tão sangue que descamba em vermelho e o cavernoso amarelo amarelo fosco”, “poeira ocre- / rosa”, “azul-encandecido”, “rosa-ouro”. Quando os hífen surgem, também se afigura um espaço *entre* que não se confunde nem com aquilo que havia antes nem produz uma segunda essência unificada – ou seja, hibridizada. No processo dos contatos e das metamorfoses, o que aparece são os matizes, as variações, as divisões prismáticas da idéia – que é viva, emite cores: “esse guión no pacifica ni apacigua nada, ningún tormento, ninguna tortura” (Antelo, 2008a, p. 13). É possível dizer inclusive que, no processo dos contatos e das metamorfoses, “a retina pára e se ofusca”, ou seria o caso de dizer-se que é a fabulação, tida como verdadeira e certa, que se ofusca? A variação das cores, que vem junto com a variação das formas – o surgimento do cristal a partir da areia, o surgimento da imagem a partir dos cacos de cristais em mosaico –, faz pensar no texto como sucessão vertiginosa “de puntiúnculos de irisado mosaico nuvem e obnubilando à luz- / sombra”. Seriam esses pontos minúsculos uma “informação estética materializada num sistema de signos dotado de autonomia e coerência” (Campos, 2002, p. 52)? Diria-se que não mais como antes. Eles são a emergência do *punctum*, que, pelo imagismo tentando a simultaneidade do acontecimento, é quase fotográfico – “quase” porque não reproduz, não descreve exatamente nada daquilo que era, mas produz, ou melhor, escreve:

[O *punctum*] é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete à idéia de pontuação [...] pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere) (Barthes, 1984, p. 46).

O esfacelamento da quadrícula concretista nos cacos e pedaços significantes que formam os *fragmentos* galácticos, nesse sentido, comporta, pela pungência, uma percepção diferencial do texto. O cálculo, ou melhor, o texto calculado vem com outra força que não é apenas cerebral. O poeta senescente – o *pai* do *paideuma* –, “molto stupido”, “cabispenso”, visto em sua decrepitude bem pouco aurática, corporal, aparece entre os cacos do mármore enegrecendo – envelhecendo, corroendo-se, marcando-se, impressionando-se pelo tempo. Talvez seja o próprio *Denken* hegeliano que, aqui, reafirma algo além da glória ou, antes, aquilo que sempre resta – em um *sotto voce* espectral – por trás da glória: a queda, a decadência – ou o medo delas. Razão e desrazão do poema, luz e sombra do poema, a imagem do velho Pound impressiona e não é mais a sua inventividade (inovadora) que ilumina, senão o texto mesmo, que, por sua vez, decai ou “rischia di”, se rompe em cacos (de)cadentes, “neve sal-branco”. A arquitetura concretista, aqui, já é *arquitectura* galáctica que, salina, tem gosto, se faz sensível antes de ser cálculo – “teatral” – da razão. A torre – o poder, o “falo”<sup>74</sup>, por assim dizer, do poema – cai, *crolla*, colapsa. Não estranha que essa queda tenha como cenário Veneza. A propósito, em 1902, o campanário da Basílica de São Marcos – *el parón de caxa*, ou seja, em dialeto veneziano “o

---

<sup>74</sup> Em um dos verbetes publicados por Georges Bataille na edição de maio de 1929 da revista *Documents*, dizia-se que “a arquitetura é a expressão do próprio ser das sociedades, da mesma maneira que a fisionomia humana é a expressão do ser dos indivíduos. Entretanto, é sobretudo a fisionomia de personagens oficiais (prelados, magistrados, almirantes) que essa comparação deve ser relacionada. Com efeito, apenas o ser ideal da sociedade, aquele que ordena e proíbe com autoridade, se exprime nas composições arquiteturais propriamente ditas. Assim, os grandes monumentos se elevam como diques, opondo a lógica da majestade e da autoridade a todos os elementos perturbadores: é sob a forma das catedrais e dos palácios que a Igreja ou o Estado se dirigem e impõem silêncio às multidões. É evidente, de fato, que os monumentos inspiram a sabedoria social e, freqüentemente, até mesmo um verdadeiro temor” (Bataille, 2007, p. 79)

chefe da casa”, a “voz” do poder “sereníssimo” da *Repubblica* – também caiu (vide imagem na página seguinte) e levantou toda aquela poeira que havia se acumulado sobre a cidade desde que a própria *Repubblica* caíra, há mais de um século, diante dos próprios barbarismos, dos napoleônicos, dos austríacos. Essa queda, mais do que alegórica, é a queda ou declinação do poema em outra instância... produtiva, espermática, disseminante: “ovo gema”, “mosaico”. O texto autônomo, aqui, colapsa. Colapsando, junto com o cálculo, começa a vir o lapso diferencial – o esquecimento das leis do cálculo, a “origem” concretista. O texto, *obnubilado* à “luz- / sombra”, agora, é mosaico, palimpsesto de uma tradição que, benjaminianamente, é catástrofe. Ou melhor, o texto obnubilado demonstra não tanto que as leis foram esquecidas senão que há outro uso para elas, que elas podem se metamorfosear não exatamente em formas, mas em fórmulas.

O *intellect* mallarmeano, transformado em *Denken* hegeliano, por outro lado, conforme se disse anteriormente, também se metamorfoseava em *intelletto d'amore* dantesco. E foi exatamente o pensador – mais do que poeta, talvez – Dante Alighieri quem, remetendo ao *crollo*, ao colapso de uma torre – a de Babel –, tratou de considerar a origem do lapso e da comunicabilidade *humana* – não do *Humanus* – como esquecimento da língua original, paradisíaca. Relendo, pois, o episódio babélico – que aparece repetidas vezes ao longo do percurso de *Galáxias*<sup>75</sup>–, Daniel Heller-Roazen

---

<sup>75</sup> Por exemplo, no décimo fragmento, escrito em 08 de agosto de 1964: “[...] isso polonês gagobêbado emborcando bocks no drei mohren friedrichstrasse / ponimáitie li vui po ruski babelbêbado bebemorando e juntam-se um dois [...]”; no décimo terceiro fragmento: “talvez um café calva a loiríssima abraçada ao seu gigante negro o / negríssimo enganchado a sua ninfeta loira saudável discordia concurs / recolonização biológica por isto esta cidade é babelbarroca por isto / esta cidade é uma opera aperta e você é você e é anônimo e é sinônimo / e é antônimo é não e é milhão a tour eiffel está plantada sobre [...]”; no quadragésimo quarto fragmento, escrito entre 06 e 09 de maio de 1970: “[...] reparta reporte destrince esta macarroniada em



malalíngua antes que / o portogalo algaraviando-se esperante o brasilisco e este babelório / todo desbordele em sarrapapel muito fácil [...].”



observava que os acontecimentos conexos à queda de Babel traziam um problema em relação ao modo de execução do julgamento divino, ou seja, o modo pelo qual a terra inteira teria passado de uma língua a várias. A confusão causada pela pluralidade lingüística e o conseqüente espalhamento dos homens, nesse sentido, não teriam como origem uma produção divina capaz de diferenciar a língua primera daquelas que surgiam:

Estritamente falando, Deus não produz a pluralidade de idiomas que a partir de então dividirá os homens da terra: nada, ao que parece, é acrescentado à “língua única” que precede a torre para fazê-la múltipla. Ao mesmo tempo, porém, o relato bíblico da punição não indica em lugar algum que a vontade divina intervém para retirar um elemento comum da língua original da humanidade: nada é subtraído do idioma uno dos homens, que permitisse sua dispersão. É talvez nesse sentido que se deva entender o verbo hebraico usado para caracterizar a ação divina dirigida contra os construtores de Babel [...], que não implica nem adição, nem subtração. Deus, diz-nos o Livro do Gênesis, “confundiu” a língua da terra, e o resultado do seu ato não foi criação ou destruição, mas, simplesmente, um estado de confusão geral (Heller-Roazen, 2010, pp. 184-185).

Assim, retomando a etimologia apresentada pelo exegeta bíblico alexandrino do século I, Filo Judeu, Daniel Heller-Roazen (2010, p. 185) considerava que a confusão “não é o mesmo que meramente destruir, nem simplesmente criar”, mas implica a destruição de qualidades primitivas “em vista da criação de uma substância única e diferente”. Diante disso, a confusão babélica evocaria o contrário daquilo que Filo Judeu considerava precisamente porque “a punição dos construtores babélicos não levou a uma união e dissolução da pluralidade dos elementos em ‘uma nova substância’” (Heller-Roazen, 2010, p. 185). A resposta ao questionamento sobre que tipo de confusão poderia ter transformado um idioma em muitos, o teórico norte-americano encontrou em uma passagem do tratado dantesco sobre a linguagem, o *De vulgari eloquentia* (I, IX, 6-7), onde se falava do esquecimento

da língua anterior – “reparata post confusionem illam que nil aliud fuit quam prioris oblivio”:

Dicimus ergo quod nullus effectus superat suam causam, in quantum effectus est, quia nil potest efficere quod non est. Cum igitur omnis nostra loquela, preter illam homini primo concreatam a Deo, sit a nostro beneplacito reparata post confusionem illam que nil aliud fuit quam prioris oblivio, et homo sit instabilissimum atque variabilissimum animal, nec durabilis nec continua esse potest, sed sicut alia que nostra sunt, puta mores et habitus, per locorum temporumque distantias variari oportet (Alighieri, 2010, pp. 1220, 1222)<sup>76</sup>.

Dessa maneira, entendida como esquecimento da língua pré-babélica, “oblio della lingua precedente” – onde o nome teria designado a plenitude das coisas –, a confusão decorrente do juízo divino assinalaria o princípio mítico, por assim dizer, da diversidade lingüística, marcando uma experiência de duplicidade irreduzível: a linguagem nascente “constituiria não apenas a reconstituição da anterior, mas também, paradoxalmente, sua desconstituição”, isto é, “ao falar, já teríamos desde sempre começado a esquecer, mesmo – ou especialmente – quando não o soubéssemos” (Heller-Roazen, 2010, p. 188). Replicando, então, a consideração que advém do texto dantesco sobre as operações que constituem o movimento dos significantes ao longo das *Galáxias*, é possível encontrar um elemento a mais marcando um excesso no pensamento da linguagem como veículo da presença original – onde o signo parece transcender aquela barra que,

---

<sup>76</sup> Na versão em italiano desse trecho, lê-se: “Diciamo dunque che nessun effetto, in quanto tale, supera la propria causa, perché niente può produrre ciò che già non è. E poiché ogni nostra lingua, tranne quella creata da Dio nel primo uomo, è stata ricostruita a nostro beneplacito, dopo quella confusione che non fu altro che oblio della lingua precedente; e poiché l'uomo è un animale instabilissimo e mutevolissimo; non può essere né durevole né persistente, ma al pari delle altre cose umane, come i costumi e le abitudini, necessariamente varia con la distanza nello spazio e nel tempo” (Alighieri, 2010, pp. 1221, 1223).

desde Saussure, separava o significante de seu significado. Esquecida a língua da comunicação plena, a consideração humana passa a ter que lidar com a duplicidade que marca o estatuto da presença no Ocidente. Aliás, se o próprio autor das anotações que deram origem ao *Curso de Lingüística Geral*, também havia percebido a arbitrariedade subjacente na relação entre significante e significado<sup>77</sup>, o jogo encadeado pelas *Galáxias* também passa a comportar uma experiência “demasiadamente” humana – em um “mar vazio de / deuses” (frag. 33) – da sua mais íntima instabilidade e variabilidade<sup>78</sup>. Nesse caso, o texto galáctico se mostraria

---

<sup>77</sup> “La legge veramente ultima del linguaggio, almeno per quanto osiamo dirne, è che non c’è mai nulla che possa risiedere in *un solo* termine, e questo a causa del fatto che i simboli linguistici sono senza relazione con ciò che debbono designare, dunque che a è incapace di designare qualcosa senza l’aiuto di b, e parimenti b senza l’aiuto di a, ovvero che tutti e due non valgono che per la loro differenza reciproca, o che nessuno dei due vale, sia pure per una parte qualunque di sé (per esempio «la radice», ecc.), altro che per questo stesso plesso di differenze eternamente negative” (Saussure *apud* Agamben, 2006a, pp. 183-184).

<sup>78</sup> Não deixa de ser interessante notar que, na transcrição do episódio babélico, Haroldo de Campos usou o verbo “babelizar” onde normalmente surge “confundir”: “Eis a terra § uma língua-lábio una §§§ / E palavras § unas // 2. E eis § no que viajaram para o Oriente §§§ / E se depararam com um vale §§§ na terra de Shinar § / e pararam lá // 3. E disseram § um para o outro § vamos § / pô-los os tijolos §§ no fogo § e afogueá-los §§§ / E o tijolo para eles § foi como § pedra-de-apoio §§ / e a massa de argila §§ foi para eles § argamassa // 4. E eles disseram § vamos § / construamos para nós uma cidade § e uma torre § / e seu topo no céu §§ e façamos para nós § um nome §§§ / Ao inverso § seremos dispersos sobre a face de toda a terra // 5. E baixou Ele-O Nome §§ / para ver a cidade § e a torre §§§ / Que construíram § os filhos-constructos do homem // 6. E disse Ele-O Nome § / um povo uno § e uma língua-lábio una § para todos §§ / e isto § só o começo do seu afazer §§§ / E agora § nada poderá cerceá-los §§ / no que quer § que eles maquinem § fazer // 7. Vamos § baixemos §§ / e lá babelizemos § sua língua-lábio §§§ / Que § não entenda §§ um § / a língua-lábio do outro // 8. E os dispersou Ele-O Nome § de lá § / sobre a face de toda a terra §§§ / E eles cessaram § de construir a cidade // 9. Por isso § chamou-se por nome § Babel §§ / pois lá § babelizou Ele-O Nome § / a língua-lábio de toda a terra §§§ / E de lá §

imemorialmente exposto a “um vento que deixasse / congelar suas arestas seus vértices seus vórtices em profilatura” (frag. 41), “obnubilando” (frag. 33) a conformação essencial ou calculada da “babelbarroca” (frag. 13).

Transbordando os vértices cristalinos do cálculo e abrindo-se ao vórtice e ao frenesi babélico da *viagem* galáctica, não são poucas as vezes que Haroldo de Campos deixa de traduzir as frases entrecortadas que ouve – ou imagina ouvir – ao longo das ruas por que passa. O texto, para além de comportar um português barbarizado e “balbucilente” (frag. 45), acolhe, então, sons e fórmulas que lhe são absolutamente estranhas. Lido em voz alta, esse texto nos obriga a produzir sons inauditos e estrangeiros, que, por sua vez, promovem um estranhamento incidente sobre nossa própria emissão vocal. Incorporando esses “códigos” deslocados, a linguagem galáctica excede tanto à ordem da simples referencialidade quanto à da funcionalidade poética. O que, em outros termos, significa dizer que, não obstante o cálculo formal, o texto galáctico se abre até mesmo a uma dimensão que, em última análise, beira ao alógico: o *logos* – o discurso significante –, aí, se faz poroso – “silente” – e a “fasia” começa a transportar – e, possivelmente, conservar – algo daquela afasia negada à literatura brasileira. Assim, ainda que o significante surja *de per se*, em uma materialidade gráfica esvaziada de significado ou tornada enigmática e imediatamente *inevidente*, caberia pensar que o percurso de *Galáxias* se perfaz como peculiar *regresso* não apenas à instância elocutória do “eu” (cf. Aguilar, 2005, p. 309) e à versura – mesmo que esfacelada –, senão também à experiência infantil do ingresso no *logos*. Esse aspecto, em uma tonalidade diferente daquela sincrônica, recebeu atenção especial de Roman Jakobson no estudo *Linguagem infantil, afasia e universais fonológicos*, escrito em alemão entre 1939 e 1941, quando o lingüista estava exilado na Escandinávia. Ali, conforme observa

---

dispersou-os Ele-O Nome §§ / sobre a face § de toda terra” (Campos, 2004c, pp. 81-83).

Daniel Heller-Roazen no primeiro capítulo de seu estudo sobre o esquecimento das línguas, Jakobson se dedicou ao “ápice do balbucio” (*die Blüte des Lallens*), percebendo a inexistência de limites para o potencial fônico da vocalização infantil: “no que se refere à articulação, as crianças [...] são capazes de tudo. Sem o menor esforço, podem produzir quaisquer sons – e todos eles – contidos nas línguas humanas” (Heller-Roazen, 2010, p. 07). No entanto, o ingresso na língua materna vem acompanhado de uma atrofia parcial de todas aquelas habilidades plenipotenciárias existentes no balbucio infantil:

quando a criança começa a falar uma língua única, ela obviamente não tem o que fazer com todas as consoantes e vogais que emitia antes, e é muito natural que, ao parar de empregar os sons que não estão contidos na língua que está aprendendo, logo se esqueça de como os produzir (Heller-Roazen, 2010, p. 08).

Mesmo assim, o teórico norte-americano ainda se perguntava se algo, na língua dos adultos, permaneceria do balbucio infinitamente variado e observava que, se esse fosse o caso, tal condição “seria apenas um eco de uma outra fala e de algo outro que a fala: uma ecolalia”, isto é, algo como uma “memória do balbucio indistinto e imemorial que, ao ser perdido, permitiria a todas as línguas existirem” (Heller-Roazen, 2010, p. 09).

Por outro lado, Daniel Heller-Roazen não deixa de acrescentar a esse questionamento a respeito da ecolalia que, mesmo no domínio da fala regular e da linguagem ordenada, é possível a emergência de uma instância próxima do balbucio: as onomatopéias. Elas foram definidas por Trubetzkoy nos capítulos finais de *Princípios de fonologia*, juntamente com as interjeições e chamados ou ordens dadas a animais domésticos, como “elementos fonológicos distintivos anômalos” das línguas, cujas funções são distintas daquelas do código padronizado. A começar, porque, em termos estritos, elas não possuem uma função de representação, embora também não sejam completamente desprovidas de senti-

do. Elas não afirmam e não negam uma coisa, são, dessa maneira, aquilo que a lingüística contemporânea chamaria de “atos de fala” (cf. Heller-Roazen, 2010, pp. 12-13). Não obstante, entre esses elementos anômalos registrados por Trubetzkoy, o teórico norte-americano também dava destaque aos “sons estrangeiros” usados na língua materna, ou seja:

Sons [...] feitos por falantes de uma língua quando tentam imitar os de outra: fonemas presentes em palavras emprestadas de outras línguas, que, na passagem de uma para outra, inevitavelmente mudam de formato e frequentemente adquirem contornos novos e singulares, que em última instância não são redutíveis nem à língua de origem, nem àquela na qual se inserem (Heller-Roazen, 2010, p. 12).

Isso, conforme se ressaltou há pouco, acontece nas *Galáxias*. Não apenas pela intrusão de vocábulos e frases estrangeiros no fluxo babélico do texto – uma tônica em quase todos os cinquenta fragmentos do livro –, senão também pelas onomatopéias, como é o caso de sua invocação literal no sétimo fragmento, escrito nos dois primeiros dias de agosto de 1964 – e que será objeto de estudo mais aprofundado nas seções seguintes<sup>79</sup>. Para o momento, cabe deter-se com mais afinco à relação entre o estrangeirismo e o texto babélico de Haroldo de Campos – uma dimensão que, pela força de estranhamento causada com o seu simples aparecimento, pode adquirir uma tonalidade reforçativa, como acontece com o uso de referências etimológicas ao longo do fluxo textual. Um exemplo interessante é o do terceiro fragmento, “multitudinous seas incarnadine”, mencionado algumas páginas atrás, onde encontramos o seguinte fluxo: “oceano se abrindo como uma

---

<sup>79</sup> Observamos desde já que a palavra que abre esse fragmento, “sasamegotto”, conforme Haroldo de Campos (2004b, pp. 120-121) fez questão de sublinhar, significa “em japonês ‘coisa de palavras’, vocábulo tão onomatopaico (o significado é o mesmo) quanto o nosso ‘sussurro’ (que deformei expressivamente em ‘sussúrrio’, para abranger também murmúrio)”.

vulva violeta / a turva vulva violeta do oceano óinopa pón-ton cor de vinho ou cor de / ferrugem”. Além de repetir o recurso utilizado por James Joyce no primeiro capítulo de *Ulisses* – “O mar verdemeleca. O mar escrotocompressor. *Epi oinopa ponton*. Ah, Dedalus, os gregos? Eu preciso lhe ensinar. Você precisa os ler no original” (Joyce, 2007, p. 29) –, que sentido haveria no emprego do sintagma “óinopa pón-ton” em *Galáxias*? A locução “epi oinopa ponton” vem do grego antigo usado na *Odisséia* homérica e marca uma ambigüidade em que o significado preciso permanece discutível, incluindo tanto as acepções de “mar cor de vinho” quanto de “mar cor de ferrugem”, assim como aparecem, em seqüência, no fragmento galáctico. A etimologia, nesse caso, antes de indicar um sentido primevo que precisa ser lido e resgatado a partir do original, parece apontar para a hesitação, ou melhor, para a historicidade da linguagem em uso, onde cada termo comporta uma série estratificada de tempos e significações, e o caráter equívoco de nossa visada sobre ela. Em outros termos, assim como o ingresso na língua materna perfazia uma sorte de amnésia de algumas capacidades fônicas contidas no balbúcio infantil, o uso da etimologia, no fluxo galáctico, abre espaço para uma relação especial entre esquecimento e (vontade de) lembrança – onde uma língua sempre pode desdobrar um eco de outra<sup>80</sup>.

Esse aspecto também foi observado por Daniel Heller-Roazen ao retrazar os pressupostos que permitiram o surgimento da disciplina filológica com seu apreço pelas etimologias ao longo do século XIX. O teórico retomava, então, o *Discurso sobre os*

---

<sup>80</sup> Assim como acontece nas últimas linhas do vigésimo sétimo fragmento, escrito entre 03 e 04 de janeiro de 1967: “o girallivro mundo gira ao ritmo do topless a-go-go a mulata de tetas / tetas mais a ruiva pipilos mamilos encornam o templário tomate”. “A-go-go”, além de lembrar a partícula inglesa “ago”, da expressão “long time ago”, “há muito tempo (passado)”, em conjunção com o verbo inglês “(to) go”, “ir”, também ressoa como o instrumento de percussão yorubá “agogô”, formado por um sino ou mais. É desnecessário observar que sinos e “tetas”, ou melhor, seios possuem certa semelhança, às vezes, não apenas visual.

*hindus*, proferido por Sir William Jones na *Asiatic Society* de Calcutá, em princípios de 1788, para observar que, não obstante a semelhança lexical e morfológica entre o sânscrito, o grego e o latim, uma explicação dos argumentos etimológicos era – e permanece – problemática. O elemento original desse discurso, no entanto, fora o postulado de uma *fonte comum* para as principais línguas européias – cujo núcleo reapareceria, em 1861, no compêndio de gramática comparativa publicado por August Schleicher, ou seja, o... *Compendium der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprachen: Kurzer Abriss einer Laut und Formenlehre der indogermanischen Ursprache, des Altindischen, Alteriranschen, Altgrischischen, Altitalischen, Altslawischen, Litauischen, und Altdeutschen*. As afinidades entre as línguas, agora, vinham eivadas de sistematicidade e previsibilidade, como indícios da existência de uma estrutura à parte, uma protolíngua (*Ursprache*) indo-européia:

A etimologia indo-européia [...] trabalha com poucos textos, e, para ser bem-sucedida, tem que finalmente deixar para trás todos os termos conhecidos. Seu procedimento consiste em passar, de acordo com vários métodos possíveis, de palavras registradas em determinadas línguas a formas das quais devem ter surgido, e para os quais documento algum, por definição, poderia ser encontrado. No mundo das palavras, a protoforma é, assim, bastante singular. Diferentemente dos termos em um dicionário tradicional, cada elemento “reconstruído” do vocabulário indo-europeu permanece, na ausência necessária de toda e qualquer prova, essencialmente uma construção (Heller-Roazen, 2010, p. 91).

Para marcar a cientificidade do processo de busca pelo étimo, os estudiosos – intentando obliterar e, ao mesmo tempo, evidenciando, a fragilidade das (re)construções das formas da língua que, por definição, nunca foram registradas – lançaram mão de uma inovação tipográfica, isto é, o emprego do asterisco (\*) – chamado pelos mestres alemães de “a estrela” (*der Stern*) – antes da palavra, da forma “original” indo-européia (cf. Heller-Roazen, 2010,



p. 91). A estrela, nesse sentido, serve como marca de uma invenção que serve para regularizar a compreensão daquilo que lhe segue, ou melhor:

O asterisco indica que o termo ao qual se liga é necessário para o estabelecimento de uma série histórica de formas, permanecendo, ao mesmo tempo, não atestado. Ele aponta para o fato de que um termo está sendo fornecido pelo lingüista, em outras palavras, precisamente na medida em que nunca antes apareceu em nenhuma tradição lingüística que tenha chegado até nós (Heller-Roazen, 2010, pp. 92-93).

Diante dessa possibilidade de equívoco sempre persistente, o teórico norte-americano acrescenta uma observação que não deixa de soar familiar também ao percurso galáctico – ambivalente no contato e no contágio entre esquecimento e lembrança, cálculo e delírio: “o signo astral tem continuado a iluminar o ilimitado campo de formas imaginadas que os estudiosos devem invocar, cada vez que desejam explicar os vínculos que unem e que separam as línguas” (Heller-Roazen, 2010, p. 96). Mas, se “explicar” também pode se conectar à noção de “desdobrar” (cf. Perniola, 2009, p. 23), em um exercício de paráfrase um tanto quanto bárbaro a partir de um trecho do estudo de Michel Foucault sobre Jean-Pierre Brisset<sup>81</sup> (1837-1919) – conhecido por suas etimologias bastante inventivas, se não imaginativas –, é possível dizer que a originalidade da linguagem evocada em *Galáxias* não está absolutamente naquilo que é anterior a ela; trata-se, antes, de uma língua *especulando* sobre si mesma – no mar da linguagem –, e caindo fora de si, na poeira (pen)última que é seu começo<sup>82</sup>. O livro surge, pois, como um “livrespelho”

---

<sup>81</sup> “A origem do francês não é absolutamente para Brisset o que é anterior ao francês; é o francês especulando sobre si mesmo, e caindo ali, fora de si, em uma poeira última que é seu começo” (Foucault, 2006, p. 300).

<sup>82</sup> Um exemplo contido na leitura de Foucault pode ser lido nesses termos: “Eis a dupla etimologia – e admiremos justamente a dupla geminação – de

(frag. 50), “pois é vida é também / matéria de vida de lida de lido matéria delida deslida treslida / tresvivida nessa via de vida que passa pelo livrovida livro ivro de vida / bebida batida mexida como é vária a vida como o livro é álea” (frag. 23). Foucault, referindo-se a Brisset, instigava ao pensamento de uma etimologia excendente àquela pautada pela busca daquelas palavras originais que, por hipótese, teriam dado lugar às línguas atuais:

O que Brisset descobre na origem não é um conjunto limitado de palavras simples fortemente ligadas à sua referência, mas a língua tal como a falamos hoje em dia, a própria língua em situação de jogo, no momento em que os dados são lançados, em que os sons ainda ecoam, deixando ver suas sucessivas faces (Foucault, 2006, p. 300).

Recordando, assim, o jogo aleatório imaginado por Mallarmé em *Un coup de dés*, Foucault nos coloca diante de uma situação na qual já não se trata de pensar aquilo que vem antes, ou seja, a marca de um início (cf. Esposito, 1999, p. 28). Nesse espaço, por outro lado, há o gesto *especular* que – comportando as acepções tanto de “pesquisa” quanto de “reflexão diáfana” que se dá na superfície do espelho – joga com os significantes, descortinando-lhes *aspectos*. Tomando isso como ponto de partida, não é fortuito que a textualidade de *Galáxias* se apresente no primeiro fragmento justamente por meio de uma conjunção “e” – “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso” –, indicando, assim, que o começo perfaz um processo – de viagem pelo mar (da linguagem) – que nem sempre se refere ao progresso descrito

---

*origine* (origem) e de *imagination* (imaginação): ‘Eau rit, ore ist, oris. J’is noeud, gine. Oris = gine = la gine urine, l’eau rit gine. Au rige ist noeud. Origine (origem). O escoamento da água está na origem da palavra. A inversão de *oris* é rio, e rio ou rit eau é o ruisseau (riacho). Quanto à palavra *gine*, ela logo se aplica à fêmea: tu te limes à gine? Tu le l’imagines. Jê me lime, à gine est? Je me l’imaginais. On ce, l’image is né; on ce, lime a gine ai, on se l’imaginait. Lime a gine à sillon; l’image ist, noeud à sillon; l’image ist, n’ai à sillon!’” (Foucault, 2006, p. 303).

pela ida do início ao fim. Aliás, o poeta viajante chegou a que paraíso (perdido) da linguagem (pura)? Se isso tivesse acontecido, talvez não pudéssemos ler que “*assim o fizeste assim o teceste assim / o deste e avrò quasi l’ombra della vera costellazione enquanto / a mente quase-íris se emparadisa neste multilivro*” (frag. 50), encerrando o percurso com um gesto tão abrupto quanto fora o do começo.] A lógica do começo, não obstante a provável vontade do *auctor*<sup>83</sup>, já não comporta facilmente a reverberação de “uma originalidade demiúrgica do poeta” (Andrade, 2004, p. 122). O começo do jogo, como no arremesso de dados – ou de significantes –, observa, antes, aquilo que se perfaz enquanto *advento*, ou seja, na condição daquilo que, contando sempre com uma variedade, vem ao lado, adventiciamente: “*il luogo in cui è possibile per ciascuno muoversi liberamente, in una costellazione semantica in cui la prossimità spaziale confina col tempo opportuno [...] e la comodità con la giusta relazione*” (Agamben, 2007a, pp. 24-25).

Nos espelhamentos adventícios dos significantes através da viagem galáctica, onde o recurso “etimológico” se perfaz segundo um jogo inventivo de obviação e diferenciação de contextos e convenções – para usar as fórmulas de Roy Wagner –, a palavra sofre uma espécie de violência paronomásica, destacada por Gonzalo Aguilar com um qualificativo “neobarroco”:

Os procedimentos que Sarduy havia erigidos como *neobarrocos*, em seu famoso ensaio “O Barroco e o Neobarroco”, podem ser aplicados sem muita dificuldade aos poemas em prosa de Haroldo: o esbanjamento, o artifício (com suas substituições, proliferações e condensações) e a paródia [...] Talvez o que poderia ser considerado como o núcleo barroco da escritura latino-americana seja, além dos apontados por Sarduy, a consideração da linguagem como realidade última

---

<sup>83</sup> Dizia Haroldo de Campos (2004b, p. 119) sobre o formante de abertura “e começo aqui”: “Começo-fim do jogo. A repetição anafórica da conjunção ‘e’ – característica do raconto oral – dá ao movimento do texto uma escansão de versículo bíblico. Gênese (*bereshith*) do livro”.

sobre a qual se exerce uma violência. Essa violência foi interpretada por Walter Benjamin como uma pretensão de chegar às fontes da linguagem, e explicaria certas características estilísticas do que se denominou *neobarroco*. O signo como resto material, ruínas, adquire o caráter de um hieróglifo ou uma pedra inerte, à qual o poeta trata de insuflar vida ou sentido. E esse sentido não provém de uma garantia externa (o sujeito), mas se trata de ‘uma produção de sentido que vem antes, ou procede de fora do sujeito’ (Sarduy) (Aguilar, 2005, pp. 321-322).

Essa percepção adquire consistência ainda mais incisiva quando relacionada à preocupação com a historicidade defendida pelo escritor durante a feitura do projeto de *Galáxias*. No décimo segundo fragmento, que partilha com o trigésimo terceiro, mencionado anteriormente, o interesse pelo mosaico – “soletrado / em pequenas pedras soletrando-se em pequenas pedras” (frag. 12) –, também pode ser encontrada a consideração que se volta para “um avo de estória um miliavo de estória uma nuga uma noz uma nesga / uma fresta no crivo da memória” e para “o avo de estória coado / da memória”. O pequeno, o miúdo, o “insignificante” posto em movimento no percurso, aqui, surge como o substrato privilegiado da “estória”. Por outro lado, no breve comentário agregado por Haroldo de Campos ao quarto fragmento, “no jornalário” – escrito entre janeiro e 27 de julho de 1964 –, diz-se que “As *galáxias* não são apenas feitas de epifanias, mas também de antiepifanias. O ‘raro’ e o ‘reles’. Momentos de paraíso e momentos de inferno. Como a vida. Como a história” (Campos, 2004b, p. 120). Como, então, as miudezas, os reles cacos excretados pela constituição do mundo – através do imundo, produzindo ainda mais imundície – podem pôr em contato a “estória” e a “história”? Guimarães Rosa, no prefácio a *Tutaméia* intitulado “Aletria e hermenêutica”, sustentava que “a estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (Guimarães Rosa, 2009, p. 29). Antes, vale observar que os termos “estória” “história” podem indicar certa familiaridade

com a distinção existente de modo exemplar, na língua inglesa, entre “story” e “history” – o primeiro denominando a narrativa ficcional e o segundo, a narrativa documental dos fatos do passado. Nesse sentido, a pequena – mas não menos pungente – observação do escritor de *Tutaméia* pode expor a consideração de que o texto narrativo, antes de tudo, não precisa adquirir os privilégios – e os ônus, que são muitos – de uma efetiva representação fática no sentido filosófico do termo, conforme Agamben já havia destacado em sua leitura da experiência da visão *de more* cartesiano. A concepção anedótica da estória, que Guimarães Rosa (2009, p. 29) assinala ser “como um fósforo”, talvez também contenha um potencial *adventício* no qual a representação histórica vem posta em seu revés, ou melhor, apresentada a partir do recurso ficcional – em relação ao regime de “verdade” – que está em jogo em toda narrativa, seja ela uma “estória” ou uma “história” – mais ou menos como aquilo que Agamben (2010, p. 95) havia percebido enquanto o aspecto “teatral”:

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foise a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de *gracejo*, de *dom sobrenatural*, e de *atrativo*. No terreno do *humour*, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática da arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento (Guimarães Rosa, 2009, pp. 29-30).

Assim, se a anedota histórica – no “mar polifosfóreo” (frag. 3) – contém a capacidade graciosa – de certo modo conexas à concepção “epifânica” de Joyce, considerada pelo Haroldo de

Campos galáctico – de catalisar e tornar sensível a abertura para novos sistemas de pensamento, é possível que as *Galáxias* veiculem uma formulação experiencial capaz de congregar situações e acontecimentos históricos inscrevendo-os em palavras sobre a página do livro. Mas não de modo representativo. Pelo contrário, o “novo realismo” projetado pelo escritor paulista em “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa” pode dizer respeito à ruína benjaminiana de um modo ainda mais profundo e íntimo – o que vale dizer que a palavra, feita em cacos, em partículas de significantes, de fonemas e letras disseminadas, não é só carnava- lização rabelaisiana (cf. Campos, 2004b, p. 122) da ruína, senão a marca mesma do contato catastrófico da histórica com a estória. A propósito, no estudo sobre o “lutilúdio” alemão – o *Trauerspiel* –, Benjamin (1984, pp. 199-200) dizia que “quando [...] a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita [...] Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário”, em um prospecto de “inevitável declínio”. Esse declínio que, por um lado, pode ser percebido como frustração da intenção épica de apreender a materialidade do signo e, com isso, de expor a declaração de outorga do *logos* ao excêntrico latino-americano, por outro, indica uma queda – “babélica”, na acepção dantesca – na linguagem através da linguagem poetada. A epifania, nesse caso, não diz respeito a “uma desalienação fundamental”, como queria João Alexandre Barbosa (1979, p. 21) em sua compreensão do percurso escritural haroldeano<sup>84</sup>, senão a uma perda inevitável – e

---

<sup>84</sup> Em “Um cosmonauta do significante: navegar é preciso”, João Alexandre Barbosa observava que a escritura galáctica surgia como “marca do empenho em conferir ao ato de escrever um substancial substrato histórico: a biografia do escritor é tudo aquilo que, acoplado ao sufixo, revele a sua natureza de agutinações sígnicas. Geografia e lexicografia, viagem e linguagem. O movimento é, sobretudo, de uma desalienação fundamental; entre linguagem e objeto deixa de haver separação porque o objeto (o mundo) é o campo magnético das translações/traduições, em que a linguagem da escritura aponta para uma instância situada no discurso” (Barbosa, 1979, p. 21). Conferindo um peso essencial às aglutinações sígnicas, o crítico

oportuna – do signo total, uno, que, por sua vez se abre em possibilidade de intelecção “demasiadamente” humana – “dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (cf. Guimarães Rosa, 2009, p. 30), não mais exatamente frutos do autotélico *Humanus* hegeliano. Desse modo, os significantes galácticos inscrevem uma abertura que não cessa de se abrir – “começar” – em movimentos de fluxos e refluxos, como vórtices de “possíveis figuras” (cf. Campos, 1976, p. 199). Em outros termos, as palavras surgem na página do texto como aquilo “que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço [...] confundindo estereótipos com enriquecimento artístico, na incansável expectativa de um milagre” (Benjamin, 1984, p. 200) – vale dizer, a expectativa pela significação da significação: “total / tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro” (frag. 1). Aglutinando e declinando as palavras, metamorfoseando-as em substantivos verbalizados, verbos substantivados, em palavras em eco – “eco do comêço eco do eco de um / comêço em eco no soco de um começo em eco no oco eco de um soco” (frag. 1) –, Haroldo de Campos estabelece uma construção peculiar onde a visão perfeita do “novo” é a ruína (cf. Benjamin, 1984, p. 200). Nesse âmbito escritural, aparece a “noção do homem genial, mestre na *ars inveniendi* [...] homem capaz de manipular modelos soberamente”, para o qual a faculdade criadora do novo surge como sinônimo de imaginação (Benjamin, 1984, p. 201). “Original” passa a ser o modo de fazer emergir na página, apresentar nela, os fluxos da história na estória, evidenciando e diferenciando *contextos* e convenções – não apenas poéticas, não apenas artísticas, mas especialmente dispostas à possibilidade do pensamento. A originalidade está em apresentar o babelório que resta sob a lógica estritamente construtiva. Aí a linguagem não se perfaz tão

---

passa por cima do caráter sempre aberto, desventrado, do signo, conforme o próprio Saussure fazia questão de destacar. Mais observações acerca da desalienação fundamental – ou não – veiculada pela linguagem e a instância de discurso serão apresentadas na seção seguinte.

somente enquanto veículo para a manifestação de uma “torre” concretista – ou prédio de concreto. Isso significa que a linguagem usada nas viagens galácticas – geográficas e lexicográficas – se presta a uma “queda”, um *détournement*, uma *deriva*, para usar um encavalgamento significante entre Dante Alighieri e Guy Debord<sup>85</sup>. Nos turnos e retornos da urgência concretista em outorgar uma tradição viável, se instaura, então, uma possibilidade de emergência – e, porque não, de rebeldia, de revolta –, uma *Ursprung* que se reafigura com a linguagem usada pelos homens.

Para que tudo aquilo que se dispunha a abrir espaço para as múltiplas possibilidades da vida não acabe por se confundir com uma nova espécie de normativismo (cf. Antelo, 1998, p. 128), o problema da origem remete a um processo que se abre ao

---

<sup>85</sup> No primeiro número da *Internacional Situacionista*, de junho de 1958, o *détournement* vinha conceituado como “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por ambiências variadas. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência” (cf. Jacques, 2003, p. 65). No segundo número da mesma revista, Guy Debord, em sua “Teoria da deriva”, dizia que, “em sua unidade, a deriva contém ao mesmo tempo esse deixar-se levar e sua contradição necessária: o domínio das variações psico-geográficas exercido por meio do conhecimento e do cálculo das possibilidades” (cf. Jacques, 2003, p. 87). O termo “*détournement*”, contém “*tour*”, que, em francês, significa nada menos do que “torre”. Essa observação é especialmente interessante se percebemos que um dos livros de Jacques Derrida se chama *Des tours de Babel* – onde “*des tours*” surgem paronomasicamente próximos de “*détour(nement)*”. A tradutora do texto, no Brasil, Junia Barreto, fala a respeito disso: “As dificuldades da tradução em ‘Des tours de Babel’ começam com a intradutibilidade do título, sua multiplicidade de sentidos e de associações possíveis. Torres, giros, voltas, circunlocuções, viagens, passeios, vias, peças, tornos, truques, e até mesmo desvios se confundem na confusão de Babel” (Barreto, 2002, pp. 07-08) – mas não apenas em Babel... nas *Galáxias* também. Jacques Derrida (2002, p. 11), por outro lado, sustentava que o mito da torre de Babel “seria o mito da origem do mito, a metáfora da metáfora, a narrativa da narrativa, a tradução da tradução”.



surgimento do intempestivo e à reabertura da potência. Na leitura apresentada por Roberto Esposito (1999, pp. 37-44) sobre a origem da política e as ambigüidades presentes nos termos que designam a origem nos trabalhos de Hannah Arendt – *Beginn, Anfang e Ursprung* –, o filósofo italiano apontava para a importância do pensamento de dois outros filósofos que também impulsionaram a questão a um vértice – e um vórtice – inaudito: Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin. Assim, em Nietzsche se desdobraria uma contraposição estratégica entre *Ursprung*, de um lado, e *Herkunft* ou *Entstehung*, de outro: enquanto o primeiro termo designaria a essência pura ou aquela identidade plena de si para consigo, anterior a tudo aquilo que é exterior; os dois últimos assinalariam uma espécie de “procedência” que surge sob o signo da proliferação e mescla de múltiplos inícios contraditórios como forças cuja polarização não se dá anteriormente, mas apenas quando dispostas à tangência (cf. Esposito, 1999, p. 38)<sup>86</sup>. Nesse sentido, a consideração proposta por Esposito remetia ainda à análise que Michel Foucault publicou, em 1971, sobre “Nietzsche, a genealogia e a história”, onde os termos que tratam da origem vêm assim expostos:

*Entstehung* designa de preferência a *emergência*, o ponto de surgimento. É o princípio e a lei singular de um aparecimento [...] A emergência se produz sempre em um determinado estado das forças. A análise da *Herkunft* deve mostrar seu jogo, a maneira como elas

---

<sup>86</sup> Diz a entrada *N 7a, 1* do trabalho das *Passagens*, de Benjamin “A história anterior [*Vorgeschichte*] e a história posterior [*Nachgeschichte*] de um fato histórico aparecem nele graças a sua apresentação dialética. Além disso: cada fato histórico apresentado dialeticamente se polariza, tornando-se um campo de forças no qual se processa o confronto entre sua história anterior e sua história posterior. Ele se transforma neste campo de forças quando a atualidade penetra nele. E assim o fato histórico se polariza em sua história anterior e posterior sempre de novo, e nunca da mesma maneira. Tal polarização ocorre fora do fato, na própria atualidade – como numa linha, dividida segundo o corte apolíneo, em que a divisão é feita fora da linha” (Benjamin, 2006, p. 512).

lutam umas contra as outras, ou seu combate frente a circunstâncias adversas, ou ainda a tentativa que elas fazem – se dividindo – para escapar da degenerescência e recobrar o vigor a partir do seu próprio enfraquecimento [...] A emergência é portanto a entrada em cena das forças; é a sua interrupção, o salto pelo qual elas passam dos bastidores para o teatro, cada uma com seu vigor e a sua própria juventude [...] a emergência marca um lugar de afrontamento; é preciso ainda se impedir de imaginá-la como um campo fechado onde se desencadeia uma luta, um plano onde os adversários estariam em igualdade; é de preferência – o exemplo dos bons e dos malvados o prova – um “não-lugar”, uma pura distância, o fato que os adversários não pertencem ao mesmo espaço. Ninguém é portanto responsável por uma emergência; ninguém pode se autoglorificar por ela; ela sempre se produz no interstício (Foucault, 2002, pp. 23-24).

Então, conforme Foucault sublinha, se o pensamento da origem não trata exatamente de uma referência glorificante aos atos fundacionais dos “paisdápatria” (frag. 8), ele traria à tona, antes aquela espécie de baixeza existente no começo histórico – “não no sentido de modesto ou de discreto como o passo da pomba, mas de derrisório, de irônico, próprio a desfazer todas as ênfatuações” (Foucault, 2002, p. 18): uma espécie de “viagem ao ânus da terra onde um sol fosco / requeenta lesmas fósseis” (frag. 18). Daí que a originalidade pudesse ser pensada inclusive como agitação daquilo que se considerara imóvel, fragmentando as unidades (outra maneira de dizer “variedade na unidade”) e expondo a “heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo” (Foucault, 2002, p. 21).

Não obstante a concepção de Nietzsche a respeito do termo *Ursprung*, a leitura feita por Benjamin sobre o mesmo termo também aponta para uma emergência ou fulguração intempestiva que salta em polaridade diferente em relação à gênese:

O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca

no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado [...] A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história (Benjamin, 1984, pp. 67-68).

A *Ursprung*, segundo as palavras adotadas por Esposito (1999, p. 40), remete “más que a la identidad y a la presencia [...] a un movimiento de continua autogeneración” (Esposito, 1999, p. 40). E, além disso, diferentemente da *Entstehung*, a *Ursprung* pertence e não pertence à história: “más concretamente, le pertenece desde la perspectiva de su «no», de lo que todavía no es y de lo que ya no es historia” (Esposito, 1999, p. 41). Esse movimento, nas *Galáxias*, transporta o leitor a um torvelinho de linguagem – “como quem está num navio e persegue as ondas” (frag. 40), “nessa foz do livro nessa voz e nesse vós do livro / que saltimboca e desemboca e pororoca” (frag. 50). Significante e significado oscilam em uma espécie de flutuação, de modo que, aí, “el origen queda siempre sin concluir precisamente a causa de su salir de sí mismo, de su continuo sobrepasarse y su *no* ser plenamente lo que es: un origen in/originario; un *arché* constitutivamente an/árquico” (Esposito, 1999, p. 42)<sup>87</sup>. Esse é outro modo para dizer o que, anteriormente, se procurou destacar como passagem da arquitetura (da palavra) concretista à arquiteutura galáctica. No processo da palavra “in/originária”, constitutivamente “an/árquica”, Babel é, mais uma vez, o ponto crítico, ou melhor, a inflexão que instiga à flexão (das palavras) e ao fluxo e refluxo das *Galáxias*. Próximo disso, Jacques Derrida dava destaque a um elemento bastante

---

<sup>87</sup> Jeanne Marie Gagnebin (2004, pp. 18-19) observa a esse respeito que “*Ursprung* não é simples restauração do idêntico esquecido, mas igualmente, e de maneira inseparável, emergência do diferente. Essa estrutura paradoxal é a do instante decisivo, do *Kairos* [...] *Ursprung* não preexiste à história, numa atemporalidade paradisíaca, mas, pelo seu surgimento, inscreve no e pelo histórico a recordação e a promessa de um tempo redimido”.

significativo para a experiência de linguagem posta em movimento no texto escrito por Haroldo de Campos:

A “torre de Babel” não configura apenas a multiplicidade irreduzível das línguas, ela exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica (Derrida, 2002, pp. 11-12).

Uma *arché*, conforme a compreensão apresentada em um dos verbetes escritos por Georges Bataille (2007, p. 79) para a revista *Documents*, se conecta diretamente à arquitetura. Aliás, há entre ambos os termos certo parentesco etimológico – embora se prefira sublinhar a semelhança paronomásica: “*arché*”, “*arquitetura*”. O verbete de Bataille, no entanto, não valorava positivamente a provável relação entre aquilo que estava em jogo no trânsito dessas palavras. Pelo contrário, chamava a atenção para o caráter autoritário no uso da arquitetura e, em função disso, talvez fosse mais correto dizer que ela, enquanto pretensão ao eterno e ao determinativo, segundo as concepções de origem que estão em revista neste trabalho, está mais próxima da *Entstehung*, ou seja, da gênese. Por outro lado, Giorgio Agamben também retornou ao estudo da *arché* desdobrando-lhe o caráter anárquico em uma chave de leitura que transborda especialmente sobre a arqueologia foucaultiana – fulgurante exemplarmente na consideração sobre Nietzsche:

*L'arché* verso cui l'archeologia regredisce non va intesa in alcun modo come un dato situabile in una cronologia [...] essa é, piuttosto, una forza operante nella storia [...] *l'arché* non è un dato o una sostanza, bensì un campo di correnti storiche bipolari, tese fra l'antropogenesi e la storia, fra il punto d'insorgenza e il divenire, fra un arcipassato e il presente [...] Le scienze umane raggiungeranno, però, la loro decisiva soglia epistemologica, soltanto quando avranno ripensato da capo la stessa idea di un ancoraggio ontologico per guardare all'essere come a un campo di tensioni essenzialmente storiche (Agamben, 2008a, pp. 110-111).

O campo de forças em tensão já era uma preocupação presente no pensamento monadológico benjaminiano em seu interesse de possibilitar a legibilidade da disseminação das ruínas. O pensador alemão, para isso, recorria à noção de *anamnese*, mas não segundo a concepção platônica da Idéia, em que todo conhecimento é nada mais do que reconhecimento de uma forma primordial mais perfeita, mais elevada ou mais depurada<sup>88</sup>. Essa postulação da anamnese, por outro lado, se volta para as possibilidades de uma emergência – ou insurgência – enquanto não esquecimento – ou seja, literalmente, *an-amnese* – das promessas que o passado, ao mesmo tempo, documento de cultura e de barbárie, não resolveu e que, portanto, *pervivem*, permanecem vivas nos interstícios da existência: “A idéia é mônada – isto significa, em suma, que cada idéia contém a imagem do mundo” (Benjamin, 1984, p. 70). A mônada, segundo Heidegger (2008, p. 153), é um *speculum vitale* e, dessa maneira, as imagens que se desenham – ou inscrevem – em seus múltiplos aspectos sobre a superfície desse espelho são aquelas *imagens dialéticas* das quais Benjamin se ocupou no trabalho das *Passagens*:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens

---

<sup>88</sup> Georges Didi-Huberman chega a afirmar que este teria sido justamente um dos pontos que inviabilizaram o ingresso de Benjamin, com a apresentação de seus estudos sobre o *Trauerspiel*, no Instituto Warburg em fins da década de 20, tendo entrado em contato com Erwin Panofsky, responsável à época pelo Instituto, através da mediação de Hugo von Hofmannsthal: “La ‘idea’ de Benjamin no es la *Idea* de Panofsky (es decir, que sus lecturas de Platón son antitéticas), la ‘alegoría’ de Benjamin no es el símbolo de Panofsky (es decir, que sus lecturas de Kant son antitéticas)” (Didi-Huberman, 2006, p. 131).

dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas [*an/árquicas*]), e o lugar onde as encontramos é a linguagem (Benjamin, 2006, p. 504).

A atenção dedicada por Benjamin à proximidade entre linguagem e imagem já aparecia nos textos escritos na década de 30 sobre a faculdade mimética, quando sustentava, por exemplo, que a “escrita transformou-se [...] ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis” (Benjamin, 1996, p. 111)<sup>89</sup>. Apresentando-se “num relampejar” que “se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros” e parecendo, pois, “estar vinculada a uma dimensão temporal” (Benjamin, 1996, p. 110), segundo os estudos que Georges Didi-Huberman (2006, p. 160) dedicou ao pensamento benjaminiano, a capacidade de perceber a faculdade mimética poderia ser pensada enquanto operação ambivalente de desmontagem da *história* (disciplinarmente instituída através de suas recorrências às paternidades e às tentativas de restaurar aquilo que teria acontecido ou havido) e montagem da *histori-*

---

<sup>89</sup> Na versão argentina de “Sobre la facultad mimética”, a cargo de Hector A. Murena – ligado ao grupo *SUR* assim como o fora Roger Caillois –, há o seguinte: “‘Leer lo que nunca ha sido escrito’. Tal lectura es la más antigua: anterior a toda lengua – la lectura de las vísceras, de las estrellas o de las danzas. Más tarde se constituyeron anillos intermedios de una nueva lectura, runa y jeroglíficos. Es lógico suponer que fueron estas las fases a través de las cuales aquella facultad mimética que había sido el fundamento de la praxis oculta hizo su ingreso en la escritura y en la lengua. De tal surte la lengua sería el estadio supremo del comportamiento mimético y el más perfecto archivo de semejanzas inmateriales: un medio al cual emigraron sin residuos las más antiguas fuerzas de producción y recepción mimética, hasta acabar con las de la magia” (Benjamin, 1967, p. 107). Não é demasiado lembrar que, entre um dos textos inéditos de Furio Jesi – publicados pela primeira vez no número de dezembro de 1999 da revista *Cultura Tedesca*, editada na Itália – nos dizia o mitólogo, leitor atento também dos textos de Benjamin: “è presente nell’immagine [...] qualcosa che sembra in diretto rapporto con il meccanismo della sensazione, e dunque esula dall’ambito della conoscenza razionale” (Jesi, 1999, p. 79).

*dade*. Nesse sentido, o interesse do pensador alemão pelas imagens de plantas captadas por Karl Blossfeldt mediante a utilização sistemática do primeiro plano e a ampliação fotográfica, percebidas monadicamente como imagens de mundo, se encontraria “menos em el ‘saber’ producido que en el ‘savoir-faire’ productor”, em seu aspecto procedimental (Didi-Huberman, 2006, p. 178).

Algo disso pervive no procedimento paronomásico – “que está para além do nome” (cf. Antelo, 2001a, p. 156) – adotado por Haroldo de Campos ao longo da apresentação dos fragmentos de *Galáxias*. Dessa maneira, se a proposta inicial falha em sua perspectiva épica de encontro da *língua pura* (a “unidade na variedade”), tomando os significantes em seu abandono no papel<sup>90</sup>,

---

<sup>90</sup> E vale lembrar o seguinte pensamento que Foucault expunha em seu estudo sobre Brisset: “O estado primeiro da língua não era [...] um conjunto definível de símbolos e regras de construção; era uma massa infinita de enunciados, um escoamento de coisas ditas: por trás das palavras do nosso dicionário, o que devemos encontrar não são absolutamente constantes morfológicas, mas afirmações, questões, desejos, comandos. As palavras são fragmentos de discursos traçados por elas mesmas, modalidades de enunciados imobilizados e reduzidos ao neutro” (Foucault, 2006, p. 303). Além disso, ecos dessas considerações apresentadas por Foucault sobre o trabalho de Brisset podem ser percebidos no que diz Daniel Heller-Roazen a respeito das simbolizações que demarcam a história das línguas: “Começos e fins não são senão dois lados de um mesmo limiar, e no tempo das línguas são figuras transitórias que impõem a cada idioma o destino de desaparecer em seu passar – imperceptível, porém, irrevogável – de um a outro. Vem daí o que há de vão em todas as tentativas de parar o curso fugidio das línguas. Quer seja nacionalista ou internacional, filológico ou ecológico, tais projetos são unidos pela crença de que a fala é um objeto no qual os lingüistas podem, e devem, intervir, para lembrar e conservar a identidade que parece estar sendo deixada para trás. Com seu objetivo de se ater a formas de fala que um idioma está eliminando, tais esforços são, na melhor das hipóteses, fúteis. De uma maneira ou de outra, um idioma continuará em nosso tempo a mudar ‘pela metade’, escapando e deformando-se ao fazê-lo, pois uma língua, como Dante escreveu ‘nunca pode permanecer a mesma’, e [...] escorre pelas mãos. Essencialmente variável em virtude do tempo, que é seu

como texto disposto à releitura, a paronomásia e o vertiginoso proliferar das imagens possíveis desdobram a *pura linguagem*<sup>91</sup>, um “babelório” (frag. 44)<sup>92</sup> espetacular da palavra monádica, que, surgindo ao longo da série, se estabelece como campo de forças em tensão. Nesse instante, quando a polarização do objeto lido se dá no relampejar de seu aparecimento com os outros significantes da série, não se trata mais de considerar a tentativa de chegar a uma materialidade referente, mas sim de pensar a possibilidade

---

elemento, a fala é incapaz de ser plenamente possuída, e assim, completamente perdida; sempre já esquecida, nunca pode ser lembrada. Apesar dos seus maiores esforços, os biógrafos não conseguirão capturar as metamorfoses desses ser proteico [referência ao deus da mitologia grega, *Proteu*, conhecido por sua capacidade de se metamorfosear a cada instante]” (Heller-Roazen, 2010, p. 65).

<sup>91</sup> A versão em português do ensaio de Walter Benjamin sobre a tradução que Susana Kampff Lages apresentou aponta justamente para outra compreensão do sintagma *reine Sprache*. Correntemente traduzido como “linguagem pura” – apresentação que Haroldo de Campos respalda em seus próprios estudos sincrônicos –, haveria a emanação de uma compreensão de originalidade genética. Entretanto, ao traduzir *reine Sprache* como “pura linguagem”, Susana Kampff Lages aponta uma originalidade enquanto fulguração e salto.

<sup>92</sup> Comentando o episódio babélico considerado por Dante Alighieri no *De vulgari eloquentia*, Agamben lembrava que o poeta percebia a linguagem humana como uma espécie de proliferação de *jargões* – o que permitia ao homem não exatamente a busca gramatical, senão uma experiência que é, ao mesmo tempo, poética e política: “Perché che cos’altro fa Dante, quando, raccontando nel *De vulgari eloquentia* il mito di Babele, dice che ogni specie di costruttori della torre ricevette una propria lingua incomprensibile per le altre, e che da queste lingue babeliche derivano le lingue parlate nel suo tempo, se non presentare tutte le lingue della terra come gerghi (la lingua di mestiere è la figura per eccellenza del gergo)? E contro questa intima gergalità di ogni lingua, egli non suggerisce (secondo una secolare falsificazione del suo pensiero) il rimedio di una grammatica e di una lingua nazionale, ma una trasformazione dell’esperienza stessa della parola che chiama «volgare illustre», una sorta di affrancamento – non grammaticale, ma poetico e politico – dei gerghi stessi in direzione del *factum loquendi*” (Agamben, 1996, p. 58).



mesma envolvida no ato de comunicar, aquilo a que Giorgio Agamben, em suas glosas aos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, se referia ao falar da *comunicabilidade*, ou seja, a possibilidade de fazer experiência do *factum loquendi*, do fato de que o homem usa a linguagem, aquém ou além daquilo que venha contido na linguagem (cf. Agamben, 1996, pp. 69-70; 2007a, p. 66). Nesse mesmo estudo, o filósofo italiano ainda observava que a dimensão espetacular se estabelecera na própria linguagem, encavalgada à noção de comunicabilidade e ao ser lingüístico dos homens. Segundo ele, isso levaria a pensar que a expropriação operada pelo capitalismo não permaneceria restrita tão somente à atividade produtiva humana, tal qual Karl Marx percebera. Além disso, a expropriação (por parte de uns em uma esfera separada a ser *controlada* por outros) se dirigiria de modo preponderante à própria natureza lingüística do homem, reorganizando-o e dispondo dele como um ser exilado da linguagem, daquele *logos* que Heráclito *Skoteinós*, o Obscuro, havia definido como o *Comum* (cf. Agamben, 1996, p. 67)<sup>93</sup>.

Desdobrando essa problemática, Agamben retomava ainda uma pequena passagem de um tratado talmúdico, onde aparecia fenômeno similar ao exílio da linguagem operado pelo espetáculo. O trecho trata da visita de quatro rabinos ao espaço em que todos os atributos da divindade se revelariam como conhecimento supremo e total da existência, *Pardes* – significante que, em eco, sobrevive, por exemplo, em “paraíso”. Embora um dos visitantes pudesse contemplar a manifestação divina em sua totalidade, diz a passagem talmúdica que ele preferiu dedicar-se apenas a um de seus aspectos, ou seja, à Schechina, à palavra de Deus capaz de expressar a própria presença divina sobre a terra. Ao escolher a contemplação da Schechina, porém, o rabino acabou se colocando no mesmo caminho seguido por Adão ao comer do fruto proibido.

---

<sup>93</sup> Agamben faz referência ao fragmento 114 de Heráclito – recolhido de Estobeu, *Florilégio*, I, 179: “Comum é a todos o pensar” (Heráclito, 1999, p. 99).

do, preferindo o saber como seu próprio destino e potência específica, distintiva, “própria”. Diante disso, Agamben comentava que o risco dessa escolha estava justamente na separação da palavra, enquanto ilatência e revelação de qualquer coisa, daquilo que ela poderia revelar, adquirindo, assim, uma consistência autônoma, separada:

L'essere rivelato e manifesto – e, quindi, comune e partecipabile – si separa dalla cosa rivelata e si frappone tra essa e gli uomini. In questa condizione di esilio, la Schechina perde la sua potenza positiva e diventa malefica (i cabalisti dicono che essa “succhia il latte del male”) (Agamben, 1996, p. 68).

Daí que, considerando a palavra em si mesma – ensimesmada – como revelação de uma concretude da linguagem, na fabulação matemática ou cerebralmente fenomenológica atinente ao ato de dar nome ao nome, como ilatência e revelação, não se deixa de perceber um dos interesses de Haroldo de Campos, pautando a escrita *criativa* através dessa separação ou exílio no âmbito restritivamente artístico, de uma arte do – genitivamente – “presente” – o que redundava em uma redução da potência pervivente em cada texto<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> A já bastante conhecida conversa travada entre Haroldo de Campos e Hélio Oiticica em 27 de maio de 1971 no saguão do Chelsea Hotel de Nova Iorque parece apontar para a situação e para a desaprovação de seu aspecto redutor. Dizia Haroldo a Hélio: “...essa coisa do “ismo” é coisa que se passa sempre toda vez que...os críticos mais conservadores ou os artistas que não têm o mesmo empenho em fazer uma contínua invenção, eles procuram acrescentar [sic] a palavra “ismo” a toda vez que se faz uma coisa nova dentro da arte, essa palavra “ismo” é uma maneira de etiquetar e transformar a coisa em objeto de museu e permitir que não se fale mais do assunto, e aí eles poem [sic] um “ismo” e “tropicalismo” ninguém fala mais do assunto e é uma coisa que já está inventada, e a área já tem um “ismo” pertence ao dicionário dos “ismos” e então permite o campo aberto a todas as diluições não é? é uma maneira com que o próprio estado academico [sic] reage contra a invenção procurando neutralizar através do “ismo”, nós por

Por outro lado, seguindo a argumentação apresentada por Giorgio Agamben, o isolamento da palavra divina que tudo poderia revelar – a Schechina – teria atingido seu máximo grau justamente na sociedade do espetáculo, para a qual, nos termos do formante final de *Galáxias*, “verdade é o mesmo que / mentira” (frag. 50)<sup>95</sup>. Mas isso na medida em que a linguagem não somente se constituiria em uma esfera separada como também já não revelaria mais nada, ou melhor, não revelaria nada mais do que o *nada* de todas as coisas – aquela solidez que desmancha no ar, ou se dilui no mar –, ao sabor das decisões governamentais, dispositivas. Muito longe de perceber essa condição com os olhos pessimistas de um melancólico, o filósofo italiano aponta para a possibilidade de que, diante disso, os viventes possam pensar o uso da linguagem sem recorrer à demarcação da propriedade sobre um conteúdo que se dispõe a ser revelado. Assim, dir-se-ia que somente porque tudo aquilo que, até o transbordamento da sociedade espetacular, detinha o caráter de solidez inabalável já

---

exemplo nunca aceitamos a idéia de “concretismo” para nós era a poesia concreta, o que nos interessava não era o “ismo” mas era a idéia da concreção da linguagem a linguagem como material concreto de trabalho. É isso que prá mim por exemplo: prá mim Dante é um poeta concreto, eu falo isso as [sic] vezes prá muitos poetas concretos internacionais que ficam estupefatos porque eles pensam que a poesia concreta é um determinado movimento e não é, prá mim é uma atitude (de) total diante da linguagem, o que me interessa no termo concreto é a concreção da linguagem, a idéia como um material e a palavra concreta diz isso mesmo: concreção da linguagem: visual, sonora e semântica e que prá no meu ponto de vista”.

As gravações desse encontro foram posteriormente denominadas *Heliotapes* e a transcrição de seu conteúdo em doze páginas datilografadas foi feita no Rio de Janeiro, em 05 de outubro de 1981, por Eugênio Bressane. O trecho a que se fez referência foi retirado da segunda e da terceira páginas das transcrições disponíveis no site do *Programa Hélio Oiticica*, mantido pelo *Itaú Cultural*: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm>

<sup>95</sup> Não longe dos significantes utilizados por Haroldo de Campos, no nono aforismo de *A sociedade do espetáculo*, podemos ler que “no mundo realmente invertido, a verdade é um momento do falso” (Debord, 1997, p. 16).

não se apresenta de modo a obliterar inequivocamente os seus pontos de vacuidade é que o existente, em sua contemporaneidade, pode fazer experiência da vivibilidade que perpassa a linguagem – ou seja, não se trata deste ou daquele conteúdo da linguagem, mas do próprio fato que se possa falar (Agamben, 1996, p. 71). Tal pensamento, por isso mesmo, não deixa de manter uma especialíssima relação com os dispositivos de poder, na medida em que a linguagem espetacularizada também se encontra separada em uma esfera autônoma, impossibilitando o seu livre uso – como elemento destinado a permanecer na fixidez dos nichos (sejam eles sacrários religiosos, prateleiras de bibliotecas ou paredes de museus seculares): objeto de veneração e *contemplação* consensual.

Levando isso em consideração, seria possível pensar algo além, isto é, um aparecimento do *factum loquendi* através da linguagem posta em movimento nas *Galáxias*, e, com isso, estudar o jogo dos significantes, na condição de desdobramento ou especulação paronomásica, também um relampejar onomatopáico – da faculdade mimética – da linguagem que delinea um retorno a si e sobre si, mas que estando sempre fora de si – “deslirado” (frag. 29) – e oblíquo, promove, antes de uma metalingüística, um pensamento do pensamento. Trata-se de um retorno do mesmo ao mesmo que, por outro lado, se difere toda vez que reaparece ou se faz (re)encenar. Nesse âmbito de apresentação, o uso das séries paronomásicas possibilita mostrar e ao mesmo tempo ocultar tangencialmente a própria noção de comunicabilidade. A linguagem, nesse sentido, não é o *logos* como iluminação, mas um lusco-fusco performativo:

Não absolutamente lenta gênese, aquisição progressiva de uma forma e de um conteúdo estáveis, mas aparecimento e desaparecimento, pisca-pisca da palavra, eclipse e retorno periódico, ressurgimento descontínuo, fragmentação e recomposição. Em cada uma dessas aparições a palavra tem uma nova forma, tem uma significação diferente, designa uma realidade diferente. Sua unidade não é, portanto, nem morfológica, nem semântica, nem referencial. A

palavra só existe por estar aderida a uma cena em que ela surge como grito, murmúrio, comando, narrativa; e ela deve a sua unidade, por um lado, ao fato de que, a cena em cena, apesar da diversidade do cenário, dos atores e das peripécias, é o mesmo ruído que circula, o mesmo gesto sonoro que se destaca da confusão e flutua por um instante sobre o episódio, como sua senha audível; por outro lado, pelo fato de as cenas formarem uma história e se encadarem de maneira razoável, segundo as necessidades de existência das rãs ancestrais. Uma palavra é o paradoxo, o milagre, o maravilhoso acaso de um ruído que, por razões diferentes, personagens diferentes, visando a coisas diferentes, ressoam ao longo de uma história. É a série improvável do dado que, sete vezes seguidas, cai sobre a mesma face. Pouco importa quem fala e, quando ele fala, por que fala, e empregando qual vocabulário: o mesmo blábláblá, inverossímil, ressoa (Foucault, 2006, p. 305).

Nas *Galáxias* a boca pantagruélica parece ter falado tanto que, por um golpe do acaso, da sorte, mordeu a língua. Não a comeu, não a deglutiou, tocou-a, tangenciou-a, não como lira, senão “desliradamente”. Uma metamorfose – ou obnubilação – do *logos* onde se processa a emergência de um grito (silencioso) ou de um balbucio (contínuo), em todo caso, verso e fala entrecortada, marcada, paronomásica e, por isso mesmo, gaguejante<sup>96</sup>, “balbucilente” (frag. 45). Se a “fábula neste livro é um mero regime de palavras” (frag. 40), surgindo como “pulverulenda” (frag. 30), onde a verdade mais idealizada se expõe como um momento da mentira tal qual a viagem heróica se faz sentir na condição de “viagem ao ânus da terra”, o papel parece veicular monadicamente séries de aparições que possibilitam que a

---

<sup>96</sup> As paranomásias, pode-se pensar, têm a capacidade de tangenciar “um limite da linguagem que tensiona toda a língua, uma linha de variação ou de modulação tensionada que conduz a língua a esse limite. E assim como a nova língua não é exterior à língua, tampouco o limite assintático é exterior à linguagem: ela é o fora da linguagem, não está fora dela. É uma pintura ou uma música, mas uma música de palavras, uma pintura com palavras, um silêncio nas palavras, como se as palavras agora regurgitassem seu conteúdo, visão grandiosa ou audição sublime” (Deleuze, 1997, p. 128).

comunicabilidade e a historicidade – *la fiction*, de Mallarmé – ainda aflorem fugidias como um lampejo. Nessa maneira de existir, também no “caleidocamaleoscópio” (frag. 13) se “excreta” o aparecer (*phainein*) fantasioso e, por isso mesmo, não obstante o quase pleonasma, não menos fantasmático do que “uma cabeça de górgona” (frag. 42). Um texto, um discurso em que a linguagem vem posta em movimento, atuada – teatralmente, “performativamente” – sempre contém a possibilidade – que é “pervivente” – de veicular uma cabeça de medusa, a face gorgônea da história, do tempo, o reverso catastrófico da glória. Relendo o fragmento em que Nietzsche se dedicava à noção de eterno retorno, Agamben entreviu esse aspecto medusino e medusante. Referindo-se, então, à vontade de potência, Agamben (2010a, p. 340) observava que Nietzsche se valia de termos muito específicos: *ewige Wiederkehr des Gleichen*, ou seja, “eterno retorno do Mesmo”. O termo *Gleiche* – que estava contido, por exemplo, no título do compêndio etimológico de August Schleicher, referido anteriormente<sup>97</sup> – chamou a atenção de Agamben e, através de um recurso de linguagem, considerou que a passagem de Nietzsche poderia se referir a algo como “eterno retorno da mesma figura”. A propósito, *Leiche*, em alemão, também indica “cadáver”, isso porque, já no gótico primitivo, o tema *lig* – de onde *Leiche* deriva – se referia à “aparência”, à “figura” ou mesmo à “semelhança” (cf. Agamben, 2010a, pp. 340-341). Nesse sentido, não menos digno de nota é o fato de que, entre os romanos, o cadáver, denominado *imago*<sup>98</sup>, “imagem”, indicava

---

<sup>97</sup> Ou seja: *Compendium der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprachen: Kurzer Abriss einer Laut und Formenlehre der indogermanischen Ursprache, des Altindischen, Alteriranischen, Altgrischischen, Altitalischen, Altslawischen, Litauischen, und Altdeutschen*.

<sup>98</sup> Em sua releitura da historicidade da arte, Georges Didi-Huberman retoma um ponto que entra em contato com a apresentação de Agamben. Trata-se, pois, do estudo da *imago* romana e de seu pertencimento ao âmbito (bio)jurídico da *gens*. Enquanto máscara moldada em cera ou gesso sobre o rosto do ancestral familiar morto, permitindo-lhe a transmissibilidade ao

precisamente aquilo que tinha a mesma figura, i.e., um *fantasma*, denominado pelos gregos através do significante *phasma* (cf. Agamben, 2010a, pp. 341-342).

---

longo das gerações pela *traditio*: “la imagen no es aquí más que un soporte *ritual* que compete al derecho privado: una matriz de semejanza destinada a hacer legítima una determinada posición de los individuos en la institución genealógica de la *gens romana*”, ela “supone una duplicación por contacto del rostro, un proceso de impreción (el molde en yeso que ‘toma’ el rostro como tal), luego ‘expresión’ física de la forma obtenida (la tirada positiva en cera realizada a partir del molde). La *imago* no es una imitación en el sentido clásico del término; no es fáctica y no requiere ninguna *idea*, ningún talento, ninguna magia artísticas. Por el contrario, es una imagen matriz producida por adherencia, por contacto directo de la materia (el yeso) con la materia (del rostro)” (Didi-Huberman, 2006, pp. 93-94). Não obstante isso, no momento pretende-se chamar para a atenção para a reabertura da potência de algo que não se esgota em sua passagem ao ato. Trata-se de aproximar a potência passiva à própria definição aristotélica do pensamento, exemplificado como impressão sobre a cera, reabilitando-o (no sentido de torná-lo mais uma vez capaz) em seus desdobramentos políticos tal qual apresentados pela tradição averroísta, amplamente estudados por Agamben especialmente desde o livro *Stanze* – do qual Haroldo de Campos, tendo um exemplar (vide imagem na página seguinte), se serviu no estudo que escreveu sobre Sor Juana Inés de la Cruz – observamos, no entanto, que a citação pode ser desdobrada sobre o próprio projeto galáctico, conforme será melhor explicitado nas seções seguintes: “‘Detente, sombra de mi bien esquivo’: Trata-se de uma bela e amaríssima contribuição ao ‘tema do fantasma erótico’, recorrente na literatura ocidental, como observa Paz [1998, p. 286], aludindo a uma tese de Giorgio Agamben. Em *Stanze* (1977) o ensaísta italiano desenvolve uma ‘teoria do fantasma’, inscrita no ‘projeto poético’ que remonta à lírica ‘trobadoresco-estilonovista’. Agamben assinala que a ‘prática fantasmática’, aliada à ‘negação do mundo exterior’, efeito do narcisismo melancólico, abre um espaço intermediário, um ‘lugar epifânico’. É onde se aloja ‘o objeto irreal da introjeção melancólica’. A topologia assim desenhada culmina numa ‘epifania dell’inafferabile’ [sic] (do objeto de gozo inalcançável). Paz sublinha a imagem do *ímã* [também presente no trigésimo primeiro fragmento galáctico, de 18 de outubro de 1967: “[...] é poeira levantada é ímã na limalha...”], cuja eficácia está exatamente em prestar-se à mediação entre o *fantasmal* e o *real*” (Campos, 2010, p. 47).

psicosi allucinatorie del desiderio, che si presentano come una reazione a una perdita che la realtà afferma ma che l'io deve negare perché non potrebbe sopportarla:

L'io allora spezza il suo legame con la realtà e ritira al sistema cosciente delle percezioni il proprio investimento. È attraverso questo stornamento dal reale che la prova della realtà è evitata e i fantasmi del desiderio, non rimossi, ma perfettamente coscienti, possono penetrare nella coscienza e venire accettati come realtà migliori.

Freud, che in nessuno dei suoi scritti ha elaborato una vera e propria teoria organica del fantasma, non precisa quale parte esso svolga nella dinamica dell'introiezione malinconica. Tuttavia un'antica e tenace tradizione considerava la sindrome dell'umor nero così strettamente legata a una morbosa ipertrofia della facoltà fantastica, che si può dire che solo se la si colloca sul complesso fondale della teoria medioevale del fantasma è possibile intenderne pienamente tutti gli aspetti. Ed è probabile che la psicoanalisi contemporanea, che ha rivalutato il ruolo del fantasma nei processi psichici e sembra volersi addirittura considerare sempre più esplicitamente come una teoria generale del fantasma, troverebbe un utile punto di riferimento in una dottrina che, con molti secoli di anticipo, aveva concepito l'Eros come un processo essenzialmente fantasmatico e aveva fatto larga parte al fantasma nella vita dello spirito. La fantasmologia medioevale nasceva da una convergenza della teoria dell'immaginazione di origine aristotelica con la dottrina neoplatonica del pneuma come veicolo dell'anima, la teoria magica della fascinazione e quella medica degli influssi fra spirito e corpo. Secondo questo multiforme complesso dottrinale, che si trova già diversamente enunciato nella *Teologia pseudoaristotelica*, nel *Liber de spiritu et anima* di Alchero e nel *De insomniis* di Sinesio, la fantasia ( $\phi\alpha\nu\tau\alpha\sigma\tau\iota\chi\acute{o}\nu$   $\pi\nu\epsilon\upsilon\mu\alpha$  'spiritus phantasticus') è concepita come una sorta di corpo sottile dell'anima che, situato nella punta estrema dell'anima sensitiva, riceve le immagini degli oggetti, forma i fantasmi dei sogni e, in determinate circostanze, può staccarsi dal corpo per stabilire contatti e visioni soprannaturali; essa è inoltre la sede delle influenze astrali, il veicolo degli influssi magici e, come

TEORIA  
MEDIEVAL  
DO  
FANTASMA

É nesse sentido, então, que o texto galáctico – babélico e “balbucilente” – pode expor a reviravolta ou a vertigem do “entressonho sonhando / de uma tchuang-tse sonhadassonhante” (frag. 28) – o eco de uma murmuração enigmática, aquela que diz



respeito à emergência de uma “verdade parcelada, um brilho que, somado a outro, permite armar ou enunciar um *continuum* plural e fragmentado” (Antelo, 2001b, p. 43): “skoteinón póiema o poema obscuro” (frag. 29) – que é, por sua vez, uma referência ao poeta helênico Lícofron<sup>99</sup>. A consideração da imagem fantasmática pervivente aí – muito próxima daquelas imagens dialéticas estudadas por Walter Benjamin –, conforme observou Agamben, não estaria relacionada restritivamente à imagem de algo que foi perdido – ou de um nada que retorna enquanto negação do ente. Nesse “entressonho”, diria Agamben, aquela vontade de potência nietzscheana também remeteria ao pensamento como vontade de uma pura semelhança sem sujeito e sem objeto, como imagem de si, impressão de si sobre si, auto-afecção pura que se (re)afigura sobre o livro espe(ta)cular, “*liber figurarum*” (frag. 38). Por isso que a noção do círculo vicioso do eterno

---

<sup>99</sup> Já se fez alusão a esse poema, traduzido, em parte, por Haroldo de Campos no texto “Uma arquitetura do barroco”. Ali, o escritor paulista dizia: “Lícofron, poeta do século III. a.C., autor de obras perdidas e de *Alexandra*, ‘to skoteinón póiema’, o poema obscuro, cuja protagonista é Cassandra, a vidente que profetiza a queda de Tróia. Tido pelos estudiosos como um precursor de Gôngora e de Mallarmé, por seu hermetismo, e de Joyce, por sua sintaxe bizarra, pelo uso de palavras raras, dialetais ou colhidas em outros idiomas [...], o fato é que Lícofron, em seu poema, usa de um verdadeiro processo metalingüístico de construção do texto. O monólogo de *Alexandra* (Cassandra) é enigmático em vários níveis: primeiro, por ser a fala oracular de uma pitonisa tida como louca; segundo pelo fato de que é reportado por um intermediário, o guarda da prisão onde ela se encontra encerrada, e que transmite ao rei, de memória, a fala da prisioneira; terceiro, por ser a transposição fragmentária de um discurso já por natureza interrompido e estilhaçado. Trata-se, pois, de uma *intratextualidade* exasperada, onde o enigma interroga o enigma” (Campos, 1976, pp. 139-140). Este trabalho pretende pontuar que esses três elementos destacados por Haroldo de Campos, de algum modo, também se fazem inteligíveis nas *Galáxias*, com a observação, a ser aprofundada adiante, de que a deliberação pela intratextualidade pode comportar uma dinâmica atinente ao âmbito da “consonância de paixões” – na acepção de “passividade/atividade” diante de um processo que envolve a (*im*)potência: uma “com-paixão”.

retorno não necessitaria ser lida exatamente como conexas ao vício, defectivo, porque o retorno comportaria inclusive uma noção de potência infinita, não acabada, não resolvida. Trata-se, pois, de uma *dynamis* – uma capacidade, uma potência – que, estando privada de sujeitos e de objetos, se exercita sobre si mesma, dirigindo-se a si mesma e fazendo vibrar, em si mesma, aqueles dois significados que Aristóteles lhe conferia: a *potentia passiva* – enquanto passividade e receptividade – e a *potentia activa* – enquanto tensão que se dirige ao ato e à espontaneidade (cf. Agamben, 2010a, p. 347). Nesse sentido, a potência do pensamento abre espaço para a uma *pura paixão*<sup>100</sup> em que o trânsito da potência ao ato não se esgota ou se anula por completo, mas pervive (re)apresentando – e não representando – uma teoria diferencial da *poiesis*; aí, aquilo que atua e que sofre se perfaz em uma abertura à contingência – aquele modo do ser evocado literalmente por Haroldo de Campos no último fragmento das *Galáxias*: “*contingens est quod potest esse et / non esse*”. Diante disso, não se trata de resgatar um passado que foi ou de obliterar aquele que, por outro lado, foi. Essa abertura disposta pela pura paixão

---

<sup>100</sup> Agamben (2010a, p. 349) retoma esse conceito da passagem 417b 2-7 do *De anima* aristotélico (cf. ed. brasileira, 2006, p. 85): “*Patire [de paschein, de onde deriva pathos e, portanto, “paixão”] non è un termine semplice, ma, da una parte, è una certa distruzione ad opera del contrario, dall’altra, è piuttosto una salvazione [sōtēria] di ciò che è in potenza da parte è in atto e simile ad esso, come la potenza rispetto all’atto [...] e questo non è un diventar altro da sé, ma si ha qui dono [epidosis], a sé e all’atto*”. No livro *La ragazza indicibile*, Agamben retorna à conceituação aristotélica de *paschein*, também apresentada no *De anima* (417a, 20 - 417b, 15) e que indica dois sentidos concomitantemente: “*Nel primo senso, che è quello di chi sta ancora apprendendo (dia matheosos), patire significa ‘distruzione ad opera di un principio contrario’; nel secondo, che è quello di chi ha già l’habitus di un sapere, patire significa piuttosto ‘la conservazione (soteria) di ciò che è in potenza da parte da ciò che è in atto e simile ad esso’.* In questo caso, infatti, ‘*colui che ha un sapere diventa conoscente in atto (theoroun) e questo non è un’alterazione, perché vi è incremento (epidosis), dono aggiuntivo verso se stesso e verso l’atto’ (417b, 2-7)*” (Agamben, 2010b, p. 14).

permite considerar que o essencial não é nem que algo seja (o ser) nem que algo não seja (o nada), senão que algo seja em vez do nada (cf. Agamben, 2007a, p. 87)<sup>101</sup>, uma potência de *não não ser ou fazer*. Em outros termos, essa pura paixão apresenta uma situação na qual, a fim de que os atos não se resumam em simples e acachapante cumprimento de mandatos, cabe reabilitar em seus movimentos de translação a possibilidade da própria privação (gr. *skotos*, “escuridão”, cf. Agamben, 2010a, p. 286). Trata-se, pois, de um pensamento da possibilidade que se mantém aberta ao fluxo e à polarização que se estabelece na série, que não cessa de se afigurar, veiculada através da linguagem, deslocando, com isso, a lógica da *revisão* por aquela da *aparição* existente na imaginação do ser vivente por intermédio do sensível – i.e., a (im)possibilidade<sup>102</sup>, ou melhor, a contingencialidade de que algo seja visto, ouvido, sentido, imaginado, pensado. Um tanto quanto oswaldianamente, isso poderia ser dito como “*não mais não mais*”

---

<sup>101</sup> “Nel principio di ragione («Vi è una ragione, per cui qualcosa è piuttosto che nulla»), l'essenziale non è *che qualcosa sia* (l'essere) né *che qualcosa non sia* (il nulla), ma che qualcosa sia *piuttosto* che il nulla. Per questo, esso non può essere letto come una contrapposizione fra due termini: è / non è, ma contiene un terzo termine: il *piuttosto* (*potius*, da *potis*, che può), il poter non non-essere. (La meraviglia non è che qualcosa abbia potuto essere, ma che abbia potuto non non-essere)” (Agamben, 2007a, p. 87).

<sup>102</sup> Em “Bartleby, o della contingenza”, Agamben (2003, p. 71) recorda os quatro modos do ser elencados por Leibniz no livro sobre os *Elementos de direito natural*, ou seja, o possível, o impossível, o necessário e o contingente: *Possibile est quicquid potest fieri (seu verum verum esse). Impossibile est quicquid non potest fieri (verum verum esse). Necessarium est quicquid non potest non fieri (seu verum verum esse). Contingens est quicquid potest non fieri (seu verum verum esse)*. O contingente, nesse sentido, se opõe ao necessário na medida em que pode ser ou não ser. Por outro lado, o contingente pode passar ao ato no momento em que depõe a potência de não ser (a *adymania*), quando, “in esso, ‘nulla vi sarà di potente non essere’, ed esso potrà, perciò, non non-potere” (Agamben, 2003, p. 75).

(frag. 50)<sup>103</sup> aquilo que “houve”. O presente, nessa instância, não se torna a representação necessária de um expurgo na forma do tabu ou de uma hereditariedade alternativa iniciada no passado, mas, diferentemente, comporta um processo que, originário – no sentido da *Ursprung* benjaminiana –, não cessa de vir: *um presente que resta não vivido em toda vida* (cf. Agamben, 2008a, p. 102).

---

<sup>103</sup> Esse “não mais não mais” foi extraído pelo escritor paulista do décimo canto de *Os Lusíadas*: “Não mais, Musa, não mais, que a lira tenho / Destemperada, e a voz enrouquecida” (cf. Campos, 2004b, p. 122).

## Excurso epistemo-babélico

*L'artista può essere, come diceva Gustav Mahler, un cacciatore che spara nel buio e non sa né cosa mirava né cosa eventualmente abbia colpito.*

Furio Jesi

Se os barrocos haviam percebido que as galáxias não estão dispostas como um xadrez de estrelas, muito tempo depois, Severo Sarduy também percebeu a emergência de uma especial relação com a palavra que, *in nuce*, apresenta uma possibilidade de suspensão do juízo unilateral que toca as *Galáxias* enquanto exemplo da hibridização de gêneros literários representativa da mestiçagem latino-americana:

antes de que os brasileiros descobrissem o poema como uma geometria sintática, como um crepitar preciso e programado de ortogonais brancas [...], como um diagrama prosódico, a palavra, a matéria mesma do verso teria que abandonar [...] seu lastro conteudista, seu nexos ou ligadura estreita e como que inevitável com o referente, seu binarismo platônico aferrado à idéia: romper ou fazer vacilar em direção ao fônico – e logo em direção ao gráfico – o equilíbrio estável do signo, abandonar, obliterar, ou pelo menos deslocar, transformar, ‘sacudir’ a base do significado, o persistente ‘sentido’ sem o qual parece como que se abalar todo o sistema da significação, vale dizer, da *troca*: garantia do funcionamento de uma civilização assentada – como naquela outra equivalência: a de papel e ouro – na correspondência sem resíduos nem ambigüidades entre os dois termos do signo (Sarduy, 1979, p. 119)<sup>104</sup>.

Quando Severo Sarduy percebe nessa atividade poética uma operação com a linguagem onde a cisão entre significante e significado se aprofunda, desvelando a inexistência do fundamento para a comunicação inequívoca, na realidade, o escritor cubano

---

<sup>104</sup> Trecho do texto “Rumo à concretude”, publicado no livro de Haroldo de Campos, *Signantia quasi coelum. Signância quase céu* (1979), como homenagem aos trinta anos de atividade literária do escritor paulista.

abre o caminho para uma consideração mais específica sobre a consistência mesma da linguagem. Basicamente, essa questão implica uma duplicidade: posta em ato, a linguagem transmite as formas das coisas ditas ou, diferentemente, as fórmulas que se agregam sobre a idéia dessas coisas? Essa duplicidade, que ao longo da tradição filosófica ocidental, assumiu os contornos de uma incomunicabilidade entre aparência (o nome) e essência (a dicção do nome). Porém, para tratar do aspecto essencial do existir, tanto a filosofia quanto a poesia – experiências que privilegiam uma relação com a palavra, o discurso, o *logos* –, se lançaram ao(s) domínio(s) da *negatividade*, aquilo que excede à positividade do *dictum*, do conteúdo “efetivamente” “comunicado” pela linguagem. Arriscaram-se nessa “logoviagem” e implicaram nela os corpos vivos, pe(n)sando-os e/ou capt(ur)ando-os no *métron*, na medida do possível e do impossível. O importante, aqui, é que, tanto para a filosofia quanto para a poesia, a linguagem poderia apontar a medida do homem no âmbito do ser e do fazer, ou seja, a indicação daquilo que seria o homem e daquilo que corresponderia ao seu *poder*.

### I. Da metafísica e da negatividade

Nas leituras sobre as decorrências do *Dasein* heideggeriano (“ser-o-aí” ou, conforme sugeria o próprio Heidegger, *être-le-là*<sup>105</sup>) e da tentativa hegeliana de “apreender o Isto” (*das Diese nehmen*), à época do seminário que viria a ser publicado, em 1982, com o título *Il linguaggio e la morte*, Giorgio Agamben desdobrava uma pergunta que o acompanhava pelo menos desde meados dos

---

<sup>105</sup> Em carta endereçada a Jean Beaufret, de 23 de novembro de 1945, Heidegger dizia que: “*Da-Sein* è una parola-chiave del mio pensiero (*ein Schlüssel Wort meines Denkens*) e, per questo, essa è anche occasione di gravi fraintendimenti. *Da-Sein* non significa tanto, per me, me voilà, quanto se posso esprimermi in un francese forse impossibile, *être-le-là*. E *le-là* è precisamente Αλήθεια: svelamento-apertura” (Heidegger *apud* Agamben, 2008b, p. 11).

anos 70: qual seria o lugar da negatividade na metafísica ocidental no nexa que se estabelece entre a *faculdade* da linguagem<sup>106</sup> e a *faculdade* da morte, que, enquanto abrem ao homem sua instância mais própria, também abrem e desvelam essa instância como desde sempre atravessada pela negatividade, se não fundada sobre ela (cf. Agamben, 2008b, p. 04). O ponto de partida dessa investigação, voltada para as estratégias que envolvem a linguagem e aquilo que disponibilizaria um reconhecimento do estatuto do *ser* pela metafísica, repousa em uma peculiar apresentação feita por Aristóteles, no trabalho sobre as *Categorias*, a respeito da essência primeira (πρώτη ουσία, *próte ousía*):

Aristotele scrive che «ogni essenza [prima] significa un questo che» (πάσα δε ουσία δοχει τι σημαίνειν; Cat. 3b, 10), poiché ciò che essa indica è «ατομον ... χαι εν αριθμω», indivisibile e uno per numero. Mentre le essenze seconde corrispondono, dunque, alla sfera di significato del nome comune, l'essenza prima corrisponde alla sfera di significato del pronome dimostrativo [...] Il problema dell'essere – il problema metafisico supremo – risulta così fin dall'inizio inseparabile da quello del significato del pronome dimostrativo ed è, perciò, sempre già connesso con la sfera dell'indicare (Agamben, 2008a, pp. 24-25).

Retomando, então, o estatuto autônomo conferido pelos estóicos aos pronomes – cujo caráter mais específico residia na *deixis* (δειξις; *demonstratio*) –, e também a leitura proposta pelos gramáticos medievais a respeito dos deícticos enquanto parte do discurso em que se atuaria a passagem do significar ao mostrar, considera-se que o puro ser, essa substância indeterminada, se

---

<sup>106</sup> Por exemplo, em *Infância e História*, publicado em 1977, algumas questões já surgiam, sintomaticamente, como *cera persa* de um livro que não chegou a ser escrito: “Existe uma voz humana, uma voz que seja voz do homem como o fretenir é a voz da cigarra ou o zurro é a voz do jumento? E, caso exista, esta voz é a linguagem? Qual a relação entre *phoné* e *lógos*? E se algo como uma voz humana não existe, em que sentido o homem pode ainda ser definido como o vivente que possui linguagem?” (Agamben, 2005b, p. 10).

torna tão significável quanto determinável através de um ato de “indicação” (cf. Agamben, 2008b, p. 31).

Aliás, esse aspecto não restou desconsiderado pelos dois mais célebres lingüistas do século XX, i.e., Émile Benveniste e Roman Jakobson, que se referiam aos pronomes, respectivamente, como “indicadores da enunciação” e “shifters”. Nesse sentido, os pronomes não seriam mais do que sinais vazios dispostos a serem preenchidos na medida em que fossem assumidos por um locutor em uma instância do discurso (cf. Benveniste, 1991, pp. 277, 280), permitindo a passagem da *língua* à *palavra*. Assim, a articulação, ou seja, o *shifting*, que os pronomes operam não se faz do não-lingüístico (a indicação sensível) ao lingüístico, mas precisamente da língua à palavra. E daí que o uso dos deícticos, a indicação, não mostra tão somente um objeto inominado, senão especialmente a instância mesma do discurso, vale dizer, o seu *ter lugar* (cf. Agamben, 2008b, p. 35). Pelo menos em relação aos estudos promovidos por Benveniste a respeito dos indicadores de enunciação – incluídos originalmente em um livro dedicado a Jakobson –, vale ressaltar algumas observações feitas acerca dos pronomes pessoais *eu* e *tu*. Questionando-se, então, sobre qual seria a “realidade” do pronome “eu”, o lingüista francês apontava que ela se afiguraria unicamente enquanto “realidade de discurso”, definível apenas nos termos da imputabilidade da “locução”:

*Eu* significa ‘a pessoa que enuncia a presente instância de discurso que contém *eu*’. Instância única por definição, e válida somente na sua unicidade. Se percebo duas instâncias sucessivas de discurso contendo *eu*, proferidas pela mesma voz, nada ainda me assegura que uma delas não seja um discurso referido, uma citação na qual eu seria imputável a um outro. É preciso, assim, sublinhar este ponto: *eu* só pode ser identificado pela instância de discurso que o contém e somente por aí. Não tem valor a não ser na instância na qual é produzido. Paralelamente, porém, é também enquanto instância de forma *eu* que deve ser tomado; a forma *eu* só tem existência lingüística no ato de palavras que a profere. Há, pois, nesse processo



uma dupla instância conjugada: instância de *eu* como referente, e instância de discurso contendo *eu*, como referido. A definição pode, então, precisar-se assim: *eu* é o 'indivíduo que enuncia a presente instância de discurso que contém a instância lingüística *eu*' (Benveniste, 1991, pp. 278-279)<sup>107</sup>.

Além disso, a referência à instância de discurso também constituiria um traço de união entre o pronome "eu" e uma série de outros indicadores, que, para além das outras categorias pronominais, se dirigiria inclusive aos advérbios "aqui" e "agora", uma vez que eles

delimitam a instância espacial e temporal coextensiva e contemporânea da presente instância de discurso que contém *eu* [...] Não adianta nada definir esses termos e os demonstrativos em geral pela *deixis*, como se costuma fazer, se não se acrescenta que a *deixis* é contemporânea da instância de discurso que contém o indivíduo da pessoa; dessa referência o demonstrativo tira o seu caráter cada vez único e particular, que é a unidade da instância de discurso à qual se refere. O essencial é, portanto, a relação entre o indicador [...] e a presente instância de discurso (Benveniste, 1991, pp. 279-280).

Essas considerações, por sua vez, foram consideradas por Agamben (2008b, p. 44) ao precisar que o problema da *deixis* se estabelece na relação entre voz e linguagem. Algo que, de certa maneira, já se pressentia ao longo de uma tradição que remontava ao período tardo antigo e assumia a voz como pura intenção de significar, como puro querer dizer em que algo se abre à

---

<sup>107</sup> Em *Infância e história*, referindo-se aos estudos de Benveniste, Agamben apresenta a constituição da subjetividade com esses termos: "é na linguagem e através da linguagem que o homem se constitui como sujeito. A subjetividade nada mais é que a capacidade do locutor de pôr-se como um *ego*, que não pode ser de modo algum definida por meio de um sentimento mudo, que cada qual experimentaria da existência de si mesmo, nem mediante a alusão a qualquer experiência psíquica inefável do *ego*, mas apenas através da transcendência do eu lingüístico relativamente a toda possível experiência" (Agamben, 2005b, p. 56).

compreensão sem que ainda se produza um evento determinado de significado (cf. Agamben, 2008b, p. 45). E assim, referindo-se ao pensamento de Gaunilo a respeito da *sola voce*, o filósofo italiano observa que, nesse sentido, estaríamos diante da experiência em que se afigura o *não mais* de um mero som e o *não ainda* de um significado. Uma situação que Agamben conecta às considerações de pensadores do século XI, como Roscelin, para quem as essências universais não seriam mais do que *flatus vocis*. Por outro lado, Agamben precisa que o *flatus vocis*, nesse âmbito de pensamento, não se referia a um mero som – como normalmente se depreende da teoria nominalista do Medievo. Antes disso, ele trataria da voz como intenção de significar e como pura indicação de que a linguagem tem lugar:

Questa pura indicazione è la *sententia vocum*, il significato della voce in sé, anteriore a ogni significazione categoriale, in cui identifica la dimensione di significato piú universale, quella dell'essere. Che l'essere, le *substantiae universales*, siano *flatus vocis*, non significa che esse siano un nulla, ma, al contrario, che la dimensione di significato dell'essere coincide con l'esperienza della voce come pura indicazione e puro voler-dire (Agamben, 2008b, pp. 47-48).

Ou seja, o ter lugar da linguagem estabelecido entre a voz que desaparece e o evento de significado que está por vir seria a outra Voz, constituída como dimensão negativa, fundamental – no sentido de que vai até o fundo. Essa Voz, tal qual Agamben (2008b, p. 49) a considera, se refere à abertura do lugar da linguagem enquanto desde sempre apreendido em uma negatividade e consignado a uma temporalidade. Mas, então, qual seria a diferença entre os sons emitidos pela voz dos homens e aqueles pela voz dos animais? Nesse ponto, Agamben retoma a concepção de Hegel segundo a qual cada animal tem na morte violenta uma voz, privada de significado, mas que expressa a si como suprimida (*als aufgehobnes Selbst*): “La voce, come espressione e memoria della morte dell'animale, non è piú mero segno naturale, che ha il suo altro fuori di sé e, pur non essendo ancora discorso signifi-

cante, contiene già in sé il potere del negativo e della memoria” (Agamben, 2008b, p. 58). Na medida em que a voz do animal surge como voz *da morte*, Agamben (2008b, p. 59) acrescenta ainda que a voz é a morte que conserva e recorda o vivente como morto e, além disso, imediatamente como traço, vestígio, e memória da morte – uma negatividade pura. Por outro lado, a linguagem dos homens se faria *voz da consciência*, na medida em que se articula através de vogais e consoantes, dada a possibilidade de gerar memória. Por isso mesmo, a linguagem humana seria, antes de tudo, uma linguagem significante. Diante disso, a perspectiva apontada por Hegel, trata a linguagem humana como morte da linguagem animal. Ou seja:

il linguaggio umano, in quanto è articolazione, cioè arresto e conservazione, di questa «traccia dileguante», è la tomba della voce animale, che ne custodisce e tien ferma (*fest-halt*) l'essenza piú propria: «ciò che è piú terribile (*das Furchtbarste*)»: «il Morto (*das Tote*)». Per questo il linguaggio significante è veramente la «vita dello spirito» che «porta» la morte e «si mantiene» in essa; e, per questo, – in quanto, cioè, dimora (*verweilt*) nella negatività – gli compete il «potere magico», che «converte il negativo in essere» (2008b, p. 59).

As observações de Agamben a respeito do pensamento hegeliano não se restringem a esse ponto e indicam que entre a dialética da voz e da linguagem e aquela do senhor e do escravo haveria uma estreita correspondência. Nesse sentido, recorda-se que, para Hegel, através da figura do senhor, a consciência humana emergiria pela primeira vez da existência natural e articularia sua própria liberdade. Arriscando-se à morte, o senhor seria *reconhecido* pelo escravo não mais como um ser natural, um animal, porque teria demonstrado, através da possível fatalidade de sua prova, saber renunciar à própria existência natural:

Hegel dice che il riconoscimento del servo – in quanto non proviene da un essere che sia stato egli stesso riconosciuto come umano – é «unilaterale» e insufficiente a costituire il padrone come veramente e

durevolmente umano, cioè come negatività *assoluta*. Per questo il suo godimento, che pure riesce a compiere quell'annientamento della cosa che il desiderio da solo non può compiere e a dare al padrone «il sentimento non mischiato di sé», è, però, «soltanto un dileguare» (Agamben, 2008b, p. 61)<sup>108</sup>.

Por outro lado, se Hegel usava o termo *Stimmung* para se referir à angústia e ao medo diante da morte – essa espécie de “senhor absoluto” –, Heidegger faria outro uso dele, indicando-o como o “modo essencial fundamental” com que o *Dasein* se abre a si mesmo<sup>109</sup>. Nesse sentido, Agamben chama a atenção para três aspectos relativos à compreensão do *Dasein*, ou seja, o ser-o-*Da* na sua significação de estar no lugar da linguagem; a experiência do *Da*, enquanto *shifter*, na sua inseparabilidade da experiência da instância de discurso; e, por fim, a apresentação heideggeriana de que a linguagem não é a voz do homem. O filósofo italiano ainda observa que, dados esses três aspectos, podemos compreender porque a *Stimmung* – abrindo o *Da* – revela, juntamente com o *Dasein*, que ele nunca é senhor do seu ser mais próprio:

---

<sup>108</sup> A respeito da negatividade envolvida na dialética do senhor e do escravo, Susan Buck-Morss (2005, p. 69) ressalta um dos pontos centrais da leitura de Hegel: “Es necesaria la autoliberación del esclavo a través de ‘un duelo a muerte’: ‘Solamente arriesgando la vida se mantiene la libertad... El individuo que no ha arriesgado la vida pueda sin duda ser reconocido como *persona* [¡la agenda de los abolicionistas!]; pero no ha alcanzado la verdad de este reconocimiento como autoconciencia independiente’ (FE, p. 116). La meta de *esta* liberación, *sin* esclavitud, no puede ser a su turno el sometimiento del amo, lo cual sería una mera repetición del ‘impasse existencial’ del amo, sino más bien la completa eliminación de la esclavitud”.

<sup>109</sup> Sobre a tradução do termo *Stimmung*, Agamben diz que, embora ele seja normalmente traduzido como “tonalidade emotiva”, deveria ser esvaziado de qualquer significado psicológico e restituído a sua conexão etimológica com *Stimme* e, sobretudo, a sua originária dimensão acústico-musical: “*Stimmung* appare nella lingua tedesca come traduzione del latino *concentus* e del greco *ακουσία*. Illuminante è, da questo punto di vista, il modo in cui Novalis pensa la *Stimmung* non come una *psicologia*, ma come una «acustica dell’anima»” (Agamben, 2008b, p. 70).

il *Dasein* – in quanto il linguaggio non è la sua voce – non può mai cogliere l’aver-luogo del linguaggio, non può mai essere il suo *Da* (la pura istanza, il puro evento di linguaggio) *senza scoprirsi sempre già gettato e consegnato a un discorso* [grifo nostro]. In altre parole: il *Dasein* si trova nel luogo del linguaggio senza essere portato in esso dalla propria voce, e il linguaggio anticipa già sempre il *Dasein*, perché questo si tiene senza voce nel luogo del linguaggio. *Stimmung* è l’esperienza che il linguaggio non è la *Stimme* dell’uomo e, per questo, l’apertura del mondo che essa attua è inseparabile da una negatività (Agamben, 2008b, p. 71).

Precisamente esse seria, então, o ponto que demarcaria a diferença da compreensão da negatividade entre Hegel e Heidegger. Enquanto o primeiro fundava sua noção sobre um “ter sido” da voz, o segundo pensava em um silêncio no qual não pareceria mais haver nenhum traço de voz<sup>110</sup>. Porém, postulando a noção de um *chamado* da Voz da consciência – apresentado enquanto “existencial fundamental” –, mesmo que esse chamado não se refira a um proferimento vocal e reste tão somente como puro “dar a comprendere”, a formulação heideggeriana, segundo a lettura presentata por Agamben, continuaria a perceber o ser na sua estrita dimensão di significato da Voz como ter lugar da linguagem, de um puro querer dizer sem dito e di un puro “querer ter consciência” sem consciência, di tal sorte que o pensamento di ser não seria, então, mais di que un pensamento da Voz:

Non stupisce, pertanto, che, come in ogni concezione dell’evento di linguaggio che pone in una Voce il suo aver-luogo originario e il suo fondamento negativo, il linguaggio resti anche qui metafisicamente

---

<sup>110</sup> “*Dasein*, essere-il-*Da*, significa: mantenersi, nella *Stimmung*, in questo nulla piú originario di ogni *Stimme*, fare l’esperienza di un aver-luogo del linguaggio in cui vengono meno tutti gli *shifters* e dove il ci e il Questo, il *Da* e il *Diese* cedono a un *Nirgends* [i.e., “non-lugar”]. Mantenersi, cioè, in una negatività in cui sembra oscurarsi e sprofondare ogni possibilità di indicare l’aver-luogo del linguaggio” (Agamben, 2008b, p. 73).

scisso in due piani distinti: *die Sage*, il dire originario e silenzioso dell'essere che, in quanto coincide con lo stesso aver-luogo del linguaggio e con l'apertura del mondo, si mostra (*zeigt sich*), ma rimane indicibile per la parola umana, e il discorso umano, la «parola dei mortali» che può soltanto rispondere alla Voce silenziosa dell'essere (Agamben, 2008b, p. 77).

## *II. Da poesia e da filosofia*

Em um ensaio sobre as relações historicamente tensas entre poetas e filósofos, o pensador argentino Carlos Astrada<sup>111</sup> observava que, conforme Sócrates dizia (através da voz de Platão), essa querela já vinha de longa data. Enquanto os filósofos acusavam os poetas de deturpar a manifestação da verdade no seio da *polis* por criarem não mais do que fantasmas “que alejan a los hombres la contemplación de las esencias”, reduzindo-se à condição de “imitador[es] de imitaciones”, os poetas, por sua vez, contra-acusavam os filósofos de uma deficiência similar: não passavam, pois, de sofistas que “hablan de todo sin entender nada, o, lo que es peor, sin creer en nada”. Porém, tanto filósofos quanto poetas incorriam naquele mesmo vício por eles combatido, de modo que tanto Sócrates quanto seu detrator Aristófanes disputavam um objetivo similar, ou seja, “ser considerados la conciencia reflexiva de Atenas”. Essa querela tão antiga também foi retomada por Giorgio Agamben no transcurso das jornadas sobre o lugar da negatividade na metafísica ocidental. Perguntava-se ele, então, se haveria outra maneira de experimentar a linguagem que não repousasse sobre fundamentos indizíveis: “se la filosofía si presenta fin dall’inizio come un «confronto» e una differenza con la poesia [...] qual è l’estrema esperienza di linguaggio propria della tradizione poetica?” (Agamben, 2008b, p. 82). Segundo os estudos feitos pelo filósofo italiano no texto sobre o “ditado da poesia” no

---

<sup>111</sup> Faz-se referência ao texto “Poesía y filosofía”, disponibilizado no site de *Abanico – Revista de Letras*, publicada a cargo da Biblioteca Nacional da República Argentina: <http://www.abanico.org.ar/2007/10/astrada.meta.html>

livro *Categorie italiane*, esse processo foi perpassado por três momentos privilegiados. O primeiro deles diz respeito à retórica náutica – já mencionada anteriormente – e especialmente à *ars* (ou *ratio*) *inveniendi*, a técnica que assegurava ao orador ou ao poeta o acesso ao lugar da palavra a fim de que encontrasse o argumento necessário para a defesa ou a impugnação de outro discurso. Essa tópica, por outro lado, com o passar do tempo, “decadde [...] in una mnemotecnica, che concepiva i «luoghi» della parola come immagini mnemoniche” (Agamben, 2010c, p. 75). O segundo momento trata da mudança da *inventio* pagã em face do estatuto do *logos* cristianizado – tal qual se declara no evangelho de João, i.e., *In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum*. O *De Trinitate* agostiniano, nesse sentido, já apresentava a compreensão etimológica da *inventio* como *in id venire quod quaeritur*, formulando o encontro do homem com a palavra e o conhecimento através de um *appetitus*, um desejo amoroso – *cum itaque se mens novit et amat, iungitur ei amore verbum eius. Et quoniam amat notitiam et novit amorem, et verbum in amore et amor in verbo, et utrumque in amante et dicente* (*De Trin.*, IX, 10,15)<sup>112</sup> (cf. Agamben, 2010c, p. 75). Por fim, durante o século XII, os trovadores provençais interpretaram de um modo completamente novo a

---

<sup>112</sup> Ou seja: “quando a mente se conhece e se ama, seu verbo junta-se a ela com amor. E visto que ela ama seu conhecimento e conhece seu amor, o verbo está no amor e o amor no verbo. Um e outro naquele que ama e se diz” (Agostinho, 1994, p. 303). Hannah Arendt (2001, pp. 23-24), em sua investigação sobre o conceito de amor em Agostinho, sublinhava que para o filósofo religioso, o *appetitus* é sempre inclinação a algo determinado, ou seja: “«Amare non è che inclinare verso una cosa, considerandola di per se stessa». E un po’ più in là: «e infatti l’amore è inclinazione». Ogni *appetitus* è collegato a qualcosa di determinato, che esso appetisce. Il che cosa del suo appetire ha dapprima acceso il desiderio stesso, indirizzandolo verso di sé. Esso è definibile secondo ciò che lo ha determinato, ciò che è stato dato in partenza al suo tendere. Ciò che lo ha determinato non viene scoperto per via, ma gli è sempre già dato in anticipo: il desiderio si orienta verso un mondo conosciuto [...] L’*appetitus* o *amor* è la possibilità per l’uomo di entrare in possesso del suo *bonum*”.

*inventio* – que de *ratio inveniendi*, na esteira do pensamento agostiniano, passou a ser *razo de trobar*. Segundo Agamben (2008b, p. 85; 2010c, p. 76), essa nova experiência de linguagem, na medida em que não se restringia a rememorar os argumentos já apreendidos em um *topos*, por outro lado, intentava fazer experiência do próprio evento de linguagem como *topos* original. Ou seja:

La *razo*, che sta a fondamento della poesia e ne costituisce quello che i poeti chiamano il *dettato* (*dictamen*), non è, dunque, né un evento biografico né un evento linguistico, ma, per così dire, una zona di indifferenza fra vissuto e poetato, un «vivere la parola» come inesauribile esperienza amorosa [grifo nosso]. Amor è il nome che i trovatori danno a questa esperienza della dimora della parola nel principio e amore è, pertanto, per essi, la *razo de trobar* per eccellenza (Agamben, 2010c, p. 76).

Por outro lado, enquanto zona de indiferença entre vida e poesia, esse experiência amorosa do viver a palavra e do ter lugar da linguagem também mantinha implícito um ponto de contato com a negatividade a ponto de, por exemplo, Guilherme IX concebê-la como experiência de um nada – “*Farai un vers de dreyt nien*”. Assim, o lugar a partir do qual e no qual acontece a palavra poética se apresenta como algo que pode ser indicado apenas negativamente: “Cantare, «trovare», diventa, pertanto, fare esperienza della *razo*, dell’evento di linguaggio, come un introvabile, un puro nulla (*dreyt nien*)” (Agamben, 2008b, p. 87). (Vale assinalar, por outro lado, que o nome *musa* entre os gregos, segundo a tradição aventada por Platão em *Íon*, indicava precisamente a experiência de inaferrabilidade do lugar originário da palavra poética; cf. Agamben, 2008b, p. 97).

A propósito dessa inaferrabilidade, uma das observações que Agamben tece a respeito da *tenzo* de Aimeric de Peguilhan<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Segue a tradução apresentada por Agamben (2008b, pp. 89-90): “Amico Albert, tenzoni spesso / assai fanno tutti i trovatori / e propongono una *razo* d’amore / e d’altro parimenti, se lor piace. / Ma io faccio ciò che uomo mai



parece conter um dos elementos mais importantes para a consideração de que espécie de negatividade se trata quando se faz referência ao ter lugar da linguagem. O *nada*, enquanto tem um nome e podendo ser invocado através dele, entra na linguagem e possibilita alguma consideração sobre ele. Porém, o estatuto de existência do nada surge marcado por uma oposição que se dá entre *nome* e *coisa* – esse é, aliás, o motivo da *Disputatio Pippini cum Albino*: “O que é e não é? *Nada*. De que modo pode ser e não ser? *Existe como nome e não como coisa*” (cf. Agamben, 2008b, p.

---

fece, / tenzone di ciò che non è nulla; / a una *razo* rispondereste, / ma voglio che al nulla rispondiate; / ed è la tenzone del nulla. // Aimeric, poiché del puro nulla / mi volete far risponditore, / non voglio altro parlatore / che me stesso. / Che io sappia, / mi pare che a proposito risponda / chi risponde ciò che non è nulla. / Un nulla paga un altro. / Poiché al nulla mi chiamate, / come risponderò? Io tacerò. // Albert, non credo che tacere / abbia valore di risposta; / un muto non risponde al signore / e il muto non dice il vero né mente. / Se ora tacete, come risponderete? / Già ho parlato, poiché vi ho sfidato. / Il nulla ha nome; dunque nominandolo / parlerete vostro malgrado, / ovvero non risponderete né male né bene. // Aimeric, non un giudizio sensato / vi sento dire, ma proferite errori. / A follia si deve con follia / rispondere, e a saggezza con senso. / Io rispondo al non so che / come colui che si è messo in una cisterna / e guarda i suoi occhi e la sua faccia, / e se parla, sarà parlato / da se stesso, ch'altri non vede. // Albert, quello sono io veramente / che parla e guarda la sua faccia / e ode la voce di colui che parla, / perché per primo vi parlo; / e l'eco è nulla, così penso: / dunque siete voi – non vi dispiaccia – / nulla, se così rispondete. / E se per questo voi argomentate / ben è folle chi di cosa vi crede. // Aimeric, sottili argomenti / conoscete, e la gente vi loda; / se i piú non vi intendono, / e nemmeno voi stesso, così pare. / Vi siete messo in una tal *razo* / da cui io uscirò, mal che vi piaccia, / e voi rimarrete imbarazzato; / e anche se mi colpirete, / io vi rispondo, ma non dico nulla. // Albert, ciò che vi dico è vero [ovvero: «ciò che vi dico è il verso» ...]: / Io dico dunque che si vede il nulla, / perché se fissate un fiume da un ponte / gli occhi vi diranno che vi muovete / e che l'acqua quando corre è ferma. // Aimeric, non è male né bene / ciò di cui vi siete occupato, / altrettanto poco ne caverete / come il mulino con la ruota a lato / che si muove tutto il giorno e non cammina”.

91)<sup>114</sup>. Nesse sentido, a nomeação e a referencialidade do nada surgem praticamente como uma dimensão limítrofe da linguagem e da significação:

il nulla è una sorta di dimensione limite del linguaggio e della significazione, il punto in cui il linguaggio cessa di significare le *res* senza tuttavia diventare una semplice cosa fra le altre, perché esso, come puro nome e pura voce, indica ora semplicemente se stesso. In quanto apre una dimensione in cui vi è il *linguaggio*, ma non vi sono le *cose* significate, la dimensione di significato del nulla appare prosima a quella degli *shifters*, che indicano lo stesso aver luogo del linguaggio, l'istanza del discorso indipendentemente da ciò che in essa è detto (2008b, p. 92).

Retomando, então, a quarta estrofe do poema de Aimeric de Peguilhan, Giorgio Agamben observa que, na relação entre o falar do e a partir do nada e a manifestação do *shifter* “eu”, a experiência que se afigura como uma peculiar reflexão. O “eu”, nesse sentido, vem definido como aquela que profere o discurso e vê o próprio rosto refletido na água. Porém, nem o reflexo do rosto e nem o eco da voz podem apreender esse “eu” e garantir-lhe uma consistência que vá além da singular instância de discurso (cf. Agamben, 2008b, pp. 92-93). Diante disso, o filósofo italiano, desdobrando sua análise em um gesto bastante similar ao de Carlos Astrada, considera que a experiência do advento da palavra originária na poética provençal parece estar singularmente conectada à experiência negativa do lugar da linguagem assim como aparecia na fundamentação da metafísica ocidental:

Anche la poesia sembra qui sperimentare come *nulla* l'evento originario della propria parola. L'esperienza poetica e quella filosofica del linguaggio non sono, dunque, separate da un abisso, come un'antica tradizione ci ha abituato a pensare, ma riposano entrambe original-

---

<sup>114</sup> “*Albinus* : Quod est quod est et non est? *Pippinus* : Nihil. *Albinus* : Quomodo potest esse et non esse? *Pippinus* : Nomine est et re non est”.

mente in una comune esperienza negativa dell'aver-luogo del linguaggio (Agamben, 2008b, p. 93).

### III. Da re-flexão e da reflexão

No texto “\*Se. L’assoluto e l’Ereignis” – um longo comentário sobre a estrutura da partícula reflexiva \*se –, publicado na mesma época dos seminários que deram origem ao livro *Il linguaggio e la morte*<sup>115</sup>, Giorgio Agamben observava que, antes de tudo, essa partícula remete àquilo que seria próprio e existente de modo autônomo, indicando ambivalentemente uma relação de união – no sentido daquilo que é próprio de um grupo, como nos termos latinos *suesco*, *consuetudo*, *sodalis* ou nos gregos *ethos* e *ēthos*; costume, hábito – e uma relação de separação – no sentido daquilo que está para si e separado, assim como nos termos latinos *solus*, *sed*, *secedo*. A partícula \*se, diante disso, mantém certo parentesco semântico e etimológico com os termos gregos *idios*, “próprio”, e *heauton*, “si mesmo” (cf. Agamben, 2010a, pp. 169-170). Em uma anotação de quatro linhas, o filósofo italiano apresenta um termo – “absoluto” – que, conexo à noção de *heauton*, surge como assinatura de uma peculiar operação que se faz com a linguagem e vem tão carregada de historicidade quanto de implicações no âmbito do pensamento metafísico, político, ético e estético do Ocidente:

I termini *assoluto*, *assolutamente* corrispondono alla espressione greca *kath’heauto*, «secondo se stesso». Pensare qualcosa *kath’heauto* significa, per i filosofi greci, pensarla assolutamente, cioè secondo il suo proprio, il suo stesso \*se (*he-auton*) (Agamben, 2010a, p. 170).

Pelo simples fato de indicar, ao mesmo tempo, união e separação, a análise ou a configuração de uma instância reflexiva, no

---

<sup>115</sup> O texto “Se. L’assoluto e l’Ereignis” foi publicado originalmente no número 187-188, da revista *Aut Aut*, em 1982, e, posteriormente, incluído em *La potenza del pensiero*.

entanto, não é nem evidente nem imediata. Exemplificando esse processo, Agamben propõe a retomada do tríptico heraclítico *ēthos anthropō daimōn* – i.e., o fragmento 119 –, normalmente traduzido como “o caráter é para o homem o demônio”<sup>116</sup>. Por outro lado, também se percebe que, além dessa compreensão, o tríptico poderia comportar pelo menos uma segunda. Isso porque *ēthos* também pode indicar especialmente aquilo que é próprio como um hábito, um costume; *daimōn*, por sua vez, não se restringindo nem a uma forma de divindade nem a uma figura que atribui um destino, pode se referir àquele “que cinde e divide” – aliás, o étimo é conexo ao verbo *daiomai*, “separo”, “divido”. Assim, colocando em contato essas observações junto com aquelas feitas sobre a partícula *\*se*, Agamben apresenta uma segunda tradução para o fragmento de Heráclito *Skoteinós*, o Obscuro:

«L’*ēthos*, la dimora nel *\*se*, ciò che gli è più proprio e abituale, è, per l’uomo, ciò che lacera e divide, principio e luogo di una scissione». *L’uomo è tale che, per esser-sé, deve necessariamente dividersi* (Agamben, 2010a, p. 171, grifo nosso).

Nesse sentido, a intenção significativa contida na partícula reflexiva *\*se* indica um movimento de dobradura, de duplicação, ou, mais precisamente, de *re-flexão*, postulando uma saída de si e também um retorno a si – assim como acontece com a imagem percebida na superfície de um espelho. O pronome “se”, dessa maneira, conforme lembravam os gramáticos medievais, carece de nominativo:

In quanto indica una relazione con se stesso, una ri-flessione, il *\*se* implica necessariamente il riferimento a un soggetto grammaticale (o, comunque, a un altro pronome o nome) e non può mai essere esso stesso da solo e in posizione di soggetto: l’indicazione del «proprio»,

---

<sup>116</sup> Esse é o modo pelo qual o tríptico normalmente aparece no Brasil: “119. Estobeu, *Florilégio*, IV, 40, 23: Heráclito dizia que o ético no homem (é) o demônio (e o demônio é o ético)” (Heráclito, 1999, p. 98).

come riflessione, non può, perciò, avere la forma di un nominativo, ma solo quella di un caso «obliquo» (Agamben, 2010a, p. 172).

Essa espécie de reflexividade, por outro lado, já estaria pressuposta na própria estrutura das palavras indo-europeias, na medida em que sempre se dividem, *flexionam*, *declinam* em temas e desinências. Daí que a reflexividade operada da palavra, através dela, como indicação de um próprio, não seja separável de seu aspecto oblíquo, “in cui il riflettente non ha mai la stessa forma del riflesso” (Agamben, 2010a, p. 173). Com isso, a estrutura mesma do \*se indica a impossibilidade de pensar-se algo *kath'heauto*, i.e., absolutamente – o que, de outra forma, não impediu que a filosofia moderna se formulasse enquanto tentativa de mostrar o que seria pensar \*se, de modo absoluto e enquanto sujeito (cf. Agamben, 2010a, p. 173).

Em um texto posterior, “Tradizione dell’immemoriabile”, de 1985<sup>117</sup>, o filósofo italiano retornava ao centro da reflexão grega sobre o *logos* para observar que, quando Platão considerava a linguagem como dirigida por uma intrasponível diferença entre ser e qualidade – *on* e *poion*, respectivamente –, vinha à tona uma condição segundo a qual, a fim de poder falar, a linguagem dos homens supõe e, ao mesmo tempo, deixa para trás *aquilo* que vem à luz como dito. Ou melhor:

Il linguaggio umano è necessariamente pre-sup-ponente e tematizante, nel senso che esso, nel suo avvenire, scompone la cosa stessa (*to pragma auto*) che in esso e soltanto in esso è in questione, in un essere *su cui si dice* e in un *poion*, una qualità, una determinazione che *di esso si dice* (Agamben, 2010a, p. 155).

Aristóteles, a propósito, dizia no *De anima* (430b 26) que a linguagem é não mais do que um *legein ti kata tinos*, um dizer alguma coisa sobre alguma coisa. Isso de tal sorte que no âmbito da

---

<sup>117</sup> Publicado no número 13-14 de *Il centauro* e, posteriormente, incluído em *La potenza del pensiero*.

significação, entre o nome (*onoma*) e o discurso definitório (*logos*) se estabelece uma cesura, um hiato. Agamben (2010a, p. 156) lembra, então, que segundo observava um dos pupilos de Sócrates, Antístenes, não haveria como apresentar um *logos*, um discurso, para as substâncias primeiras, mas apenas nomes. Aquilo que resta como indizível ou aquilo que pode ser dito, nesse sentido, não apontam exatamente para uma fuga *da* linguagem, senão para algo que, *na* linguagem, escapa<sup>118</sup>. Isso significa que há coisas que a linguagem pode apenas *nomear*, mas não *dizê-las* efetivamente (cf. Agamben, 2010b, p. 15).

De algum modo essas observações também emergem desdobradas no estudo sobre a razão populista apresentado por Ernesto Laclau. Contrapondo-se à compreensão de que o populismo seria tão somente uma indeterminação discursiva que envolve objetos e sujeitos em uma ingerência retórica da esfera político-social, Laclau se dispõe a pensar que certa vacuidade pode fazer parte da realidade mesma. Nesse sentido, o aspecto retórico da dinâmica política deixa de vir considerado como uma espécie de epifenômeno da estrutura conceitual (cf. Laclau, 2009, p. 91). Pelo contrário, percebe-se que a sustentação estrutural dos conceitos políticos, na ânsia de ordenar o social, recorre especialmente à linguagem e às construções retóricas. Diante disso, cabe destacar pelo menos dois argumentos aventados na investigação de Ernesto Laclau: um relativo à ordem do discurso e outro, aos significantes vazios. De acordo com o pesquisador argentino, o discurso é o terreno primário de constituição da objetividade – desde que se compreenda o discurso para além de algo restrito à fala e à escritura, senão como um complexo de

---

<sup>118</sup> Em “Idea del nome”, Agamben (2002a, pp. 91-92) apresenta essa questão da seguinte maneira: Indicabile [...] non è ciò che in nessuno modo è attestato nel linguaggio, ma ciò che, nel linguaggio, può soltanto essere nominato; dicibile, invece, è ciò di cui si può parlare in un discorso definitorio, anche se manca, eventualmente, di nome proprio. La distinzione fra dicibile e indicibile passa, dunque, all’interno del linguaggio (Agamben, 2005c, p. 91).

elementos no qual são as *relações* que assumem papel preponderante: “Esto significa que esos elementos no son preexistentes al complejo relacional, sino que se constituyen a través de él” (Laclau, 2009, p. 92). A sociedade, dessa maneira, não vem percebida como unificada por um conteúdo ôntico determinado. Se fosse assim, a totalidade poderia ser diretamente representada em um nível estritamente conceitual. Na medida em que as demandas se afiguram relacionalmente – i.e., como discursos –, não se trata de perceber entre significante e significado nenhuma fixidez, senão de pontuar que o significante se encontra emancipado de qualquer dependência do significado. O ato de nomear – uma *performance* –, nesse dinâmica relacional, indica uma produção retroativa do objeto nomeado (cf. Laclau, 2009, pp. 132-134). Por outro lado, essa emancipação do significante não quer dizer, em última instância, que ele esteja privado de qualquer significado. O significante, nesse caso, não é “ruído”, mas, antes, sinal de uma vacuidade:

existe un punto, dentro del sistema de significación, que es constitutivamente irrepresentable; que, en ese sentido, permanece vacío, pero es un vacío que puede ser significado porque es un vacío *dentro de* la significación. (Es como en el caso del análisis que hace Paul de Man del *cero* de Pascal: el ‘cero’ es la ausencia de número, pero al otorgar un nombre a esa ausencia estoy transformando el ‘cero’ en un ‘uno’) (Laclau, 2009, pp. 136-137).

É precisamente essa vacuidade existente dentro da significação que, conforme Laclau, se torna possível a apreensão e a identificação – tanto na acepção de “cognoscibilidade” quanto de “captura” – das demandas (in)surgentes por parte de uma esfera de poder. Assim, se é a instância da relação – ou, com outros termos, a instância do uso dos significantes – que cria o objeto nominado, a relevância política da linguagem, aquém ou além da busca por uma definição inequívoca da essência do ser humano, reside precisamente na maneira com a qual os significantes, mesmo não dizendo um conceito de totalidade ôntica, são usados

para dispor da vida dos viventes. Dispor, nesse caso, significa precisamente governar, *decidir* sobre a vida e fazer da política e da linguagem uma estratégia *de cisão* entre viventes e forma de vida. *In extremis*, é o uso governamental e autorizado das exceções – determinante para a própria estrutura da norma, do normal, conforme definia Carl Schmitt (2006c, p. 13) em sua *Teologia política* – que torna possível, por exemplo, a célebre, mas não menos ignominiosa, definição dada por Ottmar von Verschuer, um dos responsáveis pela política sanitária do *III Reich*: “Política, ou seja, o dar forma à vida do povo” (*Politik, das heisst die Gestaltung des Lebens des Völkes*) (cf. Agamben, 2002b, p. 155). Essa vida de um “eu” que se forma tanto pelas mãos quanto pelas palavras do homem, no entanto, não é bem a constituição de uma identidade eterna, material, imutável; é, antes de tudo, uma artificialidade *disposta* ao governo:

in quanto è identificabile solo attraverso il suo puro riferimento all’istanza di discorso in atto, *io* ha necessariamente una struttura temporale e negativa, sempre trascendente, da una parte, rispetto a ogni sua individuazione psico-fisica e, dall’altra, nell’impossibilità di far riferimento a sé senza cadere nuovamente in un’istanza di parola (Agamben, 2010a, p. 175).

Essa impossibilidade de *dizer* o “eu”, de manifestá-lo sem que, para isso, seja preciso cair na obliquidade da linguagem apresenta aspectos relevantes na própria definição taxonômica do humano enquanto vivente que se diferencia dos outros animais. Conforme Agamben observa, a genialidade de Carolus Linnaeus não residia exatamente na inclusão do homem no grupo dos primatas, senão no irônico registro que ele acrescentava ao nome genérico *Homo*, ou seja, o antigo adágio gnóstico *nosce te ipsum*, “conhece a ti mesmo”. Nesse sentido, a definição taxonômica do humano como *Homo sapiens* não comporta uma descrição, mas um claro imperativo:



Un'analisi dell'*Introitus* che apre il *Systema* non lascia dubbi quanto al senso che Linneo attribuiva al suo moto: l'uomo non ha nessuna identità specifica, se non quella di *potersi* riconoscere. Ma definire l'umano non attraverso una *nota caratteristica*, ma attraverso la conoscenza di sé, significa che è uomo colui che si riconoscerà come tale, che *l'uomo è l'animale che deve riconoscersi umano per esserlo* (Agamben, 2002c, p. 33).

Referindo-se através do nome *Homo sapiens*, os homens não desvelam nenhuma substância imediatamente cognoscível e mais essencial ou original. O homem, para tentar saber-se, necessita recorrer à linguagem e/ou ao espelho – questão que já foi mencionada neste trabalho, quando se fazia referência às experiências cartesianas do *ego cogito me videre*. Assim, no processo que envolve a capacidade de autoconhecimento do *Homo sapiens*, para Giorgio Agamben, visão e linguagem acabam por tornar possível a configuração de uma espécie de máquina tão artificiosa quanto vital(izante). Em uma definição que pode soar à primeira vista curiosa – se não até mesmo barroca, pelo *mise en abyme* –, segundo Agamben (2002c, p. 34), *Homo* é, antes de tudo, um animal constitutivamente antropomorfo, “semelhante ao homem”, mas que, para ser homem, abrindo-se à duplicação do espelho e da linguagem, deve se reconhecer em um não homem. Essa noção de “máquina” presente na formulação agambeniana vem privilegiadamente das investigações feitas pelo mitólogo Furio Jesi, que via a relação entre mito e mitologia enquanto permeada por um processo de possibilidade de ficcionalização sempre girando em torno de um vazio de sentido que, por sua vez, resta inapreensível em termos *absolutos*. Além disso, observou-se que o modelo da máquina – ao mesmo tempo, mitológica e antropológica – não é um paradigma neutral encaixado entre um sujeito cognoscente e um objeto conhecido, separados essencialmente. A máquina em questão, na realidade, “coinvolge la struttura stessa del soggetto conoscente [...], ne ricalca come una collata di cersa persa esigenze e bisogni, fino a confondersi col processo stesso della conoscenza” (Agamben, 2010a, p. 111).

O “maquinismo” explicitado por Furio Jesi, por outro lado, também se desdobra no conceito de dispositivo indicado por Agamben ao qual se fez referência no capítulo anterior. Assim, na medida em que o filósofo italiano percebe a existência de duas grandes classes representadas pelos seres vivos e os dispositivos, o espaço da subjetividade – aquilo que não raras vezes se denomina como sendo o *self*, i.e., o *si* de cada um – surge como resultante de uma relação, de um corpo a corpo entre essas mesmas duas classes:

Chiamo per soggetto ciò che risulta dalla relazione e, per così dire, dal corpo a corpo fra i viventi e dispositivi. Naturalmente le sostanze e i soggetti, come nella vecchia metafisica, sembrano sovrapporsi, ma non completamente. In questo senso, per esempio, uno stesso individuo, una stessa sostanza, può essere il luogo di molteplici processi di soggettivazione: l'utilizzatore di telefoni cellulari, il navigatore in internet, lo scrittore di racconti, l'appassionato di tango, il no-global, ecc. ecc. Alla crescita sterminata dei dispositivi nel nostro tempo, fa così riscontro una altrettanto sterminata proliferazione di processi di soggettivazione. Ciò può produrre l'impressione che la categoria della soggettività nel nostro tempo vacilli e perda consistenza; ma si tratta, per essere precisi, non di una cancellazione o di un superamento, ma di una disseminazione che spinge all'estremo l'aspetto di mascherata che ha sempre accompagnato ogni identità personale (Agamben, 2006b, pp. 22-23).

Enquanto que as experiências do espelho e da linguagem abrem espaço à nomeação de alguma coisa, onde se dá algo como um tocar, mas não uma apreensão efetiva e inexorável, na ordem do dito, do *ēthos* do homem, da sua “dimora nel \*se” (cf. Agamben, 2010, p. 171), o filósofo italiano retomou seguidas vezes o estudo de Benveniste sobre a historicidade do termo *auctoritas* – que, embora parta do vocabulário jurídico, em tempos modernos, incide diretamente sobre a atividade literária – a fim de considerar o complexo cultural em torno das figuras da criação operática e da autoria. Nesse sentido, se a linguagem, conforme assinalava Aristóteles (*apud* Heller-Roazen, 2003, p. 12)

é veículo tanto do verdadeiro quanto do falso, a fim de que ao dito se agregue um *valor* de validez, não raras vezes, os homens recorrem a uma instância que é, a princípio, suplementar, ou seja, a *auctoritas*<sup>119</sup>. Embora já se tenha observado que a declaração *cum auctoritas* possibilita a outorga – sempre *ficcional* – ao homem de um poder que não lhe é próprio, mas pertinente à esfera da natureza ou da divindade (cf. Benveniste, 2003, p. 397), vale ressaltar que, assumindo uma ação com autoridade, a dicção humana intenta *dar corpo* à atividade de nomeação em um *como se* aquilo que tem nome também pudesse ser *dito* plenipotenciariamente. Isso significa que, ao usar a linguagem com autoridade, o homem age *como se* fosse um deus, um criador e que, diante disso, também pudesse exercer um poder sobre as substâncias, fazendo-as “ser” algo. O essencial nesse processo é que um ato eivado de autoridade pressupõe uma relação de mais de um: uma *actoritas*, validando ou ratificando a atividade alheia, implica a existência daquilo que será validado ou ratificado (cf. Agamben, 2004, p. 118). Desdobrando a observação de que o mundo antigo desconhecia o estatuto da *creatio ex nihilo*, Agamben (1998, p. 140) sustenta que todo criador é sempre um *co-criador* e todo autor, um *co-autor*. No âmbito literário, essa relação de co-autoria operático-operativa se sustenta através da compreensão de que um escritor, para tornar sua “criação” relevante, necessita demonstrar laços de filiação com aqueles que o precederam. Roland Barthes (2004a, p. 71) apresentou essa questão exemplarmente:

---

<sup>119</sup> Em *Quel che resta di Auschwitz*, Giorgio Agamben (1998, p. 138) lembra que, em latim, *auctor* indica aquele que intervém, conferindo complemento de validade, no ato de um menor ou de alguém que não tenha capacidade para promover um ato juridicamente válido. É o que acontece, por exemplo, com os tutores ao autorizarem os atos de seus pupilos, com os senadores romanos (*patres auctores*) ao ratificarem as resoluções populares, com os vendedores ao transferirem a propriedade da coisa ao comprador, tornando o ato jurídico efetivo.

A obra é tomada num processo de filiação. Postula-se uma *determinação* do mundo (da raça, da História) sobre a obra, *correlação* das obras entre si e uma *apropriação* da obra ao seu autor. O autor é reputado pai e proprietário da obra; a ciência literária ensina então a *respeitar* o manuscrito e as intenções declaradas do autor, e a sociedade postula uma legalidade da relação do autor com a obra.

Um tanto quanto na esteira do pensamento exposto por Roland Barthes em “A morte do autor”<sup>120</sup>, mas desdobrando-lhe sensivelmente o pensamento e permitindo a emergência de outras possibilidades para além da instituição literária, Michel Foucault (2006, p. 268) observou que, para além da busca por autenticidade e atribuição, a escritura não é o vértice que amarra um sujeito em uma linguagem, senão uma “abertura [um vórtice, também poderíamos dizer] de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer”. Faz-se referência ao texto “O que é um autor?”, datado de 1969, ou seja, um ano depois do aparecimento da análise de Barthes, e onde o filósofo francês retoma a formulação beckettiana “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala” (Foucault, 2006, pp. 267-268). Considerando, então, que a epopéia grega se destinava a tornar perpétua a imortalidade do herói, Foucault observa que, em nossa

---

<sup>120</sup> Nesse texto, datado de 1969, Barthes (2004a, p. 58) considera que “o *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’”. Ainda assim, embora reconhecesse que a demanda por autoria continuasse a ser poderosa no seio da instituição literária, o pesquisador ressalta a importância de Mallarmé ao observar: “Mallarmé [...] viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário; para ele, como para nós, *é a linguagem que fala*, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista –, *atingir esse ponto em que só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’*: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura” (Barthes, 2004a, p. 59; grifos nossos).

cultura, esse exorcismo da finitude se metamorfoseou em uma espécie de sacrifício no qual a própria vida do autor se apaga em favor de seus livros, de modo que “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; *é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita*” (Foucault, 2006, p. 269; grifo nosso). Nesse sentido, o autor, antes de significar factivamente aquele que cria uma obra, exerce uma *função* classificatória e caracterizadora de certo modo de ser do discurso, assegurando-lhe um grau de autonomia em relação à palavra cotidiana:

para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isto foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status* (Foucault, 2006, pp. 273-274).

Referindo-se à possibilidade de determinação de um *status*, o filósofo francês traz à tona um problema que, pelo menos desde a tradição jurídica romana, se refere à imputabilidade de atos a alguém. Trata-se de um processo institucional que, nesse sentido, parece expor um parentesco com a esfera penal enquanto já aberta não apenas à identificação de um sujeito preciso que se diz “eu”, mas também às outras subjetivações que podem surgir do corpo a corpo entre sujeitos e suas “disposições”:

A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização [...] ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem viar a ocupar (Foucault, 2006, pp. 279-280).

Com essas palavras, Foucault reitera e, ao mesmo tempo, aprofunda a problemática barthesiana. Antes de assegurar um

*ecce auctor* morto, o texto do filósofo francês leva a pensar que o autor nunca existiu factivamente e foi desde sempre uma função e um modo de lidar com a vacuidade que ronda a vivibilidade dos humanos atravessada pelas palavras e pelos discursos. Com isso, o autor, para ser o nome que o discrimina e qualifica, precisa dispor-se a entrar na rede dos discursos e encontrar o fluxo dos outros “autores”. Assim, se, por um lado, a estratégia de nomeação dissemina e amplia a vacuidade que resta irrepresentável no *dictum* da linguagem, por outro, a capacidade de produzir sentidos, quando autorizada sempre através de uma dinâmica ficcional – de apropriação do vazio –, promove uma espécie de apreensão dispositiva do seres viventes. Nesse sentido, não é tão determinante que o essencial – a substância primeira – se nos escape diante da linguagem, senão o fato de que essa mesma vacuidade é essencial para que sujeito e objeto possam fazer sentido em uma rede discursiva – que é, por sua vez, atrelada ao conceito e à dinâmica de cultura<sup>121</sup>. Em outros termos, pode-se dizer que, embora o corpo não possa ser dito imediatamente, a

---

<sup>121</sup> Barthes parecia não estar alheio a isso, por exemplo, na *Aula* pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977, quando dizia que: “A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: *ordo* quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação. Jakobson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer. Em nossa língua francesa (e esses são exemplos grosseiros), vejo-me adstrito a colocar-me primeiramente como sujeito, antes de enunciar a ação que, desde então, será apenas meu atributo: o que faço não é mais do que a consequência e a consecução do que sou; da mesma maneira, sou obrigado a escolher sempre entre o masculino e o feminino, o neutro e o complexo me são proibidos; do mesmo modo, ainda, sou obrigado a marcar minha relação com o outro recorrendo quer ao *tu*, quer ao *vous*: o suspense afetivo ou social me é recusado. Assim, por sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada” (Barthes, 2004b, pp. 12-13).

linguagem posta em movimento permite que ele seja governado, ou melhor, que hábitos, modos singulares de experimentar a vida possam ser direcionados em uma conformação plural. A linguagem antes de ser mero meio para a *expressão* de algo, se mostra como o mais imediato campo de batalha em que se dá a performance da politicidade.

#### *IV. Da cognoscibilidade e da imaginação*

A apresentação taxonômica do *Homo sapiens* não é problemática apenas porque demanda que o homem se reconheça emquanto tal, senão especialmente porque algo como um saber(-se), nesse caso, desdobra uma vontade de poder – em detrimento da potência, que, em uma das apresentações fornecidas por Giorgio Agamben (2002a, p. 51), surge conexa ao afigurar-se angustiante da dor<sup>122</sup>. A clássica compreensão aristotélica de que o homem é um animal dotado de *logos*, especialmente durante a Modernidade, se transformou em presuposição de propriedade sobre a razão e fez com que o homem praticamente abdicasse do complexo sensorial de seu corpo em favor de um único órgão, o cérebro,

---

<sup>122</sup> “Forse soltanto nel piacere le due categorie, inventate dal genio di Aristotele, della potenza e dell’atto perdono la loro ormai stereotipica opacità e diventano, per un attimo, trasparenti. Il piacere – è scritto nel trattato che il filosofo dedicò al figlio Nicomaco – è ciò la cui forma è in ogni istante compiuta, perpetuamente in atto. Da questa definizione consegue che la potenza è il contrario del piacere. Essa è ciò che non è mai in atto, che manca sempre la sua fine; in una parola: dolore. E se il piacere, conformemente a questa definizione, non si svolge mai nel tempo, la potenza sarà essenzialmente durata. Queste considerazioni permettono di far luce sui rapporti segreti che legano potere e potenza. Il dolore della potenza svanisce, infatti, nell’attimo in cui essa traspassa nell’atto. Ma esistono ovunque – anche dentro di noi – delle forze che costringono la potenza ad attardarsi in se stessa. Su queste forze si fonda il potere: esso è l’isolamento della potenza dal suo atto, l’organizzazione della potenza. Raccogliendone il dolore, il potere fonda su questo la propria autorità: esso lascia incompiuto il piacere degli uomini” (Agamben, 2002a, p. 51).

localizando nele todas as substancialidades que determinariam sua consistência mais privilegiada<sup>123</sup>. No entanto, a outorga desse título de propriedade sobre a faculdade racional não era imediatamente dedutível de Aristóteles, a não ser através de um processo capaz de garantir a imputabilidade de um pensamento a um sujeito preciso.

Segundo Emanuele Coccia, um dos momentos privilegiados desse processo “situacional” surge já durante a Idade Média com aquele que assumiria a dianteira na cristianização da filosofia aristotélica, ou seja, Tomás de Aquino. Usando a fórmula *hic homo intelligit* – que, por sua vez, não deixa de ser problemática quando emprega o pronome demonstrativo *hic*, “este” (cf. Agamben, 2008b, p. 38) –, Tomás de Aquino respondia a uma exigência que era, antes de tudo, jurídica e não exatamente especulativa (cf. Coccia, 2005, p. 173). Ou seja, definindo o homem de modo substancial – e não acidentalmente – como detentor do pensamento, a filosofia tomista abria um espaço discursivo que tornava possível à teologia e ao direito dividir, distinguir e dispor os homens segundo critérios de mérito ou demérito, fazendo deles soberanos de seus atos e responsáveis por eles – obviamente, não apenas no âmbito da cidade terrana, mas também naquele celestial. O estatuto peculiar da soberania e da responsabilidade na teoria de Tomás de Aquino, por outro lado, vinha especialmente com a consulta à noção de atos voluntários desenvolvida por um dos primeiros comentadores de Aristóteles, isto

---

<sup>123</sup> Essa é a tessitura da crítica feita por Susan Buck-Morss (1992, p. 08) no já mencionado ensaio sobre a estética e a anestésica ao tratar da noção de *Homo autotelos*: “The truly autogenetic being is entirely self-contained. If it has any body at all, it must be one impervious to the senses, hence safe from external control. Its potency is in its lack of corporeal response. In abandoning its senses, it, of course, gives up sex. Curiously, it is precisely in this castrated form that the being is gendered male – as if, having nothing so embarrassingly unpredictable or rationally uncontrollable as the sense-sensitive penis, it can then confidently claim to *be* the phallus. Such an asensual, anaesthetic protuberance is this artifict: modern man”.



é, o filósofo do século II d.C Alexandre de Afrodísia. A compreensão desses atos indicaria um dos núcleos paradigmáticos para a própria definição tomista de livre arbítrio – conceito, aliás, sobre o qual repousaria nada mais nada menos do que toda a possibilidade de salvação religiosamente apreendida no Ocidente. Nesse sentido, Emanuele Coccia (2005, p. 193) observava o seguinte:

Il volontario, quanto è in nostro potere (*eph'hêmin*) e ciò di cui i princípi sono in noi (*en hemin*) sono cioè perfettamente sinonimi. Che qualcosa sia in nostro potere (*eph'hêmin*) significa che si è *domini*, ci si mantiene cioè in rapporto di sovranità (si è *kurios*) rispetto a ciò che può essere operato (*prakton*); in altri termini, la relazione tra il soggetto e il movimento che lo interessa (l'azione) è simile a quella che intercorre tra un genitore e un figlio (Coccia, 2005, p. 193).

O complexo de significação que gira em torno do termo grego *eph'hêmin* – traduzido para o latim de Tomás de Aquino como *in nobis*, “em nós” – permitia fazer objeto de um saber, isolando em uma forma cognoscível, a vida mesma do sujeito como realidade de sua soberania. Nesse sentido, a determinação daquilo que *é/está in nobis* permitiria colher a natureza da vida enquanto atualidade de uma potência, fazendo da ética um exercício de reconhecimento dessa mesma potência, de sua forma e de seu limite (cf. Coccia, 2005, p. 195). Não estranha, então, que, ao longo dos séculos, essa noção tenha se conectado a termos como “livre arbítrio”, “liberdade” e “sujeito”:

il concetto di *eph'hêmin* non è che un dispositivo che serve a imputare qualcosa a qualcuno. In altre parole il *liberum arbitrium* non esprime l'esistenza della potenza né una coincidenza di vita e potenza, ma l'imputazione (*epi*) di qualche possibilità a un soggetto sovrano (*hêmin*) (Coccia, 2005, p. 196).

Essa imputabilidade, no entanto, é de mão dupla. Enquanto permite que o homem se constitua como soberano de sua natureza – um *sujeito de...* –, por outro lado, faz com que suas ações

possam ser reguladas por outros segundo uma lógica de instituição – um *sujeito a...* A subjetividade, dessa forma, surge cindida não apenas em relação ao fluxo discursivo entre a capacidade de nomear algo ou de dizê-lo, senão principalmente como forma de vida que é tão soberana quanto servir:

il pensiero designa l'attualità di un soggetto che è sovrano sulle proprie rappresentazioni in forza di un sapere su di esse di cui è partecipe. Il soggetto dispone di un sapere sulle rappresentazioni (è capace infatti di giudicarle) prima ancora che essi si generino; questo sapere sulle rappresentazioni e sui pensieri che si generano nel soggetto è attuale prima di questi stessi pensieri e indifferentemente da essi (non ne è causato, non ne è deducibile). I pensieri stessi, le idee divengono azioni (*praxeis*), nella misura in cui essi non sono che movimenti rimessi a un soggetto sovrano che li produce e li genera nel medio di un sapere su di essi. Questa peculiare noetica sembra definire le condizioni di possibilità di ogni *conversatio civilis* perché la possibilità stessa di una legge, di una sfera di obbedienza e di possibile sovranità dipende dalla possibilità di concepire l'imputabilità del pensiero a un soggetto sovrano, di poter cioè iscrivere la sua genesi in un sapere sul pensiero stesso: solo perché conosce una genesi cosciente nel pensiero è riconoscibile uno spazio di sovranità (Coccia, 2005, pp. 206-207).

Esse espaço de soberania própria do homem – detentor de saber verdadeiro – penetra na ordem jurídica com ainda mais profundidade ao ser proclamado através de um ato de fé – que transcende a corporalidade, separando-se dela. Recorde-se, nesse sentido, a permanência e a força do termo “fé pública” conferido aos notários, que, conforme observava Salvatore Satta em um texto escrito nos anos 50<sup>124</sup>, inscrevem – ou melhor, capturam

---

<sup>124</sup> Em “Poesia e verdade na vida do notário”, o jurista e romancista italiano observava o seguinte: “Aquilo que ele [o notário] escreve, pelo simples fato de que escreve, modifica o mundo. Modifica porque as partes assim o querem, e ele, por definição, não deve fazer nada além e de estranho à vontade das partes: mas, na medida em que recebe aquela vontade, traduzindo-a em ato, ele participa dela e passa a dispor da realidade.

através da linguagem – a vida das pessoas em grossos volumes empoeirados, conferindo a seus atos mais cotidianos uma credibilidade auferível, apreciável pela ordem legal. Coccia assevera, então, que

la legge si caratterizza in primo luogo come un dispositivo gnoseologico: definisce un sapere (la rivelazione) e la forma della relazione del soggetto vivente al vero e ai saperi. Solo nella misura in cui si innesta sul pensare e sul conoscere e li regola, essa prende possesso e domina i corpi [...] *Fides* non è che l'adesione puramente arbitraria e sovrana (voluntaria) di un soggetto a un sapere: essa esprime una precisa forma della genesi del sapere rispetto a un soggetto, la sua genesi pratica (Coccia, 2005, p. 208).

Na medida em que a lei pressupõe uma determinada forma de vida e torna possível uma economia dos saberes, o ponto de torção dessa lógica soberana se encontra precisamente no peso dado ao termo *persona*, originalmente relativo a um *ato supletivo* – e cujos traços ainda permanecem presentes na formulação legal referente à capacidade jurídica e à maioria civil e penal, segundo a qual os atos humanos, apenas na observância de certas regras, podem ser reconhecidos como juridicamente perfeitos. Ou seja:

Il concetto di persona era nel diritto romano un artificio, una vera e propria *fictio*, che permetteva di dividere e ritagliare lo spazio politico e i loro soggetti indifferentemente da come si dividono i corpi in natura [...] 'Persona' dunque non era che il doppio fittizio e immateriale che non rivelando nulla della realtà naturale o somatica della vita cui si applicava (non il suo numero, non la sua natura),

---

Colocado no centro do ato, ele vê aquém e além do ato, nos motivos profundos, nas conseqüências distantes. É em vão que ele tenta fechar os olhos: um instinto, ou melhor, a consciência o adverte de que, como ele é o juiz que condena e tem a responsabilidade da condenação, não é chamado a aplicar a lei abstrata, assim a mudança da realidade não é obra das partes, mas sim obra dele, da mesma maneira que são dele o bem e o mal que derivam, caso falte ao seu dever escrito" (Satta, 2009, pp. 05-06).

definisce invece l'unità di imputazione nella trama dell'azione giuridica: si tratta cioè di uno strumento giuridico che si pone nello spazio di non-coincidenza tra il soggetto della prassi politica e quello della vita vegetativa [...] se l'individualità coincide perfettamente con la sostanzialità, persona non è che il luogo in cui la ragione o l'intelletto merita il titolo di sostanza individua (Coccia, 2005, p. 211).

O processo de tal conformação gnoseológica voltada para a afirmação da propriedade soberana sobre a razão individual e soberana, no entanto, arrasa e oblitera precisamente a capacidade de os viventes exercitarem a *fantasia*, a *imaginação*. Em seu tratado sobre a alma, Aristóteles dizia que *nihil potest homo intelligere sine phantasmata*<sup>125</sup> e, de fato, para toda uma tradição de pensamento de linhagem averroísta e stilnovista, a fantasia, isto é, o trânsito dos fantasmas era uma maneira – se não a mais privilegiada – de se fazer experiência do mundo, na medida em que servia de meio – de espaço medial – para o contato entre o sensível e aquele *intelecto possível* ou *material* – cuja especificidade reside em ser concomitantemente único e impessoal, separado de nossas “pessoalidades” (cf. Agamben, 2005c, p. 33) –, indicado na passagem 1074b, 15-35, da *Metafísica* aristotélica através do significativo *nous* na filosofia aristotélica (cf. Agamben, 2003, p. 55)<sup>126</sup>. Nesse sentido, se

---

<sup>125</sup> Na passagem 403a 3 do tratado *De Anima*, Aristóteles (2006, p. 47) assinalava: “Revela-se que, na maioria dos casos, a alma nada sofre ou nada faz sem o corpo, como, por exemplo, irritar-se, persistir, ter vontade e perceber em geral; por outro lado, parece ser próprio a ela particularmente o pensar. Não obstante, se também o pensar é um tipo de imaginação ou se ele não pode ocorrer sem a imaginação, então nem mesmo o pensar poderia existir sem o corpo”.

<sup>126</sup> Esse intelecto possível ou material, indicando uma pura capacidade de conhecer, no entanto, não se presta a ser um objeto conhecido – como queria a tradição racionalista da Modernidade: “L'intelletto in potenza non è, infatti, una cosa; esso non è che l'intentio attraverso cui qualcosa è inteso, non è che una pura conoscibilità e ricettività (*pura receptibilitas*) e non un oggetto conosciuto” (Agamben, 2003, p. 56).

la modernità è abituata a pensare la ‘possibilità’ della scienza e dei saperi come in immediata relazione con l’essere delle cose [...] l’averroismo permette di correggere una simile opinione: la ragione è in relazione perenne alle immaginazioni umane, e ciò che le cose sono per l’esperienza – la causa della sua genesi e assieme la sua stessa forma – le immagini sono per la speculazione (Coccia, 2005, p. 173).

Isso significa considerar que o intelecto não se reduz tão somente àquilo que investiria o homem de uma forma de vida operativa e inequivocamente determinada – contando com uma ética que se transforma, na melhor das hipóteses, em moralismo (leia-se: cumprimento de mandatos previamente determinados diante de situações, não poucas vezes, indetermináveis) –, mas sim um âmbito capaz de acolher todas aquelas imagens produzidas pelos viventes – sejam elas dispostas sobre uma folha de papel ou sobre a matéria diáfana do sonho. São essas imagens, pois, “che forniscono oggetti al pensiero e che permettono alla potenza indeterminata del pensiero di realizzarsi, sono le immagini la sola e vera ‘cosa’ del pensiero, ciò che gli dona vita e attualità” (Coccia, 2005, p. 169). O pensamento, dessa maneira, antes de ser a concretização do conhecimento próprio do(s) humano(s), é o espaço medial – intermediário – onde a possibilidade de algum conhecimento pode ter lugar. Em outros termos:

la sfera di assoluta sensibilità non è rivolta agli oggetti [...] ma alle immagini che gli uomini producono, come un enorme specchio che non riflette il mondo, né si preoccupa di ricevere le cose così come queste esistono in quanto tali. L’intelletto, allora, non sarà che il luogo in cui le immagini, ciascuna delle immaginazioni degli uomini, trovano salvezza. Ciò che appare al pensiero – i fenomeni e la storia che il pensiero riesce a cogliere – non è mai il mondo come tale ma così come esiste nella totalità dei fantasmi che l’umanità è capace di produrre (Coccia, 2005, p. 169).

Os fantasmas, aquelas imagens produzidas na superfície medial da imaginação, na filosofia aristotélica, estão em nossa alma no mesmo modo pelo qual as improntas se fazem perceber

na superfície de uma placa de cera – a *cera persa*. O movimento de conexão, ou melhor, de contato entre esses fantasmas, essas imagens e o intelecto possível ou material, de acordo com o uso dado durante a Idade Média pelos pensadores e poetas de vertente averroísta, indicava uma espécie de “cópula”. Ou seja:

Averroè, facendosi portavoce di una profonda concezione (che ci è oggi divenuta estranea, ma che è certo fra le espressioni piú alte del pensiero medioevale) [...] vede nell'intelligenza qualcosa di unico e di sovraindividuale, di cui i singoli sono semplicemente, per usare la bella immagine di Proust, dei «coinquilini» che si limitano a portarvi, ciascuno dal suo punto di vista, lo sguardo, sostiene che l'intelletto possibile è unico e separato; incorruttibile e eterno, esso si congiunge (*copulatur*) tuttavia ai singoli uomini, perché ciascuno di essi possa concretamente esercitare in atto l'intellezione, attraverso i fantasmi che si trovano nel senso interno (Agamben, 2006a, p. 100).

Embora tenha sido suplantada, durante a Modernidade, pela noção de experimentalismo racional (cf. Agamben, 2005b, pp. 33-37), a movimentação dos fantasmas enquanto capacidade de fantasiar, ou do mesmo modo, das imagens enquanto capacidade de imaginar, por outro lado, permaneceria enquanto âmbito decisivo da cognoscibilidade:

L'immaginazione [...] al vertice dell'anima individuale, al limite fra il corporeo e l'incorporeo, l'individuale e il comune, la sensazione e il pensiero, essa è l'estrema scoria che la combustione dell'esistenza individuale abbandona sulla soglia del separato e dell'eterno. In questo senso, l'immaginazione – e non l'intelletto – è il principio che definisce la specie umana (2007b, pp. 51-52)

As imagens, dessa maneira, restituído a consistência do humano e o caminho da sua possível salvação, também são, porém, o lugar do seu incessante faltar a si mesmos enquanto indivíduos isolados. Diante disso, nos ensaios em que Giorgio Agamben se dedica à reconsideração do pensamento do pensamento – i.e., da capacidade de imaginar – delineado ao longo da tradição aver-

roísta, o filósofo italiano também costuma dar especial atenção a uma passagem do tratado dantesco sobre a *Monarchia*. Seguindo os vestígios de Averróis, o poeta e também pensador florentino – assim como Guido Cavalcanti, cuja pungente *ballatetta* foi traduzida por Haroldo de Campos em *Pedra e luz na poesia de Dante*<sup>127</sup> – tampouco concebia o homem através da outorga da propriedade sobre a razão, senão pela possibilidade de pensar. Essa tarefa, porém, não compete apenas ao indivíduo em sua singularidade, senão ao gênero humano em sua mais ampla pluralidade, ao qual Dante se referia como *multitudo*:

E poiché questa potenza [i.e. potência ou virtude intelectual] non può essere ridotta totalmente e simultaneamente in atto per mezzo di un singolo uomo o di alcune delle comunità particolari sopra elencate, è necessario che vi sia una moltitudine nel genero umano, mediante la quale tutta la potenza sia attuata (Dante *apud* Agamben, 2010a, p. 382).

---

<sup>127</sup> “Perch’i’ no spero di tornar giammai, / ballatetta, in Toscana, / va’ tu, leggera e piana, / dritt’a la donna mia, / che per la sua cortesia ti farà molto onore. // Tu porterai novelle di sospiri / pieni di dogli’ e di molta paura; / ma guarda che persona non ti miri / che sia nemica di gentil natura: / ché certo per la mia disavventura / tu saresti contesa, / tanto da lei ripresa / che mi sarebbe angoscia; / dopo la morte, poscia, / pianto e novel dolore. // Tu senti, ballatetta, che la morte / mi stringe sì, che vita m’abbandona; / e senti come ‘l cor si sbatte forte / per quel che ciascun spirito ragiona. / Tanto è distrutta già la mia persona / ch’i’ non posso soffrire: // se tu mi vuoi servire, / mena l’anima teco / (molto di ciò ti preco) / quando uscirà del core. // Deh, ballatetta, dille sospirando, / quando le se’ presente: / ‘Questa vostra servente / vien per istar con voi, / partita da colui / che fu servo d’Amore’. // Tu voce sbigottita e deboletta / ch’esci piangendo de lo cor dolente, / coll’anima e con questa ballatetta / va’ ragionando della strutta mente. / Voi troverete una donna piacente, / di sì dolce intelletto / che vi sarà diletto / starli davanti ognora. / Anim’, e tu l’adora / sempre, nel su’ valore” (Cavalcanti *apud* Campos, 1998, pp. 188, 190). Vale observar que este poema foi escrito algum tempo depois de Dante, no fluxo das querelas políticas florentinas e ocupando um cargo no governo de Florença, ter assinado o decreto de expulsão de Cavalcanti da cidade.

Depois de tão largo excuro vale observar que, se em uma das “glosas” dispostas ao longo de uma das passagens de *Infância e história*, Giorgio Agamben (2005b, p. 39) assinala que a *quête* moderna – com seu rigoroso método científico – se opõe à noção de aventura<sup>128</sup>, talvez a viagem galáctica através das múltiplas variações do “multitudinous seas incarnadine” (frag. 3) também possa ser entendida como sobrevivência de uma experiência de literatura que, além de rigorosa, é imaginativa.

---

<sup>128</sup> “a *quête* é [...] o contrário da aventura, que na idade moderna, apresenta-se como o último refúgio da experiência. Pois a aventura pressupõe que haja um caminho para a experiência e que este caminho passe pelo extraordinário e pelo exótico (contraposto ao familiar e ao comum); enquanto que, no universo da *quête*, o exótico e o extraordinário são somente a marca da aporia essencial de toda experiência. Por isso Dom Quixote, que vive o cotidiano e o familiar (a paisagem da Mancha e os seus habitantes) como extraordinário, é o sujeito de uma *quête* perfeitamente correspondente àquelas medievais” (Agamben, 2005b, p. 39)



## Anotações fantasmáticas da imaginação galáctica

*Ó genealogista na praça! quantas histórias de famílias e de filiações? – e que o morto agarre o vivo, como é dito nas mesas do legista, se eu não vi todas as coisas em sua sombra e o mérito de sua idade: os entrepostos de livros e de anais, as lojas do astrônomo e a beleza de um lugar de sepulturas, de velhíssimos templos sob as palmeiras, habitados por u'a mula e três galinhas brancas – e para além do círculo de meu olho, muitas ações secretas em caminho: os acampamentos levantados com notícias que me escapam, os atrevimentos de povos nas colinas e as travessias de rios em odres; os cavaleiros portadores de cartas de aliança, a emboscada nas vinhas, a ação de larápios no fundo das gargantas e as manobras através da planura para o rapto de u'a mulher, os negócios e as conspirações, o acasalamento dos animais na floresta sob os olhos das crianças, e convalescenças de profetas no fundo dos estábulos, as conversas mudas de dois homens debaixo de uma árvore...*

*mas por sobre as ações dos homens na terra, muitos sinais em viagem, muitas sementes em viagem, e sob o ázimo do bom tempo, num grande sopro da terra, toda a pluma das colheitas!...*

*até a hora da noite em que a estrela fêmea, coisa pura e apostada nas alturas do céu...*

*Terra arável do sonho! Quem fala em construir?*

*Saint-John Perse*

Em um dos capítulos da seção “Diálogos” que o filósofo Vilém Flusser dedicou a sua vivência brasileira na autobiografia chamada *Bodenlos*, Haroldo de Campos e os fragmentos de *Galáxias* receberam especial atenção. Conforme já se observou no segundo capítulo deste percurso, o poeta paulista e o filósofo tcheco partilharam de certa relação de amizade com “afinidades eletivas” incidentes sobre a consideração da linguagem e o pensamento de suas circunstâncias. Uma análise mais atenta da exposição promovida por Vilém Flusser é interessante não apenas pela proximidade mantida com a figura de Haroldo de Campos, senão especialmente porque, a convite do escritor paulistano, ele traduziu trechos do texto galáctico para o alemão em face de uma publicação coordenada por Max Bense nos *Rotheft*, em Stuttgart (cf. Flusser, 2007, p. 143) – o que, como “desafio que permitiu não

apenas mergulhar na obra de Campos, mas ainda agir dentro dela e manipulá-la” (Flusser, 2007, p. 143), traz consigo a possibilidade de um questionamento sobre o caráter da experiência de palavra na consideração do fluxo textual exposto por Haroldo de Campos. Feita a tradução e tendo com isso se disposto ao mar da linguagem galáctica, o filósofo tcheco pôde considerar que a dialética entre o racional e o irracional assumia, ali, “a forma ‘deliberação-espontaneidade’” (Flusser, 2007, p. 143). Além disso, Flusser (2007, p. 143) também observou que as *Galáxias* consistiam “de variações de uns poucos temas projetados por palavras *ad hoc* escolhidas, por exemplo, pela palavra *livro* e pela palavra *viagem*”. Isso, por outro lado, se fazia acompanhar da retomada de um termo caro – “Gestalt” – aos ensaios e manifestos escritos por Haroldo de Campos durante os anos 50 e 60:

[As] variações se dão em pelo menos três níveis: no nível da *Gestalt* fonética da palavra, o seu tema vai sendo variado para fazer soá-la de todas as maneiras possíveis; no nível da *Gestalt* visual da palavra as letras vão sendo variadas dentro da sua estrutura; e no nível da carga semântica da palavra, as suas mais variadas conotações vão sendo evocadas e provocadas. Desta forma surge um discurso sintaticamente desestruturado, um fluxo ininterrupto de palavras de várias línguas e de neologismos, remanescentes das “associações” e do “fluxo de consciência”, mas, ao contrário destes, um fluxo bem estruturado pelos temas verbais propostos. As *Galáxias* são compostas de discursos-fluxos circulares, no sentido de retorno de cada discurso individual sobre o tema inicial, de modo que toda a obra [...] é um sistema circular no qual circulam sistemas-satélites, e o foco do sistema são as palavras a serem variadas. Daí o título *Galáxias*. De alguma forma tais galáxias giram dentro do universo da língua portuguesa que lhes serve de infra-estrutura, mas rompem constantemente tal infra-estrutura e expandem-se nos horizontes para dentro de universos de outras línguas e não-línguas. Trata-se nelas também de um pulsar, graças ao qual, em certos trechos, a língua se condensa para formar novas “estrelas-palavras”, e, em outros trechos, a língua se rarefaz em poeira cósmica nebulosa [...] É escolha deliberadamente aleatória, e tal contradição entre o proposital e o casual, entre o *dé* e o *hazard* [sic], é seu ponto de partida conscientemente assumido. Neste

sentido Campos é resposta a Mallarmé, e não há problema (Flusser, 2007, pp. 143-144).

Conforme assinalava Gonzalo Aguilar em seu estudo sobre a *Poesia Concreta Brasileira*, a aproximação da operatividade poética ao programa gestáltico tinha como pano de fundo uma apreciação da forma e da estrutura textual em face de um modo diferente de tratar as relações espaciais das palavras dispostas na página, ou seja, acentuando “aquela [instantaneidade] exercida pelo verso (possibilitando, ainda, um jogo visual de que a poesia escrita tradicional não precisa, embora só raramente o destaque)” (Aguilar, 2005, pp. 191-192). No texto “poesia concreta – linguagem – comunicação”, publicado por Haroldo de Campos na edição de 28 de abril de 1957 do “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil* e republicado, posteriormente em *Teoria da poesia concreta*, o caráter gestáltico da estrutura “espaciotemporal” do poema vinha assumido como uma “entidade que possui um parentesco *isomórfico* [...] com o ‘mundo total de objetiva atualidade’”, ao qual se incluía “no seu campo de relações estímulos óticos, acústicos e significantes” (Campos *et al.*, 2006, p. 107). A compreensão da isomorfia vinha assumida, então, a partir de um dos principais teóricos da *Gestalt*, Wolfgang Köhler: “Qualquer consciência real, em cada caso, não só está estritamente enlaçada com seus correspondentes processos psicofísicos, mas ainda lhes é a fim em suas propriedades estruturais essenciais” (Köhler *apud* Campos *et al.*, 2006, p. 107). Nesse sentido, dirigindo especial atenção à “correspondência de estruturas entre realidades dessemelhantes por sua natureza”, a isomorfia surgia aos olhos do poeta paulista como “precioso instrumento para o estudo do fenômeno lingüístico” (Campos *et al.*, 2006, p. 107). A proposição de uma poesia gestáltica, por outro lado, se agregava à compreensão poundiana exemplarmente repetida por Augusto de Campos (*et al.*, 2006, pp. 165-166) no texto sobre “a moeda concreta da fala” – disponível também em *Teoria da poesia concreta* – como busca pela “medula mesma da forma lingüística”, onde

“Poesia = dichten = condensare”. Essa linguagem condensada isomorficamente foi então explorada por Haroldo de Campos como um “objeto dado”, tão disposto quanto operacionalizado sobre a superfície da página. Ou seja, nesse momento do concretismo ortodoxo, não importava exatamente que as palavras não fossem um dado objeto, que não fossem a coisa em si. Pelo contrário, no processo de autonomização do estetismo *poiético*, a linguagem se abria em um arsenal de virtualidades como meio que privilegiava a criação da forma: “criar, com seus próprios materiais, um mundo paralelo ao mundo das coisas – o poema” (Campos *et al.*, 2006, p. 108).

Porém, no trânsito galáctico, esse aspecto tão decididamente paralelo ao mundo já cedia espaço para uma relação mais íntima com ele – mas, ao mesmo tempo, não menos alheia e distanciada dele. Isso, de certo modo, fazia com que a preocupação inicial da forma da estética se deslocasse ou se desdobrasse para outra problemática, mais “arcaica” ou “essencial”, se pensamos nos termos adotados ao longo dos capítulos anteriores deste trabalho: a compreensão da linguagem como comunicação e representação das coisas, trazendo à tona a dimensão sempre equívoca que permeia, ou melhor, que reside no seio de toda a comunicabilidade e de toda a perceptibilidade fenomênica apresentada através da linguagem. Nesse sentido, o caráter gestáltico evocado por Vilém Flusser talvez seja mais bem compreendido se tomado em seu significado de “dar forma” aos acontecimentos e não exatamente como a pretérita isomorfia do concretismo ortodoxo. Ora, se o poema concreto se definia pela condensação da linguagem em face de uma máxima capacidade de informação estética, o fluxo dos significantes empregados na feitura das *Galáxias*, oscilando entre a deliberação e a espontaneidade do processo – como bem percebeu o filósofo tcheco –, aposta especialmente em um regime centrífugo e disseminado, proliferante em cacos ou pólenes de linguagem.

Observe-se, no entanto, que, girando em torno de núcleos como “livro” e “viagem”, as palavras galácticas não são exata-

mente centrífugas porque fogem da centralidade delineada pela tentativa de estabelecer a conquista da materialidade da linguagem, senão porque, nas *Galáxias*, cada palavra se dispõe a variar, perfazendo uma movimentação cujo referente principal permanece pertencente ao âmbito da linguagem (ela mesma, para a partida e para a chegada – nesse caso, expondo-se a um “talvez”) e da dizibilidade das coisas, da experiência dos acontecimentos. Isso aparece, aliás, de modo exemplar ao longo do décimo nono fragmento de *Galáxias*, escrito entre 23 e 24 de março de 1965:

como quem escreve um livro como quem faz uma viagem como quem / descer descer descer katábasis até tocar no fundo e depois subir / subir subir anábasis subir até aflorar à tona das coisas mas só as / pontas as cristas as arestas assomam topos alvos de icebergs agulhas / fagulhas por baixo é a massa cinza cetácea o grosso compacto de tudo / a moleira opaca turva onde o pé afunda malares mongóis a pele cor-de- / majólica sob um gorro de peles vogais molhadas líquidas vogais eslavas / pipilando ptítsas outoniça beleza ainda segura de si nos cílios ruivo- / quase sem mover o rosto que o queria como um filho que ninguém / ninguém o conseguira deter do brasil para a alemanha e fora para o / fronte russo porque quisera sombras na majólica sim porquequisera e a / carta lhe caíra nas mãos majólica na sombra porquequisera a carta / que ela escrevera informando os parentes russa branca num hospital de / campanha sim as duas pernas sombra e majólica serraram as duas pernas / dele gangrenadas assistira a tudo e a carta não sabe como ainda hoje / não sabia fora parar nas mãos dele com um tiro na cabeça sombramajólica / por engano nas mãos dele talvez um parente talvez uma noiva alguém / talvezsim no brasil não tivera mais coragem para dójd idiot dójd / assim se diz está chovendo a neve plumiscavalá fora ciscava branco / e o diabo não é tão feio como o pintam leque de dentes amarelos [...] se você não fica dando tapas nas orelhas beliscões seguidos nas / orelhas elas apodrecem e caem a ponta do nariz também as pernas nos / joelhos precisa mover sempre o corpo [...] lepra glácea de inverno e guerra é isso / divide o amigo que comia na sua mesa [...] palavras como pele sobre uma / água profunda ou o derma do dharma o chilrear de pássaros daquele / outono numa aquele outono de pássaros chilreando numa para baixo para cima katábasis anábasis o ritmo das coisas do mundo numa cama

Comentando esse fragmento, Haroldo de Campos se utilizou de uma estória que comporta certa tentativa de contextualização – na qual, porém, o (re)fluir seriado acaba por veicular extratos de experiências multifárias do atravessamento pela linguagem :

Uma outoniça (mas ainda bela) senhora eslava (as vogais do idioma russo são comparadas a “pássaros” e a palavra *ptítsa*, que tem essa significação é aclimatada ao português). A presença da figura feminina é indicada no texto pelo termo que lhe qualifica a cor da pele, “majólica”. Há um “fio” de história: russa branca, enfermeira de um hospital de campanha, tenta comunicar aos parentes de um jovem soldado alemão, de origem brasileira, que este sofrera amputação das duas pernas, gangrenadas; a carta, por um descuido, cai nas mãos do paciente, que se suicida com um tiro [...] (Campos, 2004b, p. 120).

Assim como nos outros fragmentos galácticos, as variações em torno do livro e da viagem confundem cenários cuja “descrição” se encavalga às considerações a respeito da própria percursoridade escritural. Dessa maneira, a apresentação inicial – “como quem escreve um livro como quem faz uma viagem como quem” – seguida dos significantes gregos *katábasis*, “descer”, e *anábasis*, “subir”, em um primeiro momento, poderia indicar a modulação construtiva do texto galáctico – “carta”, “mensagem” convulsiva, oblíqua, não linear, reversiva. Por outro lado, no trecho final do comentário agregado por Haroldo de Campos ao fragmento também se fazia alusão aos movimentos orgásmicos e cadenciados do coito: “Aparentemente, tudo se passa numa cama, ao ritmo de um subir (*anábasis*) e de um descer (*katábasis*), cadência elementar, vai-e-vem orgásmico do mundo (do livro)” (Campos, 2004b, p. 120). Conectando-se isso à reflexão da estória (do modo) do aparecimento do fluxo de subidas e descidas na página branca, o fragmento acaba por adquirir certo efeito de estranhamento, uma porosidade que, se desconsiderada, talvez obliterasse uma via interessante para a leitura do percurso galáctico. O uso do “aparentemente” chama a atenção e, antes de apontar para a diluição da conjunção carnal na estória do

fragmento, de outro modo, permitiria pensar sobre um recurso mobilizado quase onipresentemente nas *Galáxias*, isto é, a erotização da palavra e da escritura<sup>129</sup> – situação em que a carta

---

<sup>129</sup> Tal erotização se faz perceber mais diretamente em passagens como as apresentadas no *terceiro fragmento* (19. 11. 1963), “multitudinous seas incarnadine”, quando se fala da “vulva violeta do oceano” – i.e., “a proa abrindo um / sulco a popa deixando um sulco como uma lavra de lazúli uma cicatriz / contínua na polpa violeta do oceano se abrindo como uma vulva violeta / a turva vulva violeta do oceano óinopa pón-ton cor de vinho cor de / ferrugem” –; no *oitavo fragmento* (02. 08. 1964), “isto não é um livro de viagem”, quando se fala da morte de Miss Stromboli e da prostituta paraibana – i.e., “em genève miss stromboli entreteneuse entertainer morta no apartamento / ninguém sabendo como miss stromboli nom de guerre por causa do se / miriadamente temperamento um vulcão nos gelos suíços [...] nos jornais miss stromboli explodindo / como um geysir de cabelos ruivos estrangulamento porcerto e a / esfaqueada pequena pobre prostituta paraibana de morenos pentefinos / pentenhos sem nom de guerre sangrando na morte cheirando urina [...] 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 zürichsee é notícia nos jornais / de zurique porque nada acontece nada nos anosdias dos dias de semanas- / anos” –; no *décimo primeiro fragmento* (20. 08. 1964), “amorini na casa dei vettii”, quando os afrescos encontrados nas escavações de Pompéia perfazem uma confusão entre os “ecos” gráfico-eróticos do passado e o pensamento sobre o livro – i.e., “paredes tatuadas puelas titilando um velho marvadas diria a pequena / prostituta sorrindo sorrindo dentro do copo titillatio fellatio irruminatio [...] letras latinas gravando a parede poeira e pedra pedra cor de / poeira pedra amarela no sol amarelo poera pompeiana dourando ruínas / o esperma mirrou na pedra nem polens nem cheiros só pedras esqueletos / de pedra arruinada no vico degli scheletri o que foi o que poderia ter / sido o que fora o que não se sabe se foi o que não é sendo [...] vozes latinas no ar / vulcânico o livro se fazendo nos muros qui tot scriptorum taedia / sustineant cheios de tanta inscrição do tédio de tantas letras” –; no *décimo terceiro fragmento* (06/07. 09. 1964), “esta é uma álealenda”, quando o namoro entre uma moça branca e um rapaz negro fazem pensar sobre a emergência da obra aberta – i.e., “a loiríssima abraçada a seu gigante negro o / negríssimo enganchado a sua ninfeta loira saudável discórdia concurs / recolonização biológica por isto esta cidade é

ou a mensagem que não chega a seu destinatário, poderia ser imaginada enquanto presença de uma ausência sensível desde há muito tempo.

No uso dos termos *katábasis* e *anábasis*, as subidas e descidas também se desdobram em idas e vidas que, em sua movimentação, trazem à tona a figura de Xenofonte, soldado e historiador grego que escreveu narrativas como a de *Anábase*<sup>130</sup> e de *Ciropédia*

---

babelbarroca por isto / esta cidade é uma opera aperta e você é você e é anônimo é sinônimo / e é antônimo e não e é milhão" –; no *décimo oitavo fragmento* (20/21. 03. 1965), "cheiro velho cheiro de coisas velhas", quando as ganas de perdurar e sondar o hímen complacente das coisas faz do percurso também uma viagem ao ânus da terra – i.e., "e a vontade de durar de se agarrar no tempo na borda no rebordo no / beiral do tempo o arco de tanto ficar tenso acaba quebrando a voz velha / queria aplastar tudo no melaço de fala tudo na mesma clorosa gelatina / de amebas ambíguas se insinuava metia pontas de polegares úmidos sabia / fazer média sondava o hímen complacente das coisas voz velhaca [...] esse dura cem anos até mais / cágado de fezes suspenso no limo verde dos meses a anã goberta à porta / agora do prostíbulo [...] explico é verdade mas também é certo você compreende você há-de vocês / todos não-de este percurso cumprido agora ao redor de uma sala sem / sair de uma sala esta viagem ao ânus da terra onde um sol fosco / requeita lesmas fósseis um velho senhor respeitável põe o chapéu de / copa escura na cabeça e sai digno composto melindrado talvez na mão / que prensa mole o livro também se faz disso frio de asco no diafragma" –; no *quadragésimo fragmento* (13/16. 07. 1969), "como quem está num navio e persegue as ondas", quando se fala da germinação da palavra na brancura da página – i.e., "a fábula neste livro é um mero regime de palavras e o que / conta não é o conto mas os desvios e desacordes os vícolos e vielas os / becos e bitesgas os cantos as esquinas os bívios e os trívios os quadrívios / dessa escura suburra de palavras que emite funiculares e raízes aéreas / que sacode esporos e polens numa germinação de fécula apodrecida e matéria / albuminal passar da palavra graça à palavra albina é uma veloz operação / de brancura que não deixa na página mais do que esta marca de água".

<sup>130</sup> Esse desdobramento das subidas e descidas em idas e vindas estava de certo modo contido na própria narratividade de *Anábase*, onde Xenofonte apresentava o longo período de andanças, entre Grécia e Babilônia, dos dez mil mercenários gregos agremiados por Ciro contra seu irmão Ataxerxes II.



no IV século a.C. Em momento anterior à tomada de forma do furor concretista, Haroldo de Campos utilizou os temas desses livros, evocando-os em dois poemas, ou melhor, duas glosas poéticas: “Thálassa Thálassa” (1951) e “Ciropédia ou a Educação do Príncipe” (1952), publicados, respectivamente, no primeiro e no segundo números da revista *Noigandres* e, posteriormente, republicados em *Xadrez de estrelas*. Aliás, em *Depoimentos de Oficina*, Haroldo de Campos não deixou de tecer algumas observações que ratificam a existência do trânsito evenemencial emergente entre os textos ao longo do tempo. Assim, referindo-se a “Thálassa Thálassa”, Haroldo de Campos destacava o seguinte:

Em “Thálassa Thálassa” [...] ganhará um sopro épico sob a influência [...] de outro poeta cuja leitura me foi cara na época: o Saint-John Perse de *Anábasis*; isso sem falar do Camões maneirista [...] Camões, que ressoa sempre, como um eco de búzio, no ouvido dos poetas de língua portuguesa. Como em Perse, também em meu caso o título do poema provém de Xenofonte (o clamor dos dez mil quando se reencontram com uma visão do mar). O tema oceânico, no qual se reflete o da linguagem, estará presente em outros momentos de minha poesia (em *Galáxias*, por exemplo [...]) (Campos, 2002a, pp. 23-24).

E, a respeito de “Ciropédia ou a Educação do Príncipe”:

---

Assim, o termo “anábase”, além de indicar ascensão, “ir para cima”, dava nome ao primeiro capítulo do livro de Xenofonte, no qual se apresentava o percurso que iniciara na costa grega até Cunaxa, no interior do território dominado pelos persas. Nesse sentido, “anábase” também se refere a uma ida que é, por fim, um “aprofundamento” no terreno, por assim dizer. As passagens posteriores da viagem, que diziam respeito ao retorno do interior até a costa marítima e do seguimento dela até o Helesponto, o estreito de Dardanelos – momento em que os soldados, cansados, disseram *thálatta*, *thálatta*, i.e., “o mar, o mar” –, foram denominados “catábase” e “parábase”, respectivamente, movimentos relativos à vinda e ao margear – “paralelo”, “ao lado”, gr. *para*.

O título lembra o romance pedagógico de Xenofonte, celebrado desde a Antigüidade grega. Nesse caso, porém, trata-se mais de um *Bildungsgedicht*, de um poema de formação, de um “Retrato do poeta quando jovem”: a descoberta do poder das palavras e da sexualidade, da poesia e do amor. Termina com uma “Defesa e ilustração da língua portuguesa” como instrumento de criação poética, a ser vivificada e resgatada por uma nova geração [...] Ao poeta, nesse ato de resgate, *inspira-o a musa erótica da linguagem, uma criatura feita de cristais sonoros, ÁUREAMUSARONDINAALÚVIA* (áurea musa + arondina andorinha, do latim *hirundo* / ital. *rondina* / esp. *golondrina* + alúvia, do latim *alluo*, banhar-se, ser levado pela água + *pluvia*, chuva + Lúvia, alusão a Anna Lúvia Plurabelle, do *Finnegans Wake* de Joyce [...]) (Campos, 2002a, pp. 28-29).

Anteriores à promoção do mergulho da palavra no industrialismo concretista, tanto “Thálassa Thálassa” quanto “Ciropédia ou a Educação do Príncipe” apresentam uma visada que privilegia o raro em detrimento do reles<sup>131</sup>. Em ambos os poemas, se delineiam alguns dos primeiros extratos aluvionais refletidos nas arestas e nas fagulhas provocadas pela “transação” significante dos fragmentos galácticos. “Thálassa Thálassa” apresenta um mar-linguagem (cf. Campos, 2002, p. 23), ou melhor, um “Mar”: “O Mar varonil com seus testículos de ouro / O Mar com seu coração cardial de folhas verdes [...] O Mar, não esse que dá as nossas costas / Pantera de espuma que as mulheres domesticam” (Campos, 1976, p. 41). Esse mar-linguagem, por outro lado, vem acompanhado da repetição, nas três primeiras estrofes, de um verso no qual se faz perceptível a marca de uma provável incapacidade de apropriação (do) essencial: “Não sabemos do Mar” (Campos, 1976, p. 41). Plenipotente, porém, o Mar permanece misterioso – “Teu signo, ó Mistério, o carbúnculo sobre a testa dos lince!” (Campos, 1976, p. 43) – e, de acordo com o fluxo

---

<sup>131</sup> Condição em que também seria possível empregar aquilo que Roger Caillois (1973, p. 32) observou em um estudo sobre Saint-John Perse: “A princípio, tudo ali parece estranho e obscuro”.

apresentado na terceira estrofe, distanciado ante um horizonte algo distópico:

Não sabemos do Mar.

O dia nos confina entre a pobre matéria da madeira calada  
Entre os pássaros ocios, os cavalos de força e a mucosa eletrônica  
E à noite adoramos os Sol de Galalite e o Poderoso Ás de Espadas  
Enquanto os cinocéfalos correm sobre os nossos telhados  
Aguardando a Mulher-Nua que há de aparecer com seus pequenos seios  
Bela como o almíscar que rói as pituitárias  
E as zibelinas mortas em torno de suas nádegas de prata (Campos, 1976, p. 41).

Ora, se o mar era, antes de tudo, mar-linguagem, um “Mar”, a “Mulher-Nua” aparece como musa por quem se clama: uma “Deusa-Leoa” ou “Virgem barroca, figura / Na proa dos navios”, aquela que “Sacode a cabeleira abissal perfumada de pólipos / Quando o Mar almirante Te empolga” ou ainda “Árvore da Linguagem, / Mãe do Verbo / Cujas raízes se prendem no umbigo do Mar” (Campos, 1976, p. 44). Não se economizam os nomes, os epítetos dados à musa:

— E Tu, Árvore da Linguagem,  
Mãe do Verbo  
Cujas raízes se prendem no umbigo do Mar  
Ergue Tua copa incendiada de dialetos  
[...]  
Recebe esse idioma castiço como um ouro votivo  
E as primícias do Poema [...] (Campos, 1976, p. 44).

Essa “Árvore da Linguagem” que tem raízes presas “no umbigo do Mar” não deixa de ser uma formulação para a percepção daquilo que, no décimo novo fragmento galáctico, se afigurava como “as / pontas as cristas as arestas assomam topos alvos de icebergs agulhas / fagulhas por baixo é a massa cinza cetácea o grosso compacto de tudo”. Isso se desdobra na própria consideração da linguagem que, em “Thálassa Thálassa”, intenta dizer e

saber do Mar, embora não promova uma apropriação efetiva da “massa cinza cetácea”. A língua, o “idioma castiço” se espelha no mar – se especula e se “re-flete” a partir (da fabulação) do Mar – e passa a existir, então, como “uma insolação de vogais *restaurando* a língua-d’oc dos vaticínios!” (Campos, 1976, p. 44; grifo nosso). É sugestivo o fato de que se empregue o gerúndio em um verbo tão carregado de significância. Isso poderia permitir um pensamento segundo o qual a insolação não restaura nada de modo taxativo, mas tão somente promove ou mobiliza um processo que não cessa, que está sempre (re)começando. Nesse sentido, a arte da *poiesis*, do fazer com as palavras, não vem para suprimir o não saber (do Mar), senão para o *suprir*: “Eu nada sei do Mar, mas o Poema o supre” (Campos, 1976, p. 42) – o que vale praticamente como uma versão – ou glosa – daquilo que Mallarmé (2010, p. 162) já havia anotado em seu texto sobre a “Crise de verso”, ou seja, que o verso “filosoficamente remunera o defeito das línguas, complemento superior”.

“Ciropédia ou a Educação do Príncipe”, *Bildungsgedicht* que prenuncia as recorrências aos estrangeirismos e às palavras em formações inesperadas – na maioria das vezes por aglutinação de significantes – que se disseminarão ao longo dos fragmentos de *Galáxias*, também é uma reflexão sobre o *ato poético*<sup>132</sup>, que surge, então, como jogo com as palavras do qual se passa a demandar, para além de inspiração quase devocional, um rigor matemático-amoroso. Assim, se em *Un coup de dés*, Mallarmé apresentava o trânsito experiencial de *Le Maître* no corpo a corpo com o acaso inabólvél, na “Ciropédia” encenada no território imaginário de Agedor – cujo nome possivelmente veicula uma paronomásia de *âge d’or*, “idade do ouro” –, recebem destaques as lições dadas

---

<sup>132</sup> Também em “Crise de verso”, evocando aspectos presentes também em *Un coup de dés* e no texto que lhe serviu de preâmbulo, Mallarmé (2010, p. 162) assinalava que “o ato poético consiste em ver súbito que uma idéia se fraciona em um número de motivos iguais por valor e em agrupá-los; eles rimam: por selo exterior, sua comum medida que aparenta o lance final”.

pelo mestre de jogos, o “Meisterludi”, ao seu pupilo – ao mesmo tempo, príncipe e poeta:

A Educação do Príncipe em Agedor começa por um cálculo ao coração. Jogam-se os dados, puericultura do acaso e se procura aquela vértebra cervical de formato de estrela ou as filacteras enroladas no antebraço direito: sinal certo do amor.

[...]

O Preceptor — Meisterludi — dá o tema: rigor! As matemáticas: cáries de uma série gelada. Linguamortas: oblivion sangrando a raiz dos árias: ars. Linguavivas: amor.

O Príncipe, desde criança, é um aluno do instinto. Saúda as antenas dos insetos. Ave! às papilas papoulas e à clorofila — salve! tornassol das espécies sensíveis.

[...]

À hora dos deméritos o Mestre diz: Rigor! (Campos, 1976, p. 47).

O infante, disposto entre as “linguamortas” e as “linguavivas” na procura pela “vértebra cervical de formato de estrela”, também é um “operário do azul” burilando seus primeiros constructos – “Em Agedor o Príncipe é um operário do azul: de suas mãos edifica — infância — as galas do cristal e doura o andaime das colméias” (Campos, 1976, p. 47) – enquanto segue aprendendo a “equitação do verbo” (Campos, 1976, p. 47). Porém, conforme Haroldo de Campos (2002a, p. 29) destacava no comentário exposto nos *Depoimentos de oficina*, “Ciropédia” também apresenta a descoberta do desejo erótico. E, de fato, surge um deslocamento de sentido que atravessa tanto a linguagem quanto os corpos (carnais e/ou poéticos): “A Educação do Príncipe atinge a sua crise noturna. // Congregação de rubis, a puberdade instaura a missa rubra” (Campos, 1976, p. 48). Nesse momento, os cálculos “ao coração” ensinados pelo Meisterludi

são questionados e o poema se dilata em uma imagem erotizada de uma flor – uma das mais recorrentes metáforas do ato poético na tradição ocidental e que, além disso, parece incidir sobre a própria consideração da capacidade de a linguagem dizer ou mesmo criar as coisas e os acontecimentos<sup>133</sup>:

---

<sup>133</sup> Lembre-se, por exemplo, do soneto “Vana rosa”, de Luis de Góngora y Argote (1956, pp. 559-560): “Ayer naciste, y morirás mañana. / ¿Para tan breve ser, quién te dió vida? / ¿Para vivir tan poco estás lucida, / y para no ser nada estás lozana? // Si te engañó tu hermosura vana, / bien presto la verás desvanecida, / porque en tu hermosura está escondida / la ocasión de morir muerte temprana. // Cuando te corte la robusta mano, / ley de la agricultura permitida, / grosero aliento acabará tu muerte. // No salgas, que te aguarda algún tirano; / dilata tu nacer para tu vida, / que anticipas tu ser para tu muerte”. Uma indicação da saturação da metáfora floral no pesamento sobre a formulação do poema pode ser encontrada na “Arte poética” de Vicente Huidobro (1991, p. 176): “Que el verso sea como una llave / Que abra mil puertas. / Una hoja cae; algo pasa volando; / Cuanto miren los ojos creado sea, / Y el alma del oyente quede temblando. // Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra; / El adjetivo, cuando no da vida, mata. [...] // Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema; / Sólo para nosotros / Viven todas las cosas bajo el Sol [...]”. Algo parecido também surge ao longo das estrofes da “Antiode”, de João Cabral de Melo Neto (2008, pp. 76-77) – onde parece haver inclusive um contraponto com o soneto de Luis de Góngora y Argote: “[...] Como não invocar, / sobretudo, o exercício / do poema, sua prática, / sua lânguida horti- // cultura? Pois estações / há, do poema, como / da flor, ou como / no amor dos cães [...] // Poesia, não será esse / o sentido em que / ainda te escrevo: / flor! (Te escrevo: // flor! Não *uma* / flor, nem aquela / flor-virtude — em / disfarçados urinóis.) // Flor é a palavra / flor, verso inscrito / no verso, como as / manhãs no tempo [...]”. De outro modo, o trecho “Te escrevo: uma flor! Não uma flor” parece estabelecer um diálogo com Mallarmé – no qual se assume uma tonalidade distintiva. Dizia Mallarmé (2010, p. 167) em sua “Crise de verso”: “Digo: uma flor! e, fora do obliúvio em que minha voz relega qualquer contorno, enquanto algo de outro que os cálices conhecidos, musicalmente se levanta, idéia mesma e suave, a ausente de todos buquês. Ao contrário de uma função de numerário fácil e representativo, como o trata primeiramente a massa, o dizer, antes de tudo, sonho e canto, encontra no Poeta, por necessidade constitutiva de uma arte consagrada às ficções, sua virtuali-

A Geometria Plana? Júpiter Tetraedro de quadradas espáduas?

— Drósera rotundifólia, amálgama de sílabas cardiais.

Labilingue, ele diz: amor — larva do beijo, ninfa nibelung dum ciclo de legendas.

Meisterludi: Rigor!

Cobiça as galáxias-estrelas, doutora-se em lânguidas palavras: licornes libidinosos e glúteas obsidianas. Luz púrpura (Campos, 1976, p. 48).

A flor que nasce na “Ciropédia” não é exatamente uma rosa – embora o nome promova certo parentesco paronomásico com ela – e ainda não é tampouco um “crisantempo”. É a *Drósera*

---

dade”. Georges Bataille, no verbete sobre “A linguagem das flores”, publicado no quarto número da revista *Documents*, de setembro de 1929, observava algo que parece perpassar, um pouco *avant la lettre*, tanto a concepção de virtualidade apresentada por Mallarmé quanto o apego à palavra demonstrado por João Cabral de Melo Neto: “É vão considerar unicamente no aspecto das coisas os sinais inteligíveis que permitem distinguir diversos elementos uns dos outros. O que impressiona olhos humanos não determina apenas o conhecimento das relações entre os diversos objetos, mas também tal estado de espírito decisivo e inexplicável. É assim que a visão de uma flor denuncia, é verdade, a presença da parte definida de uma planta; mas é impossível deter-se nesse resultado superficial: com efeito, a visão dessa flor provoca no espírito reações muito mais conseqüentes pelo fato de expressar uma obscura decisão da natureza vegetal. *O que revelam a configuração e a cor da corola, o que traem as máculas do pólen e o frescor do pistilo, certamente não pode ser adequadamente expresso com a ajuda da linguagem; contudo, é inútil negligenciar, como geralmente se faz, essa inexprimível presença real, e rejeitar como um absurdo pueril certas tentativas de interpretação simbólica*” (Bataille, 2007, p. 88; grifos nossos). Conforme se tratará de expor nas páginas seguintes deste trabalho, a recursividade de Haroldo de Campos às potencialidades da linguagem pode ser vista como uma maneira de evidenciar jogos virtuais em uma tentativa de dar conta da presença real – que, nesse caso, não será apenas da flor, senão mais próxima da percepção de que algo seja em vez do nada.

*rotundifolia*, uma planta carnívora encontrada em regiões pantanosas do hemisfério norte, cujo aspecto é organicamente geométrico: talos partem do centro da planta, desenhando pentágonos, octógonos, e, na ponta de cada um dos vértices, explodem folhas arredondadas em cujas superfícies esverdeadas surgem pontas ou tentáculos longos de um vermelho pegajoso. (Nesse sentido, valendo-se de alguma imaginação, seria possível dizer que a *Drósera rotundifolia* apresenta um prenúncio figurativo, ou melhor, nebuloso – para usar um significante de incidência astronômica – da variabilidade delineada em torno dos significantes “livro” e “viagem” nos fragmentos galácticos.) Por outro lado, interessante na flor de “Ciropédia” é o fato de que ela, “labilingue”, coma carnes – mesmo que sejam aquelas minúsculas de alguma mosca desavisada. De outro modo, pode-se dizer que o desdobramento floral do verso traz à tona a intenção de o poema deliciar-se com carnes amadas. Nesse caso, elas se inscrevem no papel e passam a nos tocar como linguagem em ato, como criaturas sonoras: “Meisterludi ensinou-lhe o peso das vogais / Plúvia e dilúvio / sombra e umbra / Penumbra // Ele compôs uma criatura sonora // ÁUREAMUSARONDINAALÚVIA // que cintila como um cristal [...]” (Campos, 1976, p. 49). Porém, “Para o Príncipe: um jogo de canibais. Lostparadiso abrindo em rosas de necrose” (Campos, 1976, p. 50). A lição do peso das vogais permanece, nesse sentido, sendo fruto ou criatura de linguagem – coisas de “obreiros para as Obras do Acaso” (Campos, 1976, p. 50). Mesmo a “Defesa e ilustração” do “Idiomaterno” se apresentam enquanto tarefa na qual o poeta é um “Esfafandrista às raízes [...] / Desesperado” cujo “Enamor: [é] o verbo” (Campos, 1976, p. 50). E, por fim, no último verso dessa espécie de (autodeclarado) *Bildungsgedicht* haroldeano, a busca se resolve sem término – seguindo, assim, a tonalidade auxiliar ou mesmo suplementar adotada em “Thálassa Thálassa”: a “núbilúbervólucrezovz” da “fada de rouxinóis e frêmito de asas”, a “ÁUREAMUSARONDINAALÚVIA”, indica tão somente que “Beber desta água é uma sede infinita” (Campos, 1976, p. 51).



Ao iniciar a longa digressão através dos versos de “Thálassa Thálassa” e de “Ciropédia ou a Educação do Príncipe”, dizia-se que as subidas e as descidas – i.e., as *anábasis* e *katábasis* – do décimo nono fragmento de *Galáxias* podiam ser também reflexos e sobrevivências – ou “ecos” – constelares das idas e vindas presentes na poética de Haroldo de Campos antes mesmo de que a proposição do concretismo tomasse a (en)cena(ção) da palavra em ato. Agora, por outro lado, cabe discorrer mais aprofundadamente acerca do modo como os fluxos significantes de *Galáxias* se conjugam ao intento de significação. Ou, em outros termos, trata-se de pensar a respeito do modo como o rigor no trato dos significantes se relaciona com o aspecto insistentemente suplementar da escrita, com essa sede que aparece e que não se consegue aplacar totalmente – uma vez que, não obstante os vários malabarismos vocabulares, o escritor continuou a configurar trajetórias de um escafandrista das raízes do verbo. Nas *Galáxias*, precisamente, essas subidas e essas descidas no mar – e também na flor – da linguagem perseguem, pois, o cerne da coisa que, verbalizada, se faz sensível apenas superficialmente, em uma superfície: “aflorar à tona das coisas mas só as / pontas as cristas as arestas assomam topos alvos de icebergs agulhas / fagulhas por baixo é a massa cinza cetácea o grosso compacto de tudo” (frag. 19).

No adiantado do tempo, vale uma observação que, agora, traz consigo pelo menos uma “assombração”: se, por um lado, o núcleo evenemencial do percurso galáctico se tece através de variações em torno das noções de “livro” e de “viagem” – como bem assinalou Vilém Flusser –, de outro, a movimentação das palavras não deixa de reencenar ao geometrismo orgânico da *Drósera rotundifólia* em sua semelhança com a forma dos cristais e das nebulosas – cuja origem primeira e mais essencial nos é, por fim, praticamente insondável. Uma palavra nas *Galáxias*, além de ser aproveitada em suas potencialidades semânticas, fônicas e visuais mais cotidianas, também é especialmente disposta a um processo de decomposição em unidades de linguagem ainda menores, como polens florais, poeiras estelares, cacos de um

mosaico (histórico) todos usamos no corpo a corpo com o mundo e com os acontecimentos para informar as vidas e os viventes: os fonemas e os grafemas. A composição dos fluxos galácticos, nesse sentido, se faz perceber como explosão ou disseminação de significantes que, embora pertencentes a algum fluxo “temático”, a qualquer momento parecem – e podem – adquirir nova consistência nuclear – o que, por sua vez, acaba provocando convulsões sintáticas. Porém, não há qualquer demérito no fato de que essa “desestruturada” de linguagem não se dê em versos, uma vez que, na apresentação das peculiares “*perversuras*” textuais ao longo das linhas (cf. Aguilar, 2008, p. 110), se afiguram eventuais *enjambements* e cesuras que permitem a proliferação virtual das considerações apreciativas. Nesse sentido, talvez, as *Galáxias* contenham inclusive algo daquilo que Giorgio Agamben observou a respeito da explosão estelar encenada no *Un coup de dés mallarmeano* – em referência especialmente à *articulação dura* retomada, no início do século XX, por Norbert von Hellingsrath ao estudar filologicamente os últimos versos de Hölderlin<sup>134</sup>:

Questa [a harmonia austera, i.e., articulação dura] disarticola e spezza a tal punto la struttura metrica del poema, che esso esplode letteralmente in una manciata di nomi slegati e disseminati sul foglio. Isolate in una «vibratile sospensione» dal loro contesto, le parole, restituite al loro statuto do *nomina sacra*, si esibiscono ora, scrive

---

<sup>134</sup> Conforme lembra Agamben (2007c, pp. 260-261), von Hellingsrath utilizou a distinção poetológica apresentada no século I a.C por Dionísio de Halicarnasso entre *harmonia austera* e *harmonia glaphyra*, recepcionados, respectivamente como “articulação dura” (*harte Fügung*) e “articulação suave” (*glatte Fügung*). A definição da articulação dura, nesse sentido, parte do fato que, nela, “le singole parole si isolano dal loro contesto semântico fino a costituire una sorta di unità autonoma, mentre, nell’articolazione piana, le immagini e il contesto sintattico subordinano a sé e connettono insieme più parole. «L’articolazione dura fa tutto per esaltare la parola stessa, imprimendola nell’udito di chi ascolta e strappandola nella misura del possibile al contesto associativo delle immagini e dei sentimenti a cui apparteneva»” (Agamben, 2007c, p. 261).

Mallarmé, come «ce qui ne se dit pas du discours», come ciò che nella lingua tenacemente resiste al discorso del senso (Agamben, 2007c, pp. 261-262).

Desdobrando esses aspectos, as proliferações e disseminações convulsivas de *Galáxias* residem em uma dinâmica operativa que aposta de modo especial na repetição – sonora e literal – das palavras e dos fluxos, imprimindo-lhes seguidas aberturas e variações. Nisso, o processo de florescimento textual parece estar entre a concepção de que a flor poética é tão somente a palavra “flor”, como queria João Cabral de Melo Neto em sua “Antiode”, e a consideração de que a flor, no texto, traz a virtualidade inerente ao dizer, como assinalava Mallarmé em sua “Crise de verso”. Assim, sem apresentar qualquer pontuação, cada fragmento, linha ou palavra contém um gesto que dissemina as correntes de significantes fluindo e refluindo tensamente. Aí, adquire primeira importância “o gesto que o textura o entretexto onde / os jardins se suspendem dos jardins e a curva do patamar responde a uma curva de patamar jamais devorado ele devora mesmo o que não se devora” (frag. 42). Com isso, as configurações de possíveis significações ora aparecem, ora desaparecem para ressurgirem carregando outras conexões e outras impressões em um mesmo fragmento ou em outro(s) ainda. Retorcendo-se em aliterações e assonâncias, as parcelas textuais proliferam em paronomásias e em deslizamentos multidirecionais de sentido. A capacidade semântica dos termos não raras vezes se choca com a dos seguintes aparentados foneticamente ou com emergências de arcaísmos e/ou neologismos inesperados. Desse modo, o jogo com a maneira da escrita faz com que o texto se construa desconstituindo-se<sup>135</sup>, acionando tão plástica quanto imagetivamente a linguagem, que, por sua vez, se faz o substrato de constructos

---

<sup>135</sup> Na entrada *N 7, 6* do trabalho das *Passagens*, Walter Benjamin (2006, p. 512) anotava que “A ‘reconstrução’ através da empatia é unidimensional. A ‘construção’ pressupõe a ‘destruição’”.

“camaleoplásticos” e “cabaléulísticos” (frag. 13). Em outros termos, aquilo que poderia ser compreendido como uma reflexão amorosa sobre o núcleo duro da linguagem deslinda em uma experiência no qual o sentido da busca primeira também se pulveriza em faíscas, em imagens de pensamento difíceis de controlar, apreender e fixar rigidamente. O texto se apresenta, então, como produto de uma criteriosa operação textil que tende a aproveitar ao máximo as mínimas parcelas – cacos “cristalinos” – de linguagem, e, não obstante isso, inclusive como o espaço no qual a tão esperada manifestação da *voz da linguagem* (i.e., o seu grau zero no “âmago do ômega”) surge texturizando algo como uma *linguagem da voz*<sup>136</sup>. Nesse caso, em um primeiro momento, a apresentação do texto galáctico parece corroborar a crença de que tal manifestação seria possível através de uma apreciação dos pequenos cristais de fonemas e letras. Porém, o encavalgamento entre os cenários “descritos” e os modos de suas apresentações na página, diferentemente do esperado, esbarra sempre em um excesso evenemencial resistente ao desnudamento pormenorizado e, por assim dizer, cristalinamente descritivo.

Nesse momento, vale observar, então, a maneira de utilização da língua e de construção do texto em seus aglomerados de possíveis ecos e figuras de linguagem retraindo-se e/ou expandindo-se na superfície das páginas galácticas. Assim, considerando formalmente que “em cada fragmento, estão todas e cada uma das *Galáxias*” (Campos, 2004a, p. 272), entre as repetições de letras e sons e as conseqüentes hesitações de som e sentido é possível perceber uma movimentação que se dirige a) para os encadeamentos entre os significantes em vista das conexões entre aquilo que se vê e se ouve em uma série, b) para os jogos com a linguagem possibilitados pelas oscilações entre

---

<sup>136</sup> Em “Babel e a harmonia grotesca”, Raúl Antelo (2008b, p. 280) recordava que a pergunta “*quem fala num poema?*” possui pelo menos duas respostas: “Se Mallarmé acreditava ser ‘*le Langage lui-même*’, Valéry, porém, entendia ser ‘*le Langage issu de la voix, plutot que la voix du Langage*’”.

som e sentido em cada gesto de formulação terminológica; e, finalmente, c) para as aberturas e recortes estabelecidos pelos *enjambements* e cesuras no interior das séries e dos fluxos de texto. Esses elementos ou paradigmas construtivos reiterados ao longo das cinquenta passagens galácticas surgem bastante claramente já no formante de abertura – o fragmento “e começo aqui”, escrito em 18 de novembro de 1963 –, cujo fluxo repousa especialmente nas variações promovidas, já nas primeiras seis linhas, em torno dos verbos “começar”, “medir”, “arremessar”, “escrever” e “viajar”:

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso / e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa / não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso meço por isso começo escrever / mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para / começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso / recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é / o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma- / páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas / mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço onde escrever sobre o escrever / é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo / descomeço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e / forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro / um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro / o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo / e volto e revoltado pois na volta recomeço reconheço remeço um livro / é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro / e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo / da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro / todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim- / comêço começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do / comêço afunila o comêço no fuzil do fim no fim do fim recomeça o / recomeço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e / regressa e retece [...]

“Inaugurando” o percurso galáctico através do uso da conjunção “e”, que denota adição, o fragmento desdobra as múltiplas possi-

bilidades de formulações verbivocovisuais dos verbos “começar”, “medir” e “arremessar”, entremeados pelos deícticos “aqui” e “este”, em uma série que se arranja e se expande através do aspecto conclusivo da locução adverbial “por isso”. Os desdobramentos significantes residem eminentemente no recurso ao processo de formação de palavras tanto por *derivação regressiva* – quando um termo surge da redução de outra –, quanto por *derivação imprópria* – quando há mudança de classe gramatical do termo. Na primeira linha, o verbo “medir” conjugado na primeira pessoa do singular – “meço” – ecoa as duas últimas sílabas do verbo “começar”: “começo”. O objeto ao qual se dirigem as ações de começar e medir – o “começo” –, por sua vez, também se faz perceber enquanto repetição literal e eco fônico. Nesse caso, o objeto se diferencia dos significantes anteriores por uma passagem que vai do verbo ao substantivo “começo”<sup>137</sup>. Entre verbo conjugado e substantivo existe uma similitude no plano gráfico-escritural. Por outro lado, essa coincidência transborda exatamente na diferença semântica perceptível através da

---

<sup>137</sup> No momento da escritura do fragmento, em 1963, a grafia oficial do substantivo “começo” continha o acento circunflexo na vogal “e” – “comêço” – para diferenciar justamente do verbo “começar” conjugado na primeira pessoa do singular. Nesse sentido, na versão publicada no percurso textual *Xadrez de estrelas*, de 1976, a primeira frase aparece como: “e começo aqui e meço aqui este *comêço* e recomêço e remêço e arremesso” (Campos, 1976, p. 200, grifo nosso). Entretanto, na segunda edição de *Galáxias* (2004), o mesmo substantivo aparece segundo a ortografia vigente, de acordo com a qual, entre o verbo conjugado e o substantivo da ação de começar, inexistente o acento diferencial. No entanto, as apresentações seguintes do substantivo e de seus derivados (como “descomêço”, na linha 11) mantêm o acento circunflexo, seguindo a grafia disposta no *Xadrez de estrelas*. O fragmento “este começo” da primeira linha, embora não siga a grafia empregada nas linhas subsequentes, não se refere ao verbo e sim ao substantivo. Tal observação está em conformidade inclusive com a leitura do formante apresentada pelo próprio Haroldo de Campos na primeira faixa do cd *isto não é um livro de viagem*, produzido por Arnaldo Antunes, gravado em 1992 e que faz parte da segunda edição de *Galáxias*, como encarte.

instância sonora, ou seja, da pronúncia da palavra “começo”, cuja vogal “e” aparece aberta no verbo e fechada no substantivo.

O movimento aglutinante da conjunção “e” também pauta a reapresentação dos verbos centrais em um movimento de repetição reiterados pelo acréscimo do prefixo latino “re”: “recomeço e remeço”. O efeito de retomada, no entanto, excede à carga semântica e atinge gráfica e sonoramente o significante “arremesso” que fecha a primeira linha, ecoando ou evocando, por sua vez, a temática do *hasard* presente no poema *Un coup de dés*, de Mallarmé. Ele replica a sonoridade das duas últimas sílabas de “começo” ou do próprio verbo conjugado “meço” – “arremesso” –, mas também aquela do prefixo “re” – “arremesso”. Esse primeiro fluxo de repetições segue até a primeira parte da segunda linha – “e aqui me meço”. Além de surgir permeado por um *enjambement* com a parte final da segunda linha, esse pequeno trecho também delinea um movimento que é, ao mesmo tempo, especular e repetitivo. Introduzido pela conjunção “e”, tal qual na parte inicial da primeira linha, o verbo surge conectado ao deíctico “aqui”, mas, se antes “aqui” vinha depois dos verbos “começar” e “medir”, agora ele surge antes de “me meço”. Por outro lado, o aparecimento do verbo “medir” juntamente com o pronome oblíquo “me” carrega consigo um efeito sonoro que também potencializa a repetição dos fonemas operada em todo trecho. Todas essas ressurgências gráfico-sonoras produzem uma espécie de gagueira que interrompe o encadeamento sintético da discursividade corriqueira, ampliando diferencialmente a significação dos termos anteriores. Nesse sentido, a consideração exposta por Vilém Flusser (2007, p. 143) ao destacar o binômio “deliberação-espontaneidade” das *Galáxias* demonstra sua extrema pertinência, uma vez que, enquanto o desdobramento das letras e fonemas parece permitir uma abertura ao *fortuito*, à *alea*<sup>138</sup>, se lhe impõe uma tentativa *forçosa* e repetitiva de controle.

---

<sup>138</sup> Recorrendo à terminologia empregada por Roger Caillois em *Les jeux et les hommes*, Wolfgang Iser (2011, p. 113) observava que “*Alea* é um padrão de

O mesmo modo de espelhamento entre os significantes das primeiras linhas do formante de abertura aparece entre as linhas 32 e 33 – “e aqui me meço e começo e me projeto *eco do começo* eco do eco de um / *começo em eco* no soco de um começo em eco no oco eco de um soco” – e na linha 39 – “conheço o osso o *osso buco do começo a bossa do começo* onde é viagem” (grifos nossos). Ambos os trechos formulam um movimento circular que, pelo suceder da substantivação e adjetivação em torno dos significantes “eco” e “começo”, singulariza um processo e, ao mesmo tempo, marca a possibilidade – carregada sempre pelo pronome indefinido “um” – da existência de outros. Nesse caso, o “eco do começo” promove uma espécie de *mise-en-abyme* agitada pelo ecoar oco que se dá no soco de um começo processual. A própria utilização reiterada da vogal “o”, graficamente circular – “oca”, por assim dizer –, parece espacializar na superfície da página a circularidade da movimentação. Além disso, o ecoar ou o começar com aquilo que se dá no oco, continua semanticamente presente no “osso buco” da linha 39. O osso, o elemento estruturante de um corpo, que também repete – ou melhor, ecoa – a vogal “o” das linhas 32 e 33 e se conecta ao termo “bucos” – “buracos”, em italiano. Por sua vez, “bossa” surge com uma reminiscência gráfica que evoca um possível encavalgamento entre o “osso” e o “bucos”: sobrepondo ambos, o trecho produz uma assonância com as letras “sso” e faz

---

jogo baseado na sorte a na imprevisibilidade. Sua proposta básica é a desfamiliarização, que é alcançada pela estocagem e condensação de diferentes textos, assim despojando de significado os seus segmentos respectivos e identificáveis. Pela subversão da semântica familiar, ele atinge o até então inconcebível e frustra as expectativas guiadas pela convenção do leitor”. É possivelmente inquestionável a eficácia das proliferações de fonemas e grafemas nos fragmentos galácticos – entremeados também pela estocagem e condensação de parcelas textuais extraídas de outros escritos – em subverter sintaxes e semânticas convencionais, frustrando, no leitor, a espera pela convencionalidade. Por outro lado, também é possível que o viajante de *Galáxias*, por fim, venha a se perguntar, diante dos desdobramentos, quais efeitos eles produzem e o sentido de tamanha movimentação.



aparecer a “bossa do comêço”. Isso de tal modo que, “bossa” refira tanto ao sentido mais literal de “protuberância arredondada em uma superfície plana” quanto aquele de “habilidade”, “lábria”.

O trânsito das ressurgências e dos espelhamentos gráfico-sonoros também aparece no trecho compreendido entre as linhas 24 e 31 do formante de abertura “e começo aqui”:

isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta /  
ou me descanta o avesso da história que pode ser escória que pode /  
ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora tudo depende /  
da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada /  
de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas / e  
nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e /  
nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode  
ser total / tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do  
assomo do assombro [...]

Contando com o desdobramento do verbo “contar” em “cantar”, “descontar” e “descantar”, o trecho estabelece um trânsito de ecos que vai da “nãoestória”, passando pelo “avesso da história”, pela “cárie”, a fim de chegar-se à “glória”. As repetições dos fonemas, ao mesmo tempo em que fazem ressurgir no elemento seguinte o reflexo de um movimento similar ao anterior, fazem com que aquilo que segue surja diferencialmente, metamorfoseando-se. Assim, se o trecho também repete o sintagma “tudo depende”, em seu transcurso, a apresentação se conecta ao jogo das variações em torno de “nada”. Esse aparecimento do “nada” se desdobra primeiramente em um plano perpassado de xenoglossia, ou seja, aquela ingerência de uma língua estranha, estrangeira<sup>139</sup>, – o “nullus” e o “nulla res” latinos – que, logo em

---

<sup>139</sup> O estabelecimento do texto através de séries carregadas de xenoglossia, que entram na série de assonâncias e aliterações encavalgando a consideração metalingüística do texto à tradição literária e a cenários visitados ou imaginados, é uma quase constante ao longo das *Galáxias*. Isso acontece, por exemplo, com a menção a Shakespeare (*Macbeth*, II, cena, II),

seguida, deslindam em uma dimensão que excede glossolalicamente a qualquer sentido conhecido na língua portuguesa através de “néris”, “nanjas”, “nenhures”. Esses “nadas”, não sendo a princípio mais do que escórias ou cáries na configuração de sentido de uma língua que, com isso, se abre às “não-línguas” (cf. Flusser, 2007, p. 144), por sua vez, podem estabelecer uma possibilidade de contar e cantar uma disposição da linguagem. O trânsito dos “nadas” no texto – e, de outro modo, o texto pelos seus nadas –, dessa maneira, se reflete e se inverte como um poder “ser total / tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória” que veicula o cintilar do “assomo”, ou seja, a luminescência de um mostrar-se assombroso. O assombro, nesse caso, talvez diga respeito ao próprio aparecimento terrorífico dos “nadas” no corpo daquela matéria que serve de substrato para a discursividade totalizante e multidevorante assim como intentada. Porém, mesmo esse aparecimento de “nadas” formula ainda outras possibilidades de maravilha – aliás, uma outra acepção do

---

na parte inicial do terceiro fragmento, escrito em 19 de novembro de 1963: “*multitudinous seas incarnadine* o oceano oco e regougo a proa abrindo um / sulco a popa deixando um sulco como uma lava de lazúli uma cicatriz”; a Dante (*Commedia, Inferno*, I, 5), na nona linha do fragmento 14, escrito em 21 de fevereiro de 1965: “tela têxtil telame aranzol de arames manhas de ramos ranhos / de aranhas letras sestras lépidas letreiros selva de símbolos também / *selvaggia* e aí estou aí fui aí sou eu ou outro eumesmo ninguénheu ou outro”; a mistura dos topônimos alemães à possível explicação de um guia turístico em inglês nas primeiras linhas do fragmento 23, escrito entre 20 e 25 de outubro de 1965: “*neckarstrasse neckartalstrasse neckartor* e há também uma *schillerstrasse* / e uma praça *schiller schillerplatz* onde uma estátua de *erected in 1839 / known as the most magnificent of its kind in honour of the great poet*”; a Dante (*Commedia, Paradiso*, XIII, 19-20), mais uma vez, nas últimas linhas do formante de encerramento, escrito entre novembro de 1975 e março de 1976: “porto velho faustinhausto mabuse da linguagem perseguido por teus / credores mefistofamélicos e assim o fizeste assim o teceste assim / o deste e *avrà quasi l’ombra della vera costellazione* enquanto a / mente quase-íris se emparadisa neste multilivro e *della doppia danza*”. Os grifos nas citações são nossos.

assombrar – tal qual o texto indica nas linhas 40 a 43 do mesmo formante de abertura: “tornassol viagem de maravilha / onde a migalha a maravalha a apara é maravilha é vanila é vigília é cintila de centelha é favila de fábula é lumínula de nada”.

Não obstante as reiteradas medições e sondagens da fertilidade do terreno lingüístico, a possibilidade de que a viagem se dissolvesse enquanto proliferação seriada de facetas negativas – e de superficialidades – foi considerada exemplarmente no quarto fragmento galáctico “no jornalário”, iniciado em janeiro de 1964 e terminado em 24 de julho do mesmo ano:

o livro me salva me / alegre me alaga pois o livro é viagem é mensagem de aragem é plumapaisagem / é viagemviragem o livro é visagem no infernalário onde suo o salário / no abdomerdário dromerdário hebdomesmário onde nada é vário onde o / mesmo esma mesma miasma marasma manadas de mesmo em resmas paradas [...] mas quem diz que a / viagem quem diz que a miragem quem diz que a viagem metrônomo medem / diafragmas fragmam nada se perde nada se excede a crosta descasca mas / ainda é crosta coagula e recrosta e descasca e se encrosta para novo / esforço que assim é a ostra a ostra do esgoto onde tudo se frustra [...]

Essas manadas de mesmo em luta com o encarquilhamento da crosta, no entanto, já estavam prefiguradas na desdobra de uma palavra presente no formante de abertura do percurso: “arremeço”, cuja especificidade reside em uma operação sobre o plano das homofonias e diferenciações visuais das letras. No “arremeço”, o ato do “arremesso” evocado na primeira linha se replica sonoramente produzindo uma paronomásia. Parecendo ser a princípio um erro de ortografia, o “arremeço” comporta uma ação negativa reiterada. Isso, porém, se se pensa que o processo de formação do termo apostou em uma derivação por prefixação, isto é, pelo acréscimo de dois prefixos sobrepostos: o primeiro denotando uma negação – “a” – e o segundo indicando uma repetição – “re”. Esse “arremeço” indicaria, nesse sentido, uma ação que, enquanto retoma o “arremesso” e a aleatoriedade

do começo do percurso, também se faz perceber na negatividade da medição do modo através do qual a linguagem deve ser empregada na “visagem” do livro e/ou daquilo que dela se diz na viagem galáctica.

De outra feita, o neologismo “arremeço” – assim como “milumapáginas” e “acabarcomeçar”, apresentados, respectivamente, na quarta e na quinta linhas do fragmento de abertura e formados por justaposição de significantes – exemplifica outro mecanismo recorrente no plano de operacionalização da linguagem galáctica. Assim, se, por um lado, no começo do percurso as conjunções “e” e “por isso” conectavam os sintagmas segundo um movimento de adição ou de sobreposição de séries, por outro, também surge um gesto similar no âmbito da microscopia das palavras em trânsito sobre a página – estratégia de espacialização que aparece nas primeiras seis linhas do décimo terceiro fragmento, “está é uma álealenda”, escrito entre 06 e 07 de setembro de 1964:

esta é uma álealenda ler e reler retroler como girar regirar retrogirar / um milicôro em milicórdio séptuor vezes setenta e sete vezes giroler / em giroscópio em caleidocamaleoscópio e não ler e lernada e nunca ler / como tudoler todoler tresmiller e estar a ponto e voltar ao ponto / e apontar e despontar e repontar e pontuar e impontuar camaleoplástico / cabaléulístico rodoviagem à roda da viagem a esmo da mensagem o mesmo [...]

Embora breve, esse trecho concentra pelo menos quinze neologismos formados segundo um paradigma de hibridização que abre a significação possível a um campo excedente ao interesse meramente designativo da linguagem: “álealenda”, “retroler”, “retrogirar”, “milicôro”, “milicórdio”, “giroler”, “caleidocamaleoscópio”, “lernada”, “tudoler”, “todoler”, “tresmiller”, “impon-tuar”, “camaleoplástico”, “cabaléulístico”, “rodoviagem”. Nesse regime de hibridização das palavras, pode-se perceber um movimento composto por três modos distintos de formulação, ou seja, a) composição por justaposição ou choque de dois ou mais

significantes, como em “álea” + “lenda”, “giro” + “ler”, “ler” + “nada”, “tudo” + “ler”, “todo” + “ler”, “três” + “mil” + “ler”; b) derivação pelo acréscimo de prefixos não corriqueiros, como em “retro” + “ler”, “retro” + girar”, “mili” + “côro”, “mili” + “córdio”, “im” + “pontuar”; c) composição por aglutinação de significantes, como em “caleidocamaleoscópio” – onde sobre o substantivo “caleidoscópio” se inscreve uma parcela do significante “camaleão” –, “camaleoplástico” – adjetivo formado pelo encontro de “camaleão” com “plástico” que, qualificando o ato de “impon-tuar”, intensifica a noção de plasticidade de maneira a expandir-se enquanto jogo mimético, camaleônico –, “cabalélístico” – adjetivo formado pela aglutinação de “léu”, da expressão “ao léu”, cujo significado indica “ao acaso de” ou “ao capricho de”, no seio da palavra “cabalístico” –, “rodoviagem” – substantivo formado pelo choque entre “roda” e “viagem”.

Nesse fragmento, metaforizando e inscrevendo o percurso galáctico em um encontro entre a experiência mallarmaica do acaso e a lenda constitutiva da rememoração homérica enquanto “álealenda”, lenda aleatória, apresenta-se uma serialidade que também é, por assim dizer, tão giratória quanto os dados que giram no ar, quanto as bolinhas de um jogo de roleta, quanto as rodas de um giroscópio diante do cotidiano – onde a manifestação de um sentido mais original esteja ausente e na qual, diante disso, lhe seja aplicável uma dose de invenção, na precisa acepção do termo dada por Roy Wagner, i.e., como relação entre os contextos e as convenções em que se afigura alguma possibilidade do começo de uma metamorfose. Porém, giros e retornos não surgem ao longo dos fragmentos apenas enquanto qualificações ou designações do ser do texto – ou do seu tecido – que deve compor ou que compõe aquele “umbigodomundolivro” ou aquele “umbigodolivromundo” tão amados e esperados. E isso especialmente porque o modo mesmo de usar-se o prefixo “retro” faz com que a textualidade gire, delineando um percurso constantemente recursivo, de retornos ao próprio pensamento de sua “construtividade” – o que, no décimo terceiro fragmento, assume

força ainda maior através dos verbos “reler”, “regirar”. Diante desse jogo em que a forma da configuração da linguagem em ato no texto se volta sobre si – em proliferações de prefixos “re” –, é a própria viagem que perde seus prumos, perfazendo-se enquanto “rodoviagem”, viagem em que a “visagem” desejada se dispõe, por fim, à “roda da viagem”. A constante referência ao aleatório, ao *hasard* no (re)fluir das *Galáxias* é portadora de uma contradição que se assume enquanto ambivalência de espontaneidade e de deliberação. Em outros termos, esse binômio poderia ser entendido como coexistência de aleatoriedade e de agonismo, ou seja, de um substrato em que valem a encenação da competência e do rigor e de outro em que se está inteiramente disposto e abandonado a uma instância exterior (cf. Caillois, 1994, p. 49). Em se tratando de linguagem, esse embate, esse corpo a corpo contraditório, agônico e também exposto ao aleatório, não tem fim – nos implicamos, nos constituímos nele, através dele. Nesse sentido, o *hasard*, “sorte” e “azar”, carrega uma abertura à contingencialidade absoluta – “desgraça total ou favor absoluto”, conforme diria Caillois (1994, p. 48). Dessa maneira, a felicidade do resultado esperado também pode, no fim das contas, se mostrar enquanto pesar, sofrimento – algo que, nos fluxos recursivos dos fragmentos galácticos, talvez se queira renegar e, paradoxalmente, acolher através de uma operatividade que se estabelece na conformação da linguagem.

Assim, a tentativa de formulação neológica do texto não se restringe apenas ao pensamento do modo de criação da palavra – seja através da composição por justaposição ou por aglutinação, seja através da derivação por prefixação. Ela estabelece um âmbito (dis)funcional de imagens (hesitantes) que se conectam à compreensão mesma da viagem *da* e *com* a linguagem. Esse elemento aparece exemplarmente como “pulverulenda” – lenda pulverizada e/ou esvaziada, isto é, lenda que se faz pó e/ou vazio, lenda que se faz de pó e/ou de vazio – no trigésimo fragmento, escrito entre 30 de setembro e 01 de outubro de 1967. Aliás, as possíveis acepções da “pulverulenda” também se desdobram ao

longo da décima sétima e décima nona linhas do trigésimo primeiro fragmento, escrito em 18 de outubro de 1967:

[...] o vazio que eu mais vejo aqui neste cós de livro onde a viagem faz-se / nesse nó do livro onde a viagem falha e falindo se fala onde a viagem / é poalha de fábula sobre o nada é poeira levantada é ímã na limalha [...].

Mas, além disso, o mesmo paradigma construtivo de proliferação em torno da “aniquilação” de um substrato reaparece com mais intensidade ainda nas doze primeiras linhas do quadragésimo quarto fragmento, “cadavrescrito”, formulado entre 06 e 09 de maio de 1970:

cadavrescrito você é o sonho de um sonho escrever em linguamarga para / sobreviver a linguamorta vagamundo carregando a tua malamágica / zaubermappe para fazer a defesa e a ilustração de esta língua morta / esta moura torta esta mão que corta um umbilífo que me prega à porta / a difusa e a degustação de e em milumapáginas não haverá ninguém algum / nenhum de nenhúrias que numa noite núltima em noutubro ou em nãovembro / ou talvez em deslembro por alguma nunca nihilíada de januárias naves / novilunas finisterre em teu porto por isso não parta por isso não porte / reparta reporte destrince esta macarroniada em malalíngua antes que / o portogalo algaraviando-se esperante o brasilisco e este babelório / todo desbordele em sarrapapel muito fácil teu entrecho é simples e / os subentrechos mais simples alguém poderá falar em didascália [...]

No plano multidirecional da apresentação textual, o processo de escritura vem referido através do substantivo que aglutina o nome e a sua qualificação – “cadavrescrito” (“cadáver” + “escrito”) – para, logo em seguida, se aprofundar semanticamente através de um *mise-en-abyme* imagético: “você é o sonho de um sonho”. Trata-se aí de um fluxo onde se dá a movimentação da “línguemarga”. Aglutinando substantivamente essas classes, a qualificação de algo parece adquirir uma autonomia essencializante, por assim dizer. Ou melhor, nesse processo, o substantivo

deixa de ser aquele algo modificado pela adjetivação para apresentar-se enquanto dissolvido “essencialmente” naquilo que dele se dizia. Algo desse processo aparece em outros significantes do mesmo fragmento galáctico, como em “vagamundo”, “umbilifio”, “núltima”, “noutubro”, “nãovembro”, “deslembro”, “nihilíada”, “novilunas”, “macarroniada”, “sarrapapel”, e também em “linguamorta”, “malamágica”, “milumapáginas”.

Por outro lado, a referência ao termo germanizante “zaubernappe” (*zauber*, “mágico” + *mappe*, “mala”), cuja ressurgência se faz perceber com a “malamágica”, não poderia ser mais exemplar em relação ao interesse existente no processo de formulação das palavras galácticas. Embora “zaubernappe” seja, em português, “mala mágica” – galacticamente, “malamágica” –, a sonoridade do termo também lembra “mapa” e, dessa forma, a carga semântica hesita e se faz plurívoca. Nesse sentido, cada termo disposto na série textual, no momento em que passa a incluir um perpassamento por outras línguas ou mesmo pela formulação diferencial no seio da própria língua portuguesa, começa a surgir potencialmente como *mot-valise* e não apenas como *mot-chose* (cf. Lima, 1989, p. 339). Considerando, então, as repetições parceladas dos significantes em contatos e conexões evocativas, seria possível sustentar inclusive que palavras como “malamágica” e “malalíngua” – dispostas à sede aglutinante corriqueira na língua alemã –, reforçam, no português, algo como uma plasticidade na significância – o que, no caso, propiciaria a coincidência entre a(s) “mala(s)” de “malamágica” e de “malalíngua” diante de um deslizamento de sentido. E isso porque, estando ambos os termos no fluxo de *enjambements* que expõe duas figuras, por assim dizer, negativadas – a “moura torta”, na quarta linha, e a “macarroniada”, na nona linha – “mala” não diria respeito apenas ao substantivo, senão também à evocação do advérbio “mal”. Ao mencionar a “moura torta”, o fluxo do texto traz à tona um personagem de contos de fadas cujo trânsito remete à tradição árabe da Península Ibérica – e não é fortuita a indicação, na oitava linha, de Finisterre (et. “finisterrae”, “fim da



terra”), cabo da Galícia em que o continente europeu chega ao seu extremo a oeste, debruçando-se sobre o oceano Atlântico ou, se pensamos no ideário mágico que acompanhava os descobrimentos dos séculos XIV e XV, sobre o desconhecido. Ao longo da tradição moçárabe, a moura torta – que era escrava cega de um olho –, na verdade, se revelava uma bruxa portadora de sortilégios, conhecedora de artes mágicas e necromancias; contando com isso, ela tomava o lugar de uma jovem bela e amada, casando-se com o príncipe do conto. Assim sendo, na viagem em que surge a “zaubermappe para fazer a defesa e a ilustração de esta língua morta”, também é possível que a figura simulacral e geniosa da moura torta tome assento no texto de modo a transbordar em uma qualificação da tal “língua morta”. Isso permite considerar também a existência de uma relação ambivalente com a linguagem na qual ela aparece como portadora tanto do falso – (de) que se defende – e do verdadeiro – que se ilustra. Em segundo lugar, vale lembrar que “malalíngua” surge logo em seguida do substantivo “macarroniada”: configurando, desse modo, o texto galáctico como uma espécie de *Iliada* – evocada pela terminação “íada” – macarrônica, o sintagma reitera e intensifica o aspecto raro – esdrúxulo, muitas vezes – e aparentemente errôneo – errante, por outro lado – do emprego da “malalíngua”, língua que tudo carrega – ou tenta – e que, nobstante isso, se mostra insuficiente.

Se nos fluxos do texto galáctico se afiguram hesitações de sentido provocadas através do aproveitamento de coincidências entre termos estrangeiros e em português, do movimento de composição e de derivação das palavras, abrindo a serialidade a outras possibilidades de leitura e significação, algo similar pode ser percebido em relação ao modo do encadeamento dos *enjambements* e das cesuras ao longo das linhas. O próprio regime de disposição das palavras no texto faz com que as *Galáxias* surjam, operativamente, enquanto palimpsesto que expõe à consideração do leitor as suas múltiplas camadas de escritura, de vozes, imagens e imaginações potenciais, as múltiplas figurações dos tem-

pos e dos espaços. Em outras palavras, o texto se perfaz como um tecido que, em sua tecelagem, não se negam peremptoriamente os nós, as falhas: há a tentativa de (re)usá-los e fazê-los úteis à errância da viagem. A formulação do texto, dessa maneira, se pauta por uma exposição que confunde o direito e o avesso de sua *arquitextura*, promovendo aquele “tropismo de formas que se entrespelham” (Campos, 1976, p. 139) em “re-flexões” que tanto se dispõem à obliquidade da linguagem quanto tentam dispor dela. Nesse sentido, as camadas de hesitações e equívocidades emergentes entre o som e o sentido das palavras-estrelas, entre aquilo que se vê na superfície da página e aquilo que a partir dela se pode ouvir, seguem uma torrente de cortes e montagens em cujos sulcos se afigura o assombro ou a nebulosa da constelação construtiva. Não desperdiçando os “erros” – as hesitações e também as frustrações advindas da linguagem posta em ato –, o texto, por outro lado, veicula uma capacidade de assombração de que se falará logo nas páginas seguintes. Nesse momento, vale deter-se diante da consideração tecida a respeito do trânsito da nudez do papel em branco para a negatividade persistente no seio daquilo em que se desejaria encontrar a significação última, conforme delineado ao longo das primeiras linhas do quadragésimo oitavo fragmento, escrito em dezembro de 1973:

nudez o papel-carcaça fede-branco osso que supura esse esqueleto/  
verminoso onde ainda é vida a lepra rói uma quina do edifício na rua  
/ 23 e vê-se um sol murchando margarida-gigante despelatar restos  
de / plástico num vidro violentado como um olho em celofane sérum  
/ o bicho-tênia recede nas cavernas do amarelo muco esgotescroto /  
quem move a mola do narrar quem dis para esse dis negpositivo da /  
fá intestino escritural bula tinteiro-tênia autossugante vermi / celo  
vermiculum celilúbrico mudez o papel-carcaça fedor-branco quem /  
solitudinário odisseu ouninguém nenhúrio ausculta um tirésias de /  
fezes vermicego verminíquo vermicoleando augúrios uma  
labirintestina / oudisséia perderás todos os companh tautofágica  
retornarás marmorto / fecalporto gondondoleando em nulaparte  
tudonada solilóquio a lunavoz / oudisseu nenhumnome et devant  
l’agression rétorquer a margarida / despelata violentada [...]

Sobrepondo a nudez do papel em cuja superfície se quer increver o edifício escritural à brancura do esqueleto insepulto, as primeiras quatro linhas do fragmento permitem a entrevisão de um *enjambement*. Nesse sentido, a capacidade de produção dos efeitos “apreciativos” a partir do “esqueleto” (na primeira linha), da “rua” (na segunda linha) e dos “restos de” fica ora suspensa, ora mais intensa na medida em que se considere (ou não) o seguimento do fluxo – a monadologia formal-operativa das *Galáxias* permite que cada entidade seja observada autonomamente. No caso da suspensão do fluxo no fim de cada linha, promove-se uma abertura ao genérico: qualquer “esqueleto”, qualquer “rua”, “restos de” qualquer coisa. Por outro lado, os significantes que iniciam as linhas seguintes, “verminoso”, “23” e “plástico”, também podem surgir para qualificar os termos anteriores – situação em que o pensamento da escritura se conectaria à dizibilidade do “cenário”, ou melhor, à tentativa de fazer com que a percepção da vida – “onde ainda é vida” – que acontece diante dos olhos também possa se dar sobre a página. Jogando com a oscilação entre visto e ouvido do significante “dis”, que pode ser ouvido como “diz”, do verbo “dizer”, parcela do ato de “disparar” em uma suspensão espacializada – i.e., “dis para” –, e visto ainda como parte do termo aglutinante “disnegpositivo”, um dispositivo que diz e, ao mesmo tempo, nega a dicção ou se faz perceber em sua insuficiência, também se afigura um *enjambement* entre a sexta e a sétima linhas, de modo que o “da” final se suspende para, logo em seguida, conectar-se à fábula – “fá [...] bula” – escandida enquanto viagem pelo raro e pelo reles – “intestino escritural”. O “vermicelo” que se impõe à narratividade, aparecendo “cortado” semioticamente entre a sétima e a oitava linhas, permite pensar que, além da narratividade, também a própria matéria de que se deseja falar escapa por entre as mãos, encarquilhando-se lascivamente diante da *intentio* apreensiva do texto. Não por acaso, logo em seguida, surge a “mudez”, que retoma e espelha as linhas iniciais do fragmento em um eco da “nudez” do “papel-carcaça”. Esse fluxo, no entanto, se cinde já no

fim da oitava linha e se suspende através de um “quem”, tensionado como uma pergunta que encontra no “solitário odisseu” da nona linha uma resposta possível – frustrada, porém, diante do sintagma “ouninguém nenhúrio”. Na iminência do *enjambement* com as linhas seguintes, a figura encontra “um tirésias de / fezes vermicigo vermicoleando augúrios uma labirintina / oudisséia [...] tautofágica”. Trata-se, assim, de um fluxo hesitante que, enquanto retoma a grande viagem homérica, também se confunde com o influxo disposto sobre o cenário “da rua / 23”, com o influxo apreensivo do texto. Até mesmo a voz de “tirésias”, que se evoca na décima primeira linha – “perderás todos os companh [...] retornarás” –, surge entrecortada em uma cesura, embaralhando-se no fluxo do fragmento: “oudisséia perderás todos os companh tautofágica retornarás marmorto” (grifos nossos). Assim, confundidos ao longo do mecanismo operativo do texto, os significantes empregados nas *Galáxias* acabam por mostrar imagens oscilantes que emergem à superfície da página “gondondoleando” no mar da linguagem – é nesse momento, pois, que a atividade de escafandrista da voz da linguagem se mostra em sua impotência.

Nessa tautofagia escritural – i.e., autofagia tautológica da escritura –, viagem intentada para ser de certo modo homérica e heróica, aparece uma hesitação, possivelmente uma interrogação àquele Odisseu no momento em que “perdeu” a consistência do nome: “oudisseu nenhumnome” – *ou disse eu nenhum nome?* Talvez os reflexos dessa pergunta não fossem tão desejados por quem começou o percurso galáctico. A pergunta e a hesitação surgem, aí, contando com a força obscura do *hasard* – o pesar da luta da qual se quer negar o luto. Assim, embora a superficialidade envolvida na – pela – palavra (re)apareça constantemente, a viagem continua a apostar cada vez mais na busca por aquilo que resta na profundidade da(s) coisa(s), promovendo então uma andança circular que alonga os caminhos do labirinto. No entanto, vale sublinhar que essa situação já havia sido considerada por

Vilém Flusser na passagem do livro *Bodenlos* dedicada a Haroldo de Campos e às *Galáxias*:

o tema proposto pela palavra escolhida provoca [...] uma corrente espontânea de variações que jorra em direção e com intensidade incontrolláveis. Em vez de render-se a tal corrente, Campos procura diverti-la em direção ao seu engajamento político, e, quando ameaça secar, procura dar-lhe empurrões deliberados. O resultado é um mal-estar no receptor da mensagem. De duas uma: ou Campos visa comunicar determinada mensagem, e neste caso a corrente espontânea de variações não é o método indicado; ou Campos quer fazer experiência concreta com a língua portuguesa, e neste caso as manipulações deliberadas do fluxo falsificam o resultado. Não se pode, a um tempo, comer o bolo e tê-lo. No esforço de traduzir para o alemão dois dos discursos circulares que compõem as galáxias, tal dialética negativa se tornou penosamente evidente [...] A mensagem “ideológica” que assim surgia soava artificial e, neste sentido, falsa. E os empurrões que Campos dava ao fluxo não provocavam a sensação da força do fluxo, mas da sua fraqueza (Flusser, 2007, pp. 144-145)<sup>140</sup>.

O teor incisivo da passagem, por outro lado, não exclui a observação segundo a qual as *Galáxias* seriam portadoras de resultados impressionantes em relação ao questionamento da rigidez sintática da língua portuguesa em face de sua vertente semanticamente aberta, tornando possível, desse modo, uma consideração do aspecto metamórfico do código significativo (cf. Flusser, 2007, p. 147).

Por outro lado, as subidas e descidas por que passam os significantes galácticos ao longo da busca pela manifestação das

---

<sup>140</sup> Conforme Flusser (2007, p. 147) dá a entender, essas observações foram feitas diante de Haroldo de Campos – que não foram bem recebidas: “Para Campos, a posição assumida pela gente com relação a ele (portanto, com relação ao ‘mundo’) era um pairar nebuloso, porque ele se fechava ao seu próprio dilema. A consequência foi seu afastamento da gente, coisa que a gente mesma sempre lamentava, tanto por egoísmo, quanto por causa da obra de Campos”.

“invariantes formais” (Antelo, 2008b, p. 278)<sup>141</sup>, não poucas vezes, foram apreendidas em uma lógica que prefere privilegiar a materialidade do signo em detrimento da percepção daquilo que, diante da possibilidade plástica do significante, pode promover no âmbito da significação<sup>142</sup>. Porém, tal visada nega ao texto

---

<sup>141</sup> “Haroldo de Campos buscava, todavia, invariantes formais para a noção de mudança e, mesmo praticando em suas galáxias babélicas a metamorfose textual, nem sempre essa sua transformação, pela via da montagem, estava disposta a tirar as últimas conseqüências do fato de toda montagem ser, basicamente, anacrônica” (Antelo, 2008b, p. 278).

<sup>142</sup> No texto “Um cosmonauta do significante: navegar é preciso” – incluído em *Signantia quasi coelum. Signância quase céu* –, João Alexandre Barbosa apresentou alguns comentários sobre os fragmentos galácticos, que ainda estavam em fase de (re)escritura. Segundo o crítico, as *Galáxias* funcionavam como “uma espécie estranha de *notebook* do escritor [...] onde a distância entre linguagem e objeto, entre um *ego* e um *ego scriptor* [...] é suspensa ininterruptamente pelo discurso de suturas semânticas e fônicas” (Barbosa, 1979, p. 21). E, nesse sentido, o “movimento [do texto] é, sobretudo, de uma desalienação fundamental: entre linguagem e objeto deixa de haver separação porque o objeto (o mundo) é o campo magnético das translações / traduções, em que a linguagem da escrita aponta para uma instância *situada* no discurso” (Barbosa, 1979, p. 21). Conforme veremos ao longo das páginas seguintes, *que entre linguagem e objeto inexista separação* é um fator determinante para a percepção das potencialidades persistentes nos (re)fluxos galácticos. Anos depois da publicação das *Galáxias*, alguns aspectos da análise proposta por João Alexandre Barbosa reapareceram no ensaio “Arabescos de um arabista: *Galáxias* de Haroldo de Campos”, escrito por Luiz Costa Lima e incluído no livro *A aguarrás do tempo*. Compreendendo, então, que “em *Galáxias*, não é o relato que importa [...] mas o que nela se diz [...]” (Lima, 1989, p. 337), a pulsação que dava forma aos fragmentos textuais seria assumida em uma situação em que se evidenciaria um movimento voltado para a *concretização da materialidade do signo*: “Na modalidade [...] em que *Galáxias* se inscreve, o horizonte do fictício se transmuda em algo que é aspirado e que se realiza pela escolha de cada palavra. Esse algo é o ficcional, produto de uma transformação do fictício. Aí, o teclado da retórica é dedilhado não para persuadir ou iludir senão para concretizar a materialidade do signo, para explorar, como dizia o poeta, as divisões prismáticas da idéia. O que era horizonte se transforma em presença

galáctico aquilo que nele pervive quase inexplorado, ou seja, a configuração de uma experiência da linguagem em ato enquanto medialidade que aflora por sobre a superfície das coisas existentes, tornando-as fenomênica e contingencialmente cognoscíveis.

O formante de abertura das *Galáxias*, “e começo aqui”, ao jogar ambilavelmente com o acaso – “arremeço” – e com a tentativa de seu controle – “meço” –, surge como o mais autorreferencial e “concretista” dos fragmentos. Dessa forma, ele parece apresentar uma intenção explícita voltada para a apreensão do grau zero da narratividade. Mas, diante disso, talvez fosse o caso de se observar que o objetivo inicial estivesse mais disposto à inscriptibilidade da dinâmica essencialista cuja manifestação se desejava ver como linguagem: “um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro / um umbigodolivromundo” (frag. 1). Aliás, a repetição anafórica da conjunção “e” no fluxo de todo o fragmento, segundo as anotações feitas por Haroldo de Campos (2004b, p. 119), conferiria “ao movimento uma escansão de versículo bíblico. Gênese (*bereshith*) do livro”. Assim, quando o texto formula a série “e descanto / a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala” (frag. 1), o horizonte do percurso galáctico expõe sua proximidade com certa “mistificação” da linguagem. No entanto, essa “mística” em torno dos nomes, longe de promover um absenteísmo de si em favor do ser que – assim como alguns imaginam – paira nos céus, apreende enquanto matéria de adoração aquelas emissões sonoras ou produções visuais às quais, no processo de uso convencionalizado em um contexto, os humanos agregam significações. Embora os limites dessa adoração fossem percebidos, ela continuou a assu-

---

mediata: o que era ameaça se transmuta em presença insuportável ou radiosa ao olho que pensa [...] A trama é uma *mise-en-scène*. A trama é uma estratégia do *como se*. Trama que [...] pode ser ilusionista” (Lima, 1989 p. 339). Isso, por outro lado, faria com que a experiência de linguagem não se limitasse ao caráter designativo dos termos: internalizando a carga semântica da palavra, as circunvoluções textuais tornariam possível a visualidade da palavra como *mot-chose* (cf. Lima, 1989, p. 339).

mir, em última análise, um teor eminentemente técnico na esperança de que alguma logicidade rigorosa, por fim, se revelasse para a produção de uma pletora operática – algo que Flusser também assinalou com os seguintes termos:

não resta dúvida de que um poema (e não importa que outro texto) não é composto nem de idéias nem de sentimentos, mas de palavras, desde que o termo “palavra” seja concebido concretamente, isto é, como *gestalt* visual, auditiva, e como símbolo significativo. Mas não resta tampouco dúvida de que a palavra é um fenômeno misterioso que a um tempo revela e encobre o Ser, e deve ser portanto aproximada com reverência quase religiosa. É ela *logos* e *mythos*. Pois o dilema dos concretistas faz com que a palavra seja “manipulada” [...] mas não assumida fenomenologicamente com toda a sua carga misteriosa. É como se os concretistas (e Haroldo de Campos principalmente) não se permitissem ao “luxo” de serem arrebatados pelo mistério da palavra. Nisto são o exato contrário de Rosa, que se tornou vítima do poder misterioso da palavra [...] Reformulando: por assumirem a posição da dialética entre teoria (e ideologia) e práxis, os concretistas não podem assumir a dialética entre a práxis do fazer textos e o mistério da palavra, que é o objeto de tal práxis. Aliás, o último Maiakovski e todo Iessiénin (tão perfeitamente traduzidos para o português por equipe de concretistas) deveriam ter mostrado a eles como é preciso assumir o mistério da palavra como objeto da práxis. Se não o mostraram, é que a posição assumida por Campos é rígida (dogmática), coisa sempre perigosa para a produtividade (Flusser, 2007, p. 149).

Mesmo sem pautar o processo de elaboração galáctica através da exploração deliberada do *mythos*<sup>143</sup>, Haroldo de Campos,

---

<sup>143</sup> É interessante observar que, nos anos 90, alguns textos de Gershom Scholem sobre a teoria cabalística da linguagem e do nome impronunciável da divindade judaica foram selecionados por Haroldo de Campos e Jacó Guinsburg para uma tradução publicada pela editora Perspectiva. No texto “O nome de Deus e a teoria da linguagem cabalista”, Scholem (1999, p. 09) apontava que “a Revelação, segundo o conceito didático da Sinagoga, é um processo acústico, não visual, ou algo ocorrido, no mínimo, numa esfera que está relacionada metafisicamente com o processo acústico, sensível”. Nesse



por outro lado, expôs algumas fórmulas de linguagem que permitem considerar uma situação em que a medida do *logos*, no trabalho literário especialmente, encontra uma zona limítrofe – a qual, por sua vez, diante das virtualidades da operatividade humana configuraria a emergência de um limiar sem fim em que todos estamos implicados diante da imaginação de algum sentido. Ou seja, ao longo do “tornassol viagem de maravilha” (frag. 1), no fluxo e refluxo dos significantes sobre a página a bravura do primeiro lance de dados galáctico se encontra com a dúvida – e o *hasard*, “sorte” e “azar” – que sempre paira em torno da (substância da) linguagem: Odisseu se perfez “oudisseu” (frag. 48) e a viagem, “oudisséia [...] tautofágica [...] tautodisséia” (frag. 48).

---

sentido, o caráter místico repousaria na “convicção de que a linguagem, o médium no qual o espírito do homem se concretiza, possui um lado interior” secreto e determinado pelo seu “caráter simbólico” (Scholem, 1999, p. 10). Na mesma época da publicação desses textos no Brasil, o escritor paulistano se dedicou à “transcrição” de trechos bíblicos como o *Qohélet* (Eclesiastes), em 1990, e as cenas da origem, *Bere’shith* (Gênesis), em 1992. Nesse último, a tradução do tetragrama inefável da divindade mereceu uma nota explicativa, já que – sintomaticamente – veio traduzido como “Ele-O Nome”: “No final do v. II, 4 [...] aparece pela primeira vez o nome impronunciável de Deus (segundo a tradição) e por isso não vocalizado no original, YHVH, conjugando-se ao de Elohim, que se vinha repetindo desde I, 1. Numa primeira versão, optei pela reprodução de ambas as expressões hebraicas, unidas pela referência comum à divindade, num composto (‘Deus-Yavéh-Elohim’), qual um emblema onomástico do original. Na presente revisão, preferi atentar à convenção de leitura (*qerê*, ‘o que deve ser lido’), que leva a oralizar o tetragrama inefável com as vogais de *‘adonai* (‘Meu Senhor’ ou, simplesmente, ‘Senhor’) e, em especial, àquela outra que o substituí por *hashshém* (‘o Nome’), segundo uma tradição que remonta ao *Levítico*, XXIV, 11 [...]. Esta última forma apelativa, que fiz preceder do prenome ‘Ele’ (‘Ele-O Nome’), pareceu-me mais expressiva [...]” (Campos, 2000, p. 34). Com certa pachorra, talvez o sintoma, nesse momento, surgisse na capitalização do artigo “o” que precedia “Nome” (*hashshém* – “o Nome”), transformando-o em “Ele-O Nome”, de onde se pode crer que o nome – a palavra, em última análise – assumisse, para Haroldo de Campos, o aspecto de residência digna de ser chamada divina.

Não obstante os malabarismos e os esforços em apreender a profundidade do mar da linguagem atuante na capacidade de dizer (o) algo, a “aoléuviagem áleaviagem” (frag. 10) se deparou com uma “lenda fechada em copas”, que, por sua vez, “não-diz desdiz só dá voltas” (frag. 47). Percorrendo os fragmentos em convulsão, como se tem feito neste trabalho, não seria difícil encontrar várias outras menções aos vestígios deixados por essa *pedra no meio do caminho* – ou dentro do sapato do viajante galáctico. No entanto, o trigésimo quinto fragmento, escrito entre 02 e 17 de julho de 1968, apresenta essa questão de modo ainda mais pungente:

principiava a encadear-se um epos mas onde onde onde sinto-me tão  
absconso / como aquela sombra tão remoto como aquele ignoto  
encapelar-se de onda / quantas máscaras até chegar ao papel quantas  
personae até chegar à / nudez una do papel para a luta nua do branco  
frente ao branco / o branco é uma linguagem que se estrutura como a  
linguagem seus signos / acenam com senhas e desígnios são sinais  
estes signos que se desenham / num fluxo contínuo e de cada pausa  
serpeia um viés de possíveis em / cada nesga murmura um pleno de  
prováveis o silabário ilegível formiga / como um quase de onde o  
livro arrulha a primeira plúmula do livro viável / que por um triz  
farfalha e despluma e se cala insinua a certeza de um / signo isca ex-  
libris para o nada que faísca dessa língua tácita [...]

Entre um sentir-se “tão absconso”, escondido, anônimo e um “nada que faísca dessa língua tácita”, onde a língua e a (nos-  
sa) linguagem restam, por fim, na (e como) superfície, a viagem galáctica faz pensar que, de fato, o ingresso na ordem do dito jamais é neutral, dispondo (a) o sujeito um princípio de divisão infinito (cf. Agamben, 2010b, p. 110)<sup>144</sup>. No processo da busca de

---

<sup>144</sup> “L’ingresso nel linguaggio (nella scrittura) non è, infatti, un gesto neutrale, ma introduce nel soggetto un principio di divisione infinita, da cui non c’è riparo né via di uscita. Tu scrivi, tu parli: quindi sei diviso da te stesso, sei impegnato in un’affannosa contesa politica con te stesso, obbligato a guerreggiare e a venire a patti con te e con gli altri. L’assioma teologico-politico di Gregorio di Nazianzo: «L’Uno è in guerra civile con se stesso» (to

algo – do si, da coisa da linguagem, da coisa que se supõe estar dita nela –, são as “máscaras”, as “personae” que se desdobram e que proliferam – para nosso assombro, às vezes. Nesse sentido, a explicação veiculada pela linguagem não surge de modo algum para dar término à dúvida – para abolir o acaso – que gravita em torno de uma pressuposta unidade. Ou, em outros termos, na passagem através da linguagem, não há conteúdo mais original ou verdadeiro que não se revele, ao mesmo tempo, enquanto eivado das mais profundas “an-originalidades” ou falsidades. Isso vale dizer que o desdobramento das palavras dissemina socos, ocos e ecos, sem expor aquilo – a *πρώτη ουσία* referida por Aristóteles – que serviria de substrato para o signo e que se esperaria vir à tona através da pulverização, do parcelamento dos significantes – essa é, pois, a lógica *obliqua* do começo: “comêço em eco no soco de um comêço em eco no oco eco de um soco” (frag. 1). As recorrências aos ecos emergentes no texto, ou seja, às paronomásias, às palavras-rima que dão ritmo às várias correntes gráfico-sonoras das *Galáxias* promovendo movimentos tão especulares quanto especulativos, muito embora (multi)abram a significância a algo distinto do convencional, formulam uma unidade de operatividade *poiética* que se suspende – assombrada – no âmbito das virtualidades aventadas através do uso dos significantes:

la parola-rima [...] è, infatti, innanzitutto un paradossale punto di indecibilità fra un evento eminentemente assemantico (la consonanza) e un elemento per eccellenza semantico (la parola). Nel punto in cui la rima attestava la sconnessione fra suono e senso, fra l'intelligenza e l'orecchio, sta ora isolata un'unità puramente semantica, che smentisce l'attesa della consonanza solo per ridestarla successi-

---

*hen stasiazon pros heauton*), definisce il canone dell'io letterario [...] Non solo qui, secondo il monito rimbaldiano e keatsiano, io è un altro, ma quest'altro pretende di non essere altro, di identificarsi con io, cosa che io non può che negare. In questa alterna e vertiginosa desoggettivazione, esperienza politica ed esperienza letteraria coincidono senza residui” (Agamben, 2010c, p. 110).

vamente e adempierla là dove è quasi impossibile udirla (se non silenziosamente, «per forza di scrittura»). Il corpo della poesia appare, così, percorso da una duplice tensione [...] una che tende a divaricare al massimo, con ogni mezzo, suono e senso e l'altra, inversa, che mira a farli coincidere, una che cerca di distinguere puntualmente i due grembi e l'altra che vorrebbe inverarne l'impossibile confusione (Agamben, 2010c, p. 39)<sup>145</sup>.

Nesse sentido, quando os (re)fluxos da textura galáctica parecem apresentar sobre a superfície da página a materialização do “semelhante semelhando no dissemelhante” (frag. 8), na verdade, as palavras em consonância acabam por desdobrar – desdobrar ao infinito (cf. Deleuze, 2005, p. 13) – a simultaneidade existente entre semelhança e simulação que, conforme apontou Giorgio Agamben (1996, pp. 79-80), já se fazia perceber até mesmo na raiz indo-européia indicativa do uno:

Dalla radice indoeuropea che significa «uno», provengono in latino due forme: *similis*, che esprime la somiglianza, e *simul*, che significa «nello stesso tempo». Così accanto a *similitudo* (somiglianza) si ha *simultas*, il fatto di essere insieme (da cui, anche, rivalità, inimicizia), e accanto a *similare* (rassomigliare) si ha *simulare* (copiare, imitare, da cui, anche, fingere, simulare) (Agamben, 1996, pp. 79-80).

---

<sup>145</sup> Agamben (2002a, pp. 20-21) tratou do *enjambement* em tonalidade similar à adotada em relação às palavras em rima: “L’*enjambement* esibisce una non-coincidenza e una connessione fra elemento metrico e elemento sintattico, fra ritmo sonoro e senso, quasi che, contrariamente a un diffuso pregiudizio, che vede in essa il luogo di una raggiunta, perfetta adesione fra suono e senso, la poesia vivesse, invece, soltanto del loro intimo disaccordo. Il verso, nell’atto stesso in cui, spezzando un nesso sintattico, afferma la propria identità, è, però, irresistibilmente attratto a inarcarsi sul verso successivo, per affermare ciò che ha rigettato fuori di sé: esso accenna un passo di prosa col gesto medesimo che attesta la propria versalità. In questo gettarsi a capofitto sull’abisso del senso, l’unità puramente sonora del verso trasgredisce, con la propria misura, anche la propria identità”.

A hesitação carregada pela “malamágica” da “malalíngua”, assim como observada anteriormente, por outro lado, faz com que também as variações estabelecidas entre as diferentes línguas e os babelórios transbordantes em não-línguas – cacos de significantes encadeados por assonâncias ou aliteraões – encontrem essa simultaneidade de semelhança e simulação. Desse modo, a intenção de promover uma espécie de tradução do “umbigodomundolivro” no “umbigodolivromundo” galáctico – i.e., “tudo isto é uma tradução um traduzir para um modo sensível onde algo / se encadeie e complete” (frag. 36) – se esfacela juntamente com a pulverização dos grafemas e fonemas na superfície da página. Essas impurezas, esses resíduos acumulados em cada fluxo textual, entretanto, promovem o brilho de um desejo existente em cada ato de palavra – ou seja, uma vontade de dizer e de significar algo. Em outros termos, se os efeitos produzidos pela movimentação de tal parafernália ou musicalidade “cacofônica” – com o perdão pelo trocadilho – em vista da intenção de apreender o(s) acontecimento(s) não é capaz de efetuar-se em uma totalidade inequívoca, ela tampouco se faz perceber enquanto produção de nada. Aquém disso, há a exposição de uma zona cinza – um limiar – pervivente em qualquer proposição veiculada pela linguagem – por mais convencional e cotidiana que ela seja. Tal capacidade de colocar a linguagem em um “tornassol” adquire ainda mais visibilidade através do encavalgamento de palavras cujo sentido é tudo menos convencional, como na glos-solalia<sup>146</sup>, ou desconhecido porque advindo como terminologia

---

<sup>146</sup> “*Glōssa* significa «parola estranea alla lingua d’uso, termine oscuro, di cui non s’intende il significato» [...] La glossolalia non è, dunque, un puro proferimento di suoni inarticolati, ma un «parlare in glosse», cioè in parole di cui non si conosce il senso [...] Se io non conosco la *dýnamis* (anche questo è un termine grammaticale, che significa: valore semantico) della parola [...] sarò, rispetto a chi parla, un barbaro e colui che parla in me sarà un barbaro [...] se io pronuncio parole di cui non intendo il significato, colui che parla in me, la voce che le proferisce, il principio stesso della parola in me sarà qualcosa di barbaro, che non sa parlare, non sa quel che dice. Parlare-in-

estrangeira, isto é, como xenoglossia – algo que surge já no início do quadragésimo quinto fragmento galáctico:

mais uma vez junto ao mar polifluxbórboro polivozbárbaro  
polúphloisbos / polyfizzyboisterous weitaufrauschend fluctissonante  
esse mar esse mar / [...] escribalbuciano você converte esses signos-  
sinos num dobre numa dobra / de finados enfim nada de papel estes  
signos vocês os ergue contra tuas / ruínas ou tuas ruínas contra estes  
signos balbucilente sololetrando a / sóbrio neste eldolorido feldorado  
latinoamargo tua barrouca mortopopéia [...]

Assim, se a *Odisséia* se afiguraria no (re)fluxo galáctico como “ou-disséia” (frag. 48) também era porque, de outro modo, em sua narratividade reprimada algo se mostrou como “mortopopéia”. Trata-se, portanto, de uma experiência que, no espaço “eldolorido” e “feldorado” da América Latina marcadamente nos anos 60 e 70 – período em que se intencionou estabelecer com mais força uma deliberação hibridizante já mencionada no começo deste percurso – encontrou seu limiar de indecidibilidade em um reverso “latinoamargo”. Ma(i)s ainda: ao longo do mar “fluctissonante”, barulhento e escandaloso – i.e., “boisterous” – das *Galáxias*, as variações dos significantes trouxeram à tona algo do balbucio e da barbárie persistente no *logos* e na cultura. De fato, a emergência da morte e da dessubjetivação no seio da própria linguagem adorada é algo que causa assombro e, nesse caso, já se estaria na iminência de dar um passo para além daqueles empurrões evocados por Vilém Flusser. Isso, antes de apontar para o mérito criativo de um autor, faria pensar especialmente a respeito das (im)potencialidades que a linguagem veicula a cada instante no transbordamento em que ela se dá como letra. Insuficiente, porém, para dizer a consistência do sentido e da coisa em si, a linguagem se apresenta como um *modo* capaz de

---

glossa significa, cioè, far l’esperienza, in se stessi, di una parola barbara, che non si sa; esperienza di un parlare «infantile» [...] in cui l’intelletto resta «senza frutto» (Agamben, 2010c, pp. 64-65).

tornar tanto o sentido quanto a coisa pensáveis, imagináveis – outra vez possíveis em maneiras que também podem ser diferenciais.

Giorgio Agamben (2010c, p. 66) sustentava que a recorrência à glossolalia e à xenoglossia permite o aparecimento da “cifra della morte della lingua: esse rappresentano l’uscita del linguaggio dalla sua dimensione semantica”. Qual seria, então, a experiência com a palavra que as *Galáxias* nos mostram ao longo do (re)fluxo da “áleviagem” (frag. 10)? A operação de pulverização das palavras em fonemas e grafemas, não bastando para a emergência resolutiva do significado, faz com que os fragmentos abram a discursividade ao pensamento daquilo que, na poética medieval, se conhecia como “ditado da poesia”, isto é, a “esperienza dello stesso avvento originario della parola” (Agamben, 2010c, p. 62). Nesse sentido, a experiência do ter lugar da linguagem nas *Galáxias* se desdobra como uma maneira de barbarizar o evento lingüístico – onde a palavra, em última instância, “diventa [...] qualcosa di alieno e di «barbaro» [...] secondo il significato proprio del termine *barbaros*, un essere non dotato di *logos*, uno straniero che non sa veramente intendere e parlare” (Agamben, 1998, p. 106). Em outros termos, o processo de corte e montagem sobre a plasticidade das palavras faz com que a linguagem surja como veículo que se presta, ambivalentemente, ao verdadeiro e ao falso – “verdade é o mesmo que / mentira ficção tesoura e lira” (frag. 50) – e, além disso, a um puro querer dizer, intenção e desejo de significar ao qual corresponde não exatamente uma compreensão lógica, senão uma experiência amorosa que acontece como vontade de saber (cf. Agamben, 2010c, p. 63). Por outro lado, no trânsito dos (re)fluxos galácticos em torno desse querer dizer ou dessa vontade de saber amorosamente o significado de algo, os fragmentos textuais radicalizam a condição dessubjetivante que reside em cada ato de palavra. Assim, na medida em que o reconhecimento de um *self* passa pela obliquidade da linguagem, o indivíduo se percebe aberto, “dividual” e mascarado – e, envolto nisso tudo, *persona*, pessoa. Quem fala, porém, não é

ele, mas a língua (cf. Agamben, 1998, p. 109), que toma (o) corpo através da instância *indicial* da linguagem: “selva de símbolos também / selvaggia e aí estou aí fui aí sou eu ou outro eu mesmo ninguénheu ou outro” (frag. 10). Dessa maneira, “falando” através do jogo entrecortado dos significantes disseminados na superfície da página, a textualidade – a “texturalidade” – se faz perceber enquanto condição de “ex-istência” daquela voz que *não mais* está aí e cujo significado *ainda não* é apreensível – ou seja:

un’intenzione di significato distinta dal mero suono e, tuttavia, non ancora significante [...] Non, quindi, propriamente di fonosimbolismo si tratta, ma di una sfera, per così dire, al di qua o al di là del suono, che non *simbolizza* nula, ma, semplicemente, *indica* un’intenzione di significato, cioè la voce nella sua purezza originaria: indicazione che non ha il suo luogo né nel mero suono né nel significato, ma potermmo dire, nei puri *grammata*, nelle pure lettere (Agamben, 2010c, p. 66).

Se a análise proposta por Giorgio Agamben está correta ao considerar que o ingresso na ordem do *dictum* coloca o sujeito em guerra consigo mesmo, a capacidade de a linguagem fazer as coisas “ex-istirem” através da assunção da instância discursiva tampouco permite que a pressuposição da apreensibilidade de um si da linguagem – *le Langage lui même* – se torne o fundamento essencial do sentido (das coisas). Trata-se, pois, da situação em que o pensamento sobre a *voz da linguagem* cede espaço para uma “re-flexão” a respeito da *linguagem da voz*, ou seja, para ser mais preciso, quando a linguagem se nos afigura como “espaço”, meio (*medium*) em que emergem os vestígios da existência de algo (mesmo que esse algo seja constituído tão somente de linguagem, de matéria de sonho ou de pesadelo, de algo que parece ser, por fim, um quase nada) em vez do nada (como denegação do ser e da existência) – aspecto que se faz especialmente sensível nos desdobramentos apresentados ao longo do trigésimo primeiro fragmento galáctico, escrito em 18 de outubro de 1967:



o que eu mais vejo aqui neste papel é o vazio do papel se redobrando escorpião / de palavras que se reprega sobre si mesmo e a cárie escancárie que faz / quando as palavras vazam de seu vazio o escorpião tem uma unha aguda de / palavras e seu pontão ferra o silêncio unha o silêncio uno unho escrever / sobre o não escrever e quando este vazio mais se densa e dança e tensa / seus arabescos entre escrito e excrito tremendo a treliça de avessos / branco excremento de aranhas supressas suspensas silêncio onde o eu se / mesma e mesmirando ensimesma emmimesmando filipêndula de texto extexto / por isso escrevo rescrevo cravo no vazio os grifos desse texto os garfos / as garras e da fábula só fica o finar da fábula o finir da fábula o / finisso de quem em vazio transvasa o que mais vejo aqui é o papel que / escalpo a polpa das palavras do papel que excalpo os brancos palpos do / telaranha papel que desses fios se tece dos fios das aranhas surpresas / sorrelfas supressas pois assim é o silêncio [...] o silêncio golfa o silêncio glória o silêncio gala e o vazio restaura / o vazio que eu mais vejo aqui neste cóis de livro onde a viagem faz-se / nesse nó do livro onde a viagem falha e falindo se fala onde a viagem / é poalha de fábula sobre o nada é poeira levantada é ímã na limalha [...]

O fluxo das “mesmidades” evocadas nesse fragmento lembra em muito aquele que havia sido apresentado em uma das passagens do formante de abertura das *Galáxias* – “escrever sobre escrever é / o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma- / páginas [...] páginas mesma ensimesma”. Nesse momento, porém, uma diferença crucial toma forma: o aparecimento de “ex” diante do “texto” – que se afigura, agora, como “extexto” – e no seu encavalgamento sobre “escrito” – que se perfaz, assim, enquanto “excrito”. No caso de tomar-se o sentido do prefixo “ex” como significante daquilo que foi e já não é, seria possível dizer que o ensimesmamento do ato de escritura – sobre si mesmo – encontrou um limite da operatividade projetada em que a busca pela consistência do grau zero do narrar se arrisca a uma perda irreparável – onde o branco não será, pois, a manifestação gloriosa de sua unidade mais original, senão a marca de sua ausência assombrosa. Diferentemente, se se compreende o

“ex” como indicativo de algo que vem de fora e/ou que resiste enquanto fora, a escritura viajante das *Galáxias* poderia ter alcançado um espaço de inapreensibilidade daquilo que, diafanamente, adquire alguma consistência através da linguagem – aí, a coisa (in)surgente poderia parecer um nada e a linguagem, por sua vez, um monte de grafemas e de fonemas acumulados na superfície branca da página e na profundidade viscosa dos ouvidos. Observe-se que essas duas possibilidades não tratam exatamente de uma disjuntiva. Conforme se quis demonstrar aqui, os vários (re)fluxos galácticos jogaram (os dados) com as ausências e se construíram através das ambivalências do *hasard*. É preciso não esquecer, porém, que a segunda via delineada pelo prefixo “ex” é ainda mais assombrosa do que a primeira e isso justamente porque ela desdobra uma condição em que a tentativa de estabelecer uma linguagem pautada por paradigmas de inovação total(izante) pode demonstrar, por fim, seu caráter de vanglória<sup>147</sup>.

Então, sendo a viagem galáctica também uma “pulverulenda em viagem delenda pelo / oco da viagem” (frag. 30), quando o texto, “com seus turnos de branco”, se percebe presa de um “rodízio de vazio [...] pleno de cala e fala de fala e falha” (frag. 31), se afigura uma situação em que a (ante)visão do futuro se

---

<sup>147</sup> Em uma das passagens do livro sobre a “teoria geral da natureza”, lembrando que o *reconhecimento* de uma “descoberta” concreta depende de certa dose de *autoridade*, Johann Wolfgang von Goethe se referiu, sintomaticamente, ao conteúdo das detratações que questionavam a vanguarda de Cristóvão Colombo na descoberta das Américas: “Es verdad que la imaginación había poblado ya el océano occidental de islas y de países desde hacía tiempo, pues en los tiempos primitivos se prefería pensar en enormes islas hundidas que dejar vacío todo ese espacio inmenso. También es cierto que desde Asia habían llegado ya noticias de que hombres atrevidos y temerarios no se limitaban a viajar a lo largo de las costas, y el mundo entero se había conmovido con la afortunada empresa de los portugueses; pero, al fin y al cabo, se requería un hombre que reuniese todo eso y hiciera realidad el mito y la noticia, la ilusión y la tradición” (Goethe, 2007, p. 203).

mostra ao escritor – àquele que, antes de ser um criador, é um *configurador*<sup>148</sup> – em seu reverso anacrônico – um revés assombroso, para alguns – cujos efeitos são persistentes. Trata-se de algo que foi exemplarmente exposto por J. W. von Goethe no parágrafo 751 da *Doutrina das Cores*: “Jamais se reflete o bastante sobre o fato de que a linguagem é propriamente apenas [...] figurada, e de que jamais exprime diretamente os objetos, mas somente por reflexos” (Goethe, 1993, p. 134). Levando-se isso em consideração, o fato de que as *Galáxias* promovam uma tal agitação na língua de modo que as paronomásias, as palavras em eco, as glossolalias e as xenoglossias surjam potencializadas como arquivos de semelhanças – bastante aproveitados na construtividade dos próprios (re)fluxos fragmentários –, não significa exatamente que a busca tenha se limitado à comunicação do ser da linguagem, senão que, delineando um regime excedente àquele inicial, a comunicabilidade se impôs ao intento heróico como epifania – algo que, neste trabalho, se assume em sua lite-

---

<sup>148</sup> No ensaio que Walter Benjamin escreveu sobre “*As afinidades eletivas de Goethe*”, contrapondo-se ao círculo de Stefan George – para o qual a obra de arte provém de Deus no momento em que o artista se assume enquanto criador –, o pensador alemão teve uma de suas mais afortunadas *iluminações profanas*: “No es de Dios que descende una literatura tal, sino que asciende de lo insondable del alma; tiene parte en lo más profundo del yo del hombre. Por parecerle a aquel círculo que la misión de la literatura proviene directamente de Dios, es que le concede al poeta no sólo el rango sacrosanto, si bien sólo relativo en su pueblo, sino una supremacía como hombre por antonomasia totalmente problemática, y con ello también a su vida ante Dios, a cuya altura él, como superhombre, parece estar. El poeta, sin embargo, es una manifestación del carácter humano que no en su graduación sino en su forma es más provisional que la del santo. Puesto que en el carácter del poeta se define una relación del individuo con la comunidad del pueblo; en el del santo, la relación del hombre con Dios [...] Y, de hecho, *el artista es menos la causa primitiva o el creador que el origen o el configurador, y seguramente su obra no es de ninguna manera su criatura, antes bien su configuración. Por cierto, también la configuración, no sólo la criatura, tiene vida*” (Benjamin, 2000b, p. 54; grifos nossos).

ralidade de “brilho que se dá em uma superfície”, i.e., *epi + phainein*. A espacialização dos significantes sobre a página, aliás, é o momento privilegiado desse excesso precisamente porque permite perceber as palavras enquanto imagens, ou melhor, as palavras em sua plasticidade vestigial. A propósito, no livro *A escrita*, Vilém Flusser (2010, p. 19) sublinhava que os sinais tipográficos “não são nada além de vestígios (gr. *typoi*)” e acrescentava uma (possível) glosa às *Galáxias*:

O próprio escrever sobre a escrita pode ser considerado uma forma de reflexão, isto é, pode ser considerado como a tentativa de organizar, por meio de novos pensamentos, a escrita relativa aos pensamentos já elaborados, como a tentativa de sondar esses pensamentos elaborados e, então, fazer anotações [...] Escrever não é apenas um gesto reflexivo, que se volta para o interior, é também um gesto (político) expressivo, que se volta para o exterior. Quem escreve não só imprime algo em seu próprio interior, como também o exprime ao encontro do outro. Essa impressão contraditória confere ao escrever uma tensão. É por isso que a escrita tornou-se o código que suporta e transmite a cultura ocidental, e deu, a essa cultura, uma forma tão explosiva (Flusser, 2010, pp. 19, 21).

Essa condição de estar entre um “interior” singular e um “exterior” plural, no modo como apresentada pelo filósofo tcheco, lembra as considerações recentemente tecidas por Emanuele Coccia a respeito dos suportes, ou melhor, dos meios que tornam os existentes passíveis de serem percebidos enquanto tais e transformados em matéria para o pensamento. Conforme veremos, essa apresentação do pensamento do sensível mantém íntima conexão – embora isso não seja mencionado – com aquilo que J. W. von Goethe havia dito a respeito da consistência figural e reflexiva da linguagem. Antes disso, vale precisar que ao usar-se o termo “sensível” em hipótese alguma se está indicando uma relação de sinonímia com “sensibilidade”<sup>149</sup> – aquilo que, no con-

---

<sup>149</sup> “Sentido e sensação não possuem nada de especificamente humano. A sensação não é aquilo que transforma um animal em algo humano; ela é,

texto de uma cultura (que se deseja) definida pelo *logos*, convencionalmente diferenciaria os homens dos animais. Nesse sentido, segundo o filósofo italiano, a discussão sobre o sensível não se interessa pelo modo “através do qual as imagens e o sensível existem *diante* do homem dotado de sentidos”; ela trata mais exatamente dos “modos pelos quais a imagem dá corpo às atividades espirituais [...] e também dá forma ao seu próprio corpo [i.e., do homem]” (Coccia, 2010, p. 12). Tal problemática remobiliza, pois, em tonalidade diferencial a própria convenção que gira em torno da possibilidade de o homem (re)conhecer alguma realidade objetiva na condição de sujeito cognoscente. Isso, porém, leva a pensar que o sensível não se subsume ao psiquismo racional e, de outra maneira, que ele tampouco reside na condição objetual – “real” – das coisas:

“Os *fenômenos* estão aquém da alma, mas além das coisas. O lugar onde as coisas se tornam fenômenos não é a alma, tampouco a sua simples existência. Para que haja sensível (e para que, assim, haja sensação) “é necessário que exista algo intermediário” (*hōst’anagkaion ti einai metaxu, De anima, 419a 20*). Entre nós e os objetos há um lugar intermediário, algo em cujo seio o objeto torna-se sensível, faz-se *phainomenon* [<sup>150</sup>] (Coccia, 2010, p. 19).

Surgindo como medialidade, i.e., como o “lugar intermediário”, – *medium*, para os latinos, *metaxu*, para os gregos –, em que um

---

pelo contrário, segundo a tradição, “a faculdade através da qual os viventes, para além da posse da vida, se tornam *animais*” [...] O sensível (o ser daquilo que chamamos aqui de imagem em sentido amplo) é aquilo pelo qual vivemos *indiferentemente* à nossa diferença específica de animais racionais: paradoxalmente, ele define a nossa vida enquanto ela ainda não tem nada de *especificamente humano*” (Coccia, 2010, p. 10).

<sup>150</sup> Neste trabalho, mesmo correndo o risco de barbarizar a técnica autorizada envolvida nas pesquisas etimológicas, arriscou-se a aventar a existência de pelo menos alguma semelhança sonora entre o termo grego *phainomenon* e a decomposição literal – e algo imaginativa – da “epifania” como encontro de *epi* (“superfície”) e *phainein* (“brilhar”).

fenômeno se faz perceber enquanto tal, a linguagem, como já aventava Goethe no século XVIII, de fato não diz a coisa, mas permite que, através dos nomes, ela seja pensável – não *dita*. Um nome ouvido ou visto, nesse sentido, funciona como marca, traço, vestígio da existência de algo, ou melhor, para sermos mais precisos, se afigura como o lugar no qual a imagem de alguma coisa passou a “ex-istir” remetendo àquela existência que, por si mesma – absolutamente –, não seria cognoscível. Aqui, o uso hifenizado de “ex”, assim como se observou em caráter preliminar nas páginas anteriores, carrega uma relação explícita com “fora”. De acordo com os termos usados por Coccia (2010, pp. 22-23), “a imagem (o sensível) não é senão a existência de algo fora do próprio lugar [...] Ser imagem significa estar fora de si mesmo, ser estrangeiro ao próprio corpo e à própria alma”. Aliás, para evitar confusões diante dessa “estrangeirização” – que também surge enquanto estranhamento –, Coccia (2010, p. 23) acrescenta que as imagens carecem de um ser natural que lhes seja próprio; elas têm, de outro modo, um *esse extraneum*, um ser estranho cuja matéria nem é a mesma do objeto nem a do sujeito e, não obstante isso, tampouco é nada<sup>151</sup>; sua especificidade reside no potencial de “acolher as formas de modo imaterial” (Coccia, 2010, p. 30). Desdobrando os aspectos dessa condição, o filósofo italiano chegou a considerar, então, que “o verdadeiro fora são as imagens” (Coccia, 2010, p. 25). Na medida em que a linguagem é um *medium*<sup>152</sup>, sua capacidade de

---

<sup>151</sup> “Ora, o ser do sensível, o ser imagético, não é um simples nada: a imagem continua a subsistir no espelho mesmo que a pessoa não a olhe. A gênese de uma imagem no espelho não coincide com uma transformação do espelho; uma coisa outra se adiciona a ele, algo cuja remoção deixa a natureza dele igualmente inalterada. A imagem é um ser puramente suplementar que permanece como algo mais substancial do que o efeito do simples olhar dos homens” (Coccia, 2010, pp. 27-28).

<sup>152</sup> “Esquece-se que a linguagem é, antes de tudo, uma das formas de existência do sensível. Se falamos é porque somos especialmente sensíveis às imagens. Não existe linguagem sem imagem; ela é uma forma de sensibili-

fazer as coisas – e nós mesmos, é bom destacar – existirem nesse fora cuja substância é diferente da acolhida não se restringe tão somente ao que é ou foi segundo a compreensão convencional daquilo que é real – mas se volta especialmente ao que tendo sido sonhado, imaginado, fantasiado existe na apresentação medial das palavras enquanto perceptibilidade. Além de os viventes poderem perceber as “realidades” apenas quando elas devêm imagens, quando suas consistências são “da mesma natureza dos sonhos, dos fantasmas” (Coccia, 2010, p. 52), o filósofo italiano também observava que eles são capazes de produzi-las intencionalmente:

aquilo que permite a uma forma insistir *intencionalmente* em nosso espírito é a mesma indiferença ontológica que lhe permite projetar-se fora dele a fim de adquirir uma consistência infra ou ultra-psíquica, como também ultra-objetiva. O intencional não é o mental: é o estado da existência de todas as formas quando se mantêm além dos objetos e aquém dos sujeitos, ou vice-versa [...] As imagens produzidas pelos viventes são formas *projetadas* no mundo exterior. A sua existência não apresenta diferenças estruturais em relação àquelas formas que ele é capaz de introjetar. O estudo da *projeção intencional*, porém, permite compreender, de modo mais preciso, a natureza daquilo que chamamos experiência ou, em sentido mais amplo, conhecimento. Se a faculdade de conhecer pode ser definida como a capacidade de introjetar em si mesmo um elemento mundano, então, tudo aquilo que pode conhecer é capaz não apenas de receber e adquirir formas, *mas também de projetar em direção ao exterior o próprio conhecimento*, de fazer existir a própria interioridade fora de si, de alienar a própria psique ao mundo. E vice-versa, todo sensível projetivo não pode deixar de transportar parte do mundo na alma: ele demonstra que a psique é essencialmente uma heterotopia, vive sempre fora de si, nos corpos e nos objetos que a circundam, e

---

dade superior. Poder-se-ia compreender a linguagem como um arqui-meio, o espaço de medialidade absoluta onde as formas podem existir como imagens em completa autonomia em relação tanto aos sujeitos falantes quanto aos objetos dos quais representam a forma e a semelhança” (Coccia, 2010, p. 45).

contém em si partes do mundo exterior sem poder deixar de incluí-las. O vivente não está simplesmente *no mundo*, uma vez que o próprio mundo está intencionalmente no vivente (Coccia, 2010, pp. 52-53).

Assim, se conforme dizia Coccia (2010, p. 73), “o primeiro efeito de uma imagem é sempre outra imagem”, na realidade de seu ser tão somente medial, as letras dispostas sobre a página, por um lado, tornam palpável a existência daquelas séries de imagens – de *fantasmas* – que povoam a imaginação de quem as põe em ato com a intenção de que um sentido se produza e, de outro, reabrem a condição de possibilidade para a existência de outras imagens na imaginação daqueles que as possam ler. Longe de as palavras atestarem a veracidade ou a falsidade de algo – e de nós mesmos – em função do racional, elas possuem a mesma consistência – medial – quando se trata tanto de uma verdade e quanto de uma mentira. Nesse sentido, a operação de pulverização dos significantes em séries de fonemas e grafemas como cacos convulsivos na superfície das páginas de *Galáxias*, tampouco se restringe a comprovar a manifestação gloriosa do *logos* segundo o afã que, no Ocidente especialmente, costumou adquirir uma virtude – uma pretensão – “omnideglutidora”. A proliferação da “matéria” pulverizada da linguagem expõe, de outro modo, a “íntima” ruína do *logos* segundo uma tonalidade em que se pode entrever uma (re)abertura à imaginação do uso que fazemos das palavras em face de uma eventual possibilidade de comunicar, i.e., de querer dizer alguma coisa, algum pensamento – a *comunicabilidade* aventada pelas imagens que dão consistência à nossa vida e que podem, em todo caso, dar-lhe outra consistência segundo a medida de nossa capacidade de (re)imaginá-la, de (re)significá-la.

A pletora monadológica do livro perseguido pelo texto galáctico, no desdobramento em séries que se multiplicam em significantes e, depois, em mais significantes *ad infinitum*, antes de manifestar a dicção una do essencial, nomeia – fantasia



através dos nomes. Há nomes, pois, que não se dizem, tão somente se os (re)nomeiam, produzindo, com isso, as imagens, a consistência especular e medial do pensamento e das idéias – mônadas emergentes em um âmbito que perdeu a certeza do centro (cf. Deleuze, 2005, p. 2009) ou cuja dicção foi percebida, por fim, em sua condição delirante, “deslirada”: “poeta sem lira ó deslirado tua fórminx de fórmica vibra em ganidos / metálicos desta vida ninguém sai vivo companheiro no parachoque do caminhão” (frag. 29). Nesse sentido, até mesmo o cálculo, a medição da linguagem em viagem demonstra seu aspecto de vacuidade – “a viagem faz-se / nesse nó do livro onde a viagem falha e falindo se fala onde a viagem / é poalha de fábula sobre o nada é poeira levantada é ímã na limalha” (frag. 31) – e passa a considerar, por outro lado, que a possibilidade de que algo seja diferente é concomitante à impossibilidade de que sejamos completamente indiferentes a ela: a ruína chama, pois, ao pensamento de que um “não-todo” e um “não-tudo”, até mesmo quando e onde menos se espera, podem ter lugar – podem se (re)abrir à consideração no trânsito dos eventos, ou melhor, no trânsito das imagens (re)fluindo para além das medições dos tempos e trazendo consigo os fantasmas que nomeiam as situações possíveis em um outrora e que, em um determinado contexto convencionalizado, foram tratadas como impossíveis. O fato de que à linguagem seja impossível dizer tudo não exclui, porém, a possibilidade de que, através dos nomes – aquilo que surge como ruínas do *logos* e como forma sensível dos fantasmas produzidos por nossas imaginações – se possa pensar a respeito daquelas promessas não cumpridas ao longo das várias aparições das virtudes operativas, *poiéticas* dos homens. O processo se dobra, desdobra ao infinito – (re)começa. Ou ainda: “UMA CONSTELAÇÃO [...] vigiando / duvidando / rolando / brilhando e meditando // antes de se deter / em algum ponto último que o sagre // Todo Pensamento emite um Lance de Dados” (Mallarmé, 2002, p. 173).

O jogo de cena do texto galáctico na viagem em torno do livro é o ensaio, com seus campos de força, com suas múltiplas ingerências de forçaturas e de atitudes (ex/es)forçadas, como em um parto (às vezes, aborto) do pensamento; e sua “obra” não é outra senão a do fragmento, aquilo que, sem ser necessariamente apenas um pedaço de algo que não se concluiu, percebe-se constantemente em parcelas e, dessa maneira, persistentemente disposto ao corpo a corpo com outros parcelamentos em face de uma “consonância cacofônica”, posto que feita através da “queda” de “ecos” e de “cacos” sobre a página em branco – (alg)uma eventual *copulatio*, procura feita de desejo multitudinário por (alg)uma significação. Esses, aliás, eram alguns dos aspectos mais destacados por Theodor W. Adorno em seu famoso estudo sobre “o ensaio como forma”:

No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento. Essa configuração é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças (Adorno, 2003, p. 31).

Embora *Galáxias* não seja formalmente um ensaio – assim como o foram aqueles sobre a razão antropofágica ou sobre a tarefa transcriadora como reverberação luciferina –, conforme se procurou apresentar ao longo deste trabalho, a *força* ensaística é congênere do percurso, especificamente pela sua transitoriedade em torno da configuração dos campos de forças que rondam a poeticidade e a *poieticidade* em face de uma experiência de linguagem que, não obstante os percalços, teve e continuou tendo como mira uma totalidade constantemente debatida com – e também debatendo-se contra – uma floração fantasmal do(s) (i)mundo(s).

A dialética entre o rigor operativo e a erotização da linguagem apresentada desde “Ciropeédia ou a Educação do Príncipe” – e que, de certo modo, já se fazia perceber como tentativa de esta-

belecimento de um saber sobre o mar-linguagem, assim como exposta em “Thálassa Thálassa – encontrou ao longo dos tantos (re)fluxos galácticos um ponto de inflexão. De um lado, isso significou a configuração de um limite para o seguimento do projeto rigoroso – exacerbado durante o concretismo ortodoxo –; o cálculo, ou melhor, a medição da linguagem, nesse sentido, parece ser incongruente diante da lógica desviante e disposta ao abandono do começo. E, de outro, tal dialética potencializou o caráter erótico da busca pela significância, permitindo, assim, a (in)surgência, a emergência de um limiar ou de um (re)começo tendente sempre ao corpo a corpo com as forças – e as formas – da imaginação. Assim, se o último verso de “Ciropédia ou a Educação do Príncipe” apontava que o beber da água da poesia promovia o aparecimento de uma sede sem fim, também as *Galáxias* acabariam por reiterar essa percepção “juvenil” através das figuras eventualmente conexas ao aparecimento das musa(s)-mulher(es) no trânsito dos fragmentos.

Formulando, então, um percurso ambivalente entre a *quête* moderna – onde a experiência poética parece, às vezes, ser suplantada pelos ditirambos metodológicos da lingüística ou da etimologia – e a aventura imaginativa, fantasiosa – situação em que o desdobramento dos grafemas e dos fonemas potencializa o caráter sensivelmente espectral e historicamente estratificado da arbitrariedade dos signos –, as *Galáxias*, de certo modo também dão alguma sobrevida àquilo que, no ensaio sobre “As Afinidades eletivas de Goethe”, Walter Benjamin havia assinalado ao tratar da relação entre a unidade e a variedade – para usar aqueles termos caros ao propositor da percursividade galáctica. Ao retomar a noção de *Urphänomen* goetheana – que está na base, aliás, dos próprios conceitos de mônada e de origem (*Ursprung*) trabalhados no estudo sobre o *Trauerspiel* e na entrada “N” das *Passagens* –, Benjamin observava que a arte mantém certo privilégio na capacidade de consideração dos fenômenos originais (*Ur*): “Los fenómenos primigenios no están ante el arte sino en él” (Benjamin, 2000b, p. 40). Tal consideração parece adquirir ainda

mais força se conectada àquelas tecidas por Emanuele Coccia a respeito do sensível e de sua “ex-istência” nos meios.

Não obstante isso – e de certa maneira a despeito daquilo que Giorgio Agamben e Carlos Astrada sublinharam na conformação conflituosa entre poesia e filosofia, conforme se mostrou em uma das passagens do excurso deste trabalho –, Benjamin preferia sustentar que arte e pensamento, ao manterem uma estrita afinidade relativa ao ideal do problema que lhes é essencial, não exatamente competem entre si. Nesse sentido, quer-se tratar da situação em que a cognoscibilidade desse ideal só se pode apresentar em sua amplitude através de uma multiplicidade, de uma variedade. Por outro lado, isso levaria a pensar que o ideal do problema não se perfaz enquanto multiplicidade de problemas. Determinante nisso, é a noção de conhecimento posta em movimento seja pela atuação filosófica seja por aquela da (crítica da) arte. Nesse sentido, o problema nas obras artísticas, em um primeiro momento, poderia restar sepultado – ou mesmo velado. Benjamin (2000b, p. 70), diante disso, observa então que a tarefa da crítica é extraí-lo, trazê-lo à tona naquilo que será tão somente *uma* de suas manifestações<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup> Em uma das variações do texto sobre “As afinidades eletivas de Goethe”, Benjamin tratava desse tema através dos seguintes termos: “existen configuraciones que, sin ser la filosofía misma, es decir, sin ser la respuesta a aquella pregunta virtual, y sin ser virtual, es decir sin poder ser la pregunta, tienen la más profunda afinidad con la filosofía, más aún con el ideal de su problema, configuraciones reales, no virtuales, que no son respuestas ni preguntas. Son las obras de arte. La obra de arte no compete con la filosofía misma sino que entabla una relación profundísima con ella a través de su parentesco con el ideal del problema. El ideal [del] problema es una idea, que ha de ser denominada ideal porque no se refiere a la forma inmanente del mismo sino al contenido que lo trasciende de su respuesta, a pesar de que sea sólo a través del concepto de la unidad de su respuesta. El ideal del problema filosófico, de acuerdo con una legalidad que probablemente exista sobre todo en la esencia del ideal, se puede representar sólo en una pluralidad (así como el ideal del contenido puro en el arte, en la pluralidad de las musas). Entonces la unidad de la filosofía básicamente sólo puede ser

Não se trata, porém, de um desvelamento daquilo que é mais essencial (e verdadeiro, como postularia uma lógica voltada para o início), senão de uma perceptibilidade daquilo que, sem resposta unívoca possível (advinda de alguém singularmente apreendido), permanecerá enquanto mistério (cf. Benjamin, 2000b, p. 96)<sup>154</sup>.

O afigurar-se de uma instância misteriosa no (re)fluxo das *Galáxias* segue, por sua vez, uma dinâmica ambivalente não apenas no modo como se procura uma resolução para ela, senão na própria possibilidade de sua manutenção em face do influxo tendente ao florescimento imaginativo da experiência de linguagem. Assim como a leitura proposta procurou aventar, a tentativa de efetuar-se um saber sobre o mar-linguagem aposta na pulverização da palavra em séries combinatórias de grafemas e fonemas – quase como se, através disso, na mais mínima parcela pudesse se manifestar uma gradação mais essencial capaz de

---

indagada en una pluralidad o multiplicidad de preguntas virtuales [...]. Esta multiplicidad está encerrada en la multiplicidad de las obras de arte verdaderas y el extraerla es la ocupación de la crítica. Lo que la crítica puede mostrar de la obra de arte es la capacidad virtual de formular su contenido como problema filosófico, y se detendrá ante la formulación del problema, como por respeto a la obra de arte en sí, pero en realidad también como por respeto a la filosofía. Ella manifiesta permanentemente aquella capacidad de formulación bajo la condición nunca satisfecha de que el sistema filosófico sea indagable” (Benjamin, 2000b, pp. 127-128).

<sup>154</sup> “La crítica del arte no tiene que alzar el velo; antes bien, mediante su conocimiento más preciso como velo, sólo entonces tiene que alzarse ella misma a la verdadera contemplación de lo bello. A la contemplación que jamás se abrirá a la llamada compenetración, y que sólo lo hará de un modo imperfecto ante la observación más pura del ingenuo: la contemplación de lo bello como misterio. Jamás se ha comprendido una verdadera obra de arte, excepto cuando se ha presentado inevitablemente como misterio. Pues no es posible designar de otro modo ese objeto al que el velo, en última instancia, le es esencial [...] Toda belleza contiene en sí, como la revelación, órdenes histórico-filosóficos. Porque ella no hace visible la idea, sino su misterio” (Benjamin, 2000b, p. 96).

aplacar a sede pelo Livro pleno em sua dicção da musa. Correndo o risco de a cada instante transportar a língua ao limiar da não-língua, ou seja, à perda irreparável de qualquer sentido que era ou se esperava conhecido, a variabilidade resta obsedada diante dos fantasmas: de um lado, o projeto é abandonado, e, do outro, se abandona para refinar um fim. Algo se perde para que se possa (re)começar.

O formante final das *Galáxias* – ou seja, “fecho encerro”, escrito entre novembro de 1975 e março de 1976 –, sendo simétrico em relação à operatividade apresentada naquele que, em 1963, marcava o começo da viagem, apresenta um sutil deslocamento que privilegia um deslocamento que vai do ter lugar do livro – ou melhor, do livro enquanto ensaio do Livro<sup>155</sup> – ao ter lugar do texto, do texto enquanto possibilidade de que algum sentido brilhe através da pulverização dos grafemas e dos fonemas, através dos trânsitos por entre outros textos – outros fantasmas. Assim, se no formante de abertura dizia-se que a mais mínima parcela poderia formular tanto o conteúdo quanto a forma (da fala) da viagem – i.e. “onde a migalha a maravalha a apara é maravilha é vanila é vigília / é cintila de centelha é favila de fábula é lumínula de nada e descanto / a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala” (frag. 1) –, naquele em que o percurso finda, nem tudo cessa. O texto se lança mais uma vez como prenúncio “quase-íris” multiabrindo-se em “setestrelas”<sup>156</sup>, em transluminuras de outras constelações contingenciais – outros livros e, talvez, outros livros em busca do Livro:

---

<sup>155</sup> “[...] o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo / e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro / é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro / e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo / da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro / todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro [...]” (frag. 1).

<sup>156</sup> “Setestrelas” é uma referência à constelação de Ursa Maior, também evocada na parte final do *Un coup de dés* mallarmeano.

fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não conto / não quero anoiteço desprimavero me libro enfim neste livro neste vôo / me revôo mosca e aranha mina e minério corda acorde psaltério musa / nãoomaisnãoomais [...] o livro acaba o mundo fina o amor / despluma e tremulina a mão se move a mesa vira verdade é o mesmo que / mentira ficção fiação tesoura e lira que a mente toda se ensafira e / madreperla e desatina cantando o pássaro por dentro por onde o canto / dele afina a sua lâmina mais língua enquanto a língua mais lamina / aqui me largo foz e voz ponto sem nó contrapelo onde cantei já não / canto onde é verão faço inverno viagem tornaviagem passand'além / reverbero não conto não canto não quero descadernei meu caderno / *livro meu meu livroselho dizei do livro que escrevo no fim do / livro primeiro e se no fim deste um outro é já mensageiro do / novo no derradeiro que já no primo se ultima escribescravo tinteiro / monstro gaio velho contador de lériaslendas aqui acabas aqui / desabas aqui abracadabracabas ou abres sésamoteabres e setestrelas / cada uma das sete chaves à tua beira à beira-ti beira- / nada vocêvoz tutresvariantes tua gaia sabença velhorrevelho contador / de palavras [...] contingens est quod potest esse et / non esse tudo vai nessa foz do livro nessa voz e nesse vós do livro / que saltimboca e desemboca e pororoca nesse fim de rota de onde não / se volta porque no ir é volta porque no ir revolta a reviagem que / se faz de maragem de aragem de paragem de miragem de pluma de / aniagem de téssil tecelagem [...] acabas aquiacabas / tresabas [...] arrotador de vantagem / infusor de ciência abstractor de demência mas tua alma está salva / tua alma se lava nesse livro que se alva como a estrela mais d'alva / e enquanto somes ele te consome enquanto o fechas a chave ele se / multiabre enquanto o finas ele translumina essa linguamorta essa / moura torta [...] o livro é teu / porto velho faustinfausto mabuse da linguagem persecutado por teus / credores mefistofamêlicos e assim o fizeste assim o teceste assim / o deste e avrà quasi l'ombra della vera costellazione enquanto a / mente quase-íris se emparadisa neste multilivro e della doppia danza (frag. 50; grifos nossos).*

Comentando o fragmento, Haroldo de Campos observava em tonalidade muito similar à adotada em “Ciropédia ou a Educação do Príncipe”, que “as galáxias, num nível essencial, são uma ‘defesa e ilustração da língua portuguesa’, a partir da condição latinoamarga” (Campos, 2004b, p. 122). E ia além ao assinalar que

“à medida que a viagem textual se desenrola, o *idiomaterno* [...] vai mostrando toda a sua capacidade de metáfora e metamorfose” (Campos, 2004b, p. 122). Contando com a especial reverência dedicada a Camões e a Dante – evocados, respectivamente, através da “musa / nãoomaisnãoomais” e da “vera costellazione”<sup>157</sup> –, por fim, a fragmentação vinha (re)considerada através da sobreposição de Mallarmé e de Goethe:

A “tarefa impossível” de escrever um “livro absoluto” (o projeto de Mallarmé), ao mesmo tempo celebrada e posta, rabelaisianamente, em derrisão nas *galáxias*, acaba, no entanto, por se perfazer no plano humano [...], no momento em que o “faustinhausto” escritor/escriva, para salvar sua alma, apresenta aos seus “credores mefistofamélicos” o livro feito, tecido, dado [...] Um “multilivro” no qual a mente “se emparadisa”, pois, se ainda não é, nem pode ser, “a verdadeira constelação” [...] (Campos, 2004b, p. 122).

Assim, se o lance de dados evocado por Mallarmé jamais poderia abolir o acaso, também aquele arco-íris branco visto pelo Goethe sexagenário<sup>158</sup> poderia apontar para outros (re)começos. Nesse caso, o ensaio do livro que se perfez enquanto pensamento da *poiesis* que, de certo modo, acabaria por assumir o aspecto

---

<sup>157</sup> Imagens extraídas do décimo canto de *Os Lusíadas* – “Não mais, Musa, não mais, que a lira tenho / Destemperada, e a voz enrouquecida” – e do Décimo terceiro canto, versos 19-20, do *Paradiso* dantesco (cf. Campos, 2004b, p. 122)

<sup>158</sup> Dois anos antes de as *Galáxias* serem publicadas, Haroldo de Campos publicou o texto “O arco-íris branco de Goethe”, no qual também se evocava a visão do raríssimo fenômeno meteorológico como prenúncio de uma “sede revivescida de vida” (Campos, 1997, p. 15) que havia sido tratada do seguinte modo pelo poeta alemão: “O arco é branco, sem dúvida, mas é, no entanto, um arco celeste. Se teus cabelos são brancos, não obstante, tu amarás” (Goethe *apud* Campos, 1997, p. 15). E, de fato, conforme observava Haroldo de Campos, Goethe se apaixonara por uma moça quase trinta anos mais nova do que ele. Impossível o enlace, já que ela estava ligada a outro homem, “a floração do arco-íris branco foi, mallarmeanamente, um livro” (Campos, 1997, p. 16), ou seja, o *Divã Ocidental-Oriental*.



daquilo que Vladimir Jankélévitch (1980, p. 59) assinalou ao sustentar que, no trânsito entre o quase tudo e o quase nada, o *dictum* jamais é *dictum* – e acrescentaríamos, por outro lado, que tampoco é *veredictum*. Ou seja:

Le *dictum* n'est pas un *dictum*, le *dictum* est un *dicendum* et le reste éternellement. L'indicible surtout est une invitation à dire et redire sans cesse, un appel toujours renouvelé à la communication. D'un mot : tout est à dire est surtout ce qui a déjà été dit !

Essa circularidade disposta ao (re)começo incessante, ao Haroldo de Campos (1985, p. 38) de *A educação dos cinco sentidos*, surgiria como a configuração daquilo que persiste insistentemente enquanto íntimo dom do poema – “Le don du poème”:

um poema começa  
por onde ele termina:  
a margem de dúvida  
um súbito inciso de gerânios  
comanda seu destino

e no entanto ele começa  
(por onde ele termina) e a cabeça  
grisalha (branco topo ou cucúrbita  
albina laborando signos) se  
curva sob o dom luciferino –  
domo de signos: e o poema começa  
mansa loucura cancerígena  
que exige estas linhas do branco  
(por onde ele termina).

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. "O ensaio como forma", in: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, pp. 15-45.

AGAMBEN, Giorgio. *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Turim: Bollati Boringhieri, 1996.

\_\_\_\_\_. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Turim: Bollati Boringhieri, 1998.

\_\_\_\_\_. *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*. Turim: Bollati Boringhieri, 2000.

\_\_\_\_\_. *Idea della prosa*. Macerata: Quodlibet, 2002a.

\_\_\_\_\_. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002b.

\_\_\_\_\_. *L'Aperto. L'uomo e l'animale*. Turim: Bollati Boringhieri, 2002c.

\_\_\_\_\_. "Bartleby, o della contingenza", in: AGAMBEN, Giorgio; DELEUZE, Gilles. *Bartleby. La formula della creazione*. 4 ed. Macerata: Quodlibet, 2003, pp. 43-85.

\_\_\_\_\_. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Profanazioni*. Roma: Nottetempo, 2005a.

\_\_\_\_\_. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005b.

\_\_\_\_\_. *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. 3 ed. Turim: Einaudi, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo, 2006b.

\_\_\_\_\_. *La comunità che viene*. Turim: Bollati Boringhieri, 2007a.

\_\_\_\_\_. *Ninfe*. Turim: Bollati Boringhieri, 2007b.

\_\_\_\_\_. *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Vicenza: Neri Pozza, 2007c.

\_\_\_\_\_. *Signatura rerum. Sul metodo*. Turim: Bollati Boringhieri, 2008a.

\_\_\_\_\_. *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*. 3 ed. Turim: Einaudi, 2008b.

\_\_\_\_\_. *La potenza del pensiero*. Vicenza: Neri Pozza, 2010a.

\_\_\_\_\_. *La ragazza indicibile*. Milão: Electa, 2010b.

\_\_\_\_\_. *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Roma; Bari: Laterza, 2010c.

AGOSTINHO. *Da Trindade*. Tradução Augustino Belmonte. São Paulo: Paulus, 1994.

AGUILAR, Gonzalo. "Orígenes de Haroldo de Campos" in: *CiberLetras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*. Número 2. Janeiro de 2000. Disponível em:

<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Aguilar.htm>

\_\_\_\_\_. *Poesia concreta brasileira. As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EdUSP, 2005.

\_\_\_\_\_. "En las Galáxias: el encuentro de Hélio Oiticica y Haroldo de Campos", in: ALVES, Ida; PEDROSA, Célia (orgs.). *Subjetividades em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, pp. 108-117.

ANDRADE, Antônio. "Milumanoites Milumapáginas. Notas sobre Haroldo de Campos e Roberto Echevarren", in: *América Latina: uma arquitetura barroca. Outra travessia. Revista de Literatura*. Número 3. Florianópolis, Curso de Pós-Graduação em Literatura – Universidade Federal de Santa Catarina, 2º semestre de 2004, pp. 119-128.

ALIGHIERI, Dante. *Opere. (Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia)*. Vol. I. Milão: Arnaldo Mondadori, 2010.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. 3 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.  
\_\_\_\_\_. *Pau-Brasil*. 8 ed. São Paulo: Globo, 2002.

ANTELO, Raúl. "Volver: por uma ruptura imanente", in: ANTELO, Raúl et al. (orgs.). *Declínio da arte Ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas e ABRALIC, 1998, pp. 125-134.

\_\_\_\_\_. "Antonio Candido, a hybris e o híbrido", in: ANTELO, Raúl (org.). *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2001a, pp. 130-163.

\_\_\_\_\_. *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa: Editora da UEPG, 2001b.

\_\_\_\_\_. "A estética do abandono", in: RESENDE, Beatriz (org.). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

\_\_\_\_\_. "A catástrofe do turista e o rosto lacerado do Modernismo", in: ANTELO, Raúl; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros (Orgs.). *Pós-crítica*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007, pp. 27-42.

\_\_\_\_\_. *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Grumos, 2008a.

\_\_\_\_\_. "Babel e a harmonia grotesca", in: ALVES, Ida; PEDROSA, Célia (orgs.). *Subjetividades em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008b, pp. 268-290.

ARARIPE JUNIOR, T. A. *Gregorio de Mattos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier Irmãos, 1910.

\_\_\_\_\_. "Literatura Brasileira", in: \_\_\_\_\_. *Obra crítica. Vol. I (1868-1887)*. Edição dirigida por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s/d, pp. 399-497.

ARENDRT, Hannah. *Il concetto d'amore in Agostino*. Tradução para o italiano de Laura Boella. Milão: SE, 2001.

ARISTÓTELES. *De Anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

ASTRADA, Carlos. "Poesía y filosofía", in: *Abanico – Revista de Letras*, disponibilizada no site da Biblioteca Nacional da República Argentina: <http://www.abanico.org.ar/2007/10/astrada.meta.html>

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I. Uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos luces*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARBOSA, João Alexandre. "Um cosmonauta do significante: navegar é preciso", in: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quasi coelum / Signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp. 11-24.

BARRETO, Junia. "Nota da Tradutora", in: DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, pp. 07-09.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *La retorica antica*. Tradução para o italiano de Paolo Fabbri. Milão: Bompiani, 2000.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2 ed. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Aula*. 11 ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004b.

BATAILLE, Georges. "Arquitetura". Tradução de Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Penna, in: *Inimigo Rumor. Revista de Poesia*, Nº 19 (2º semestre de 2006/1º semestre de 2007), São Paulo: Cosac Naify/7 Letras, 2007, pp. 79-80.

\_\_\_\_\_. “A linguagem das flores”. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Penna, in: *Inimigo Rumor. Revista de Poesia*, Nº 19 (2º semestre de 2006/1º semestre de 2007), São Paulo: Cosac Naify/7 Letras, 2007, pp. 88-93.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Ensayos escojidos*. Tradução para o espanhol de Héctor A. Murena. Buenos Aires: SUR, 1967.

\_\_\_\_\_. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única. Obras escolhidas II*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. “Fragment théologique-politique”. Tradução para o francês de Maurice de Gandillac. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 2000a.

\_\_\_\_\_. “*Las afinidades electivas de Goethe*”, in: \_\_\_\_\_. *Dos ensayos sobre Goethe*. Tradução para o espanhol de Graciela Calderón y Griselda Mársico. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000b.

\_\_\_\_\_. “Sobre o conceito de história”. Tradução de Jeanne-Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. In: LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. “A tarefa-renúncia do tradutor”. Tradução de Susana Kampf Lages. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia (org.). *A tarefa*

*do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português.* Belo Horizonte: Fale e Editora UFMG, 2008, pp. 66-81.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüísticas geral I.* 3 ed. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

\_\_\_\_\_. *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee II. Potere, diritto, religione.* Tradução para o italiano de Mariantonia Liborio. Turim: Einaudi, 2003.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

BUCK-MORSS, Susan. "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered", in: *October*, vol. 62 (outono de 1992), p. 03-41.

\_\_\_\_\_. *Hegel y Haití.* Tradução para o espanhol de Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005.

CAILLOIS, Roger. "Vida e obra de Saint-John Perse", in: PERSE, Saint-John. *Obra poética.* Tradução de Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1973.

\_\_\_\_\_. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo.* Tradução para o espanhol de Jorge Ferreiro. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

CAMPOS, Haroldo de, *et al.* *Mallarmé.* 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *Teoria da poesia concreta.* 4 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. "dois dedos de prosa sobre uma nova prosa", in *Invenção. Revista de Arte de Vanguarda.* Número 4. Ano 3. São Paulo, Obelisco, dezembro de 1964, p. 112.

\_\_\_\_\_. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977a.

\_\_\_\_\_. *A Arte no Horizonte do Provável*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1977b.

\_\_\_\_\_. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

\_\_\_\_\_. "O que é mais importante: a escrita ou o escrito?", in: *Revista USP*, Coordenadoria de Comunicação Social, Universidade de São Paulo, número 15, set./out./nov. 1992, pp. 77-89.

\_\_\_\_\_. "Constelação para Octavio Paz", in: PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 299-314.

\_\_\_\_\_. *O arco-íris branco. Ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

\_\_\_\_\_. *Bere'shith. A cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

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

\_\_\_\_\_. "Uma poética da radicalidade", in: ANDRADE, Oswal de. *Pau-Brasil*. 8 ed. São Paulo: Globo, 2002b, pp. 07-53.

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Galáxias*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2004b.

\_\_\_\_\_. *Éden. Um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004c.

\_\_\_\_\_. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe: margina-  
lidade fáustica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.



\_\_\_\_\_. *Morfologia do Macunaíma*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 3 ed. São Paulo: Martins, 1969.

\_\_\_\_\_. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Flávio de. “Notas para a reconstrução de um mundo perdido. XVIII – Os gatos de Roma (Atrás da linguagem)”, in: *Sopro. Panfleto Político-Cultural*, n. 63. Desterro, dezembro de 2011, disponível em meio virtual no endereço:

<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n63scribd.pdf>

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CAVALCANTI, Guido. “Perch’i’ no spero do tornar giammai”, in: CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998, pp. 188, 190.

COCCIA, Emanuele. *La trasparenza delle immagini. Averroè e l’averroismo*. Milão: Bruno Mondadori, 2005.

\_\_\_\_\_. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. “Pensée nomade”, in: \_\_\_\_\_. *L’île déserte*. Paris: Éditions de Minuit, 2002, pp. 351-364

\_\_\_\_\_. *A dobra. Leibniz e o barroco*. 3 ed. Campinas: Papirus, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Tradução para o espanhol de Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

ESPOSITO, Roberto. *El origen de la política. Hannah Arendt o Simone Weil?* Tradução para o espanhol de Rosa Rius Gatell. Barcelona: Paidós, 1999.

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.

\_\_\_\_\_. *A escrita*. São Paulo: Annablume, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 17 ed. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

\_\_\_\_\_. *Ditos & Escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2 ed. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GAGNGEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. Tradução de Marco Gianotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

\_\_\_\_\_. *A metamorfose das plantas*. 3 ed. Tradução de Friedhelm Zimpel e Lavínia Viotti. São Paulo: Antroposófica, 1997.

\_\_\_\_\_. *Teoría de la naturaleza*. 2 ed. Tradução para o espanhol de Diego Sánchez Meca. Madrid: Editorial Tecnos, 2007.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Obras completas*. Madri: Aguilar, 1956.

GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*. 4 ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948

GRÜNEWALD, José Lino. *O grau zero do escrever*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GUIMARÃES ROSA, João. *Tutaméia*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2009.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o sistema das artes*. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à filosofia*. Tradução de Marco Antônio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

HELLER-ROAZEN, Daniel. *Fortune's Faces. The Roman de la Rose and the poetics of contingency*. Baltimore, Londres: The Johns Hopkins University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. *Ecolalias. Sobre o esquecimento das línguas*. Tradução de Fábio Akcelrud Durão. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

HERÁCLITO. "Doxografia, Fragmentos e Crítica Moderna", in: SOUZA, José Cavalcante de (org.). *Os pré-socráticos*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Notas sobre o Barroco” in \_\_\_\_\_. *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp. 141-166.

\_\_\_\_\_. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HUIDOBRO, Vicente. *Altazor e outros poemas*. Edição bilíngüe traduzida por Antonio Risério e Paulo César Souza. São Paulo: Art Editora, 1991.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens. O jogo como elemento da cultura*. 2 ed. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ISER, Wolfgang. “O jogo do texto”, in: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Traduções de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2011, pp. 105-118.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 21 ed. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2008.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien I. La manière et l'occasion*. Paris : Éditions du Seuil, 1980.

JESI, Furio. “Immagine, mito e linguaggio”, in: *Cultura Tedesca*. Número 12. Roma: Donzelli Editore, dezembro de 1999, pp. 79-81.

\_\_\_\_\_. *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*. Turim: Einaudi, 2001.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. Tradução de Soledad Laclau. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

LEIRIS, Michel. "Le 'caput mortuum' ou la femme de l'alchimiste" in : *Documents*, número 8, Paris, 1930, pp. 21-26.

LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo. Estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MACHADO, Aníbal. *Cadernos de João*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane. "Um lance de dados jamais abolirá o acaso". Tradução de Haroldo de Campos, in: CAMPOS, Haroldo de, *et al. Mallarmé*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa e prosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

NANCY, Jean-Luc. *L'essere abbandonato*. Tradução para o italiano de Elettra Stimilli. Macerata: Quodlibet, 1995.

\_\_\_\_\_. *Tre saggi sull'immagine*. Tradução para o italiano de Antonella Moscati. Nápoles: Cronopio, 2002.

\_\_\_\_\_. *El sentido del mundo*. Tradução para o espanhol de Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003.

\_\_\_\_\_. *Ego sum*. Tradução para o italiano de Raoul Kirchmayr. Milão: Bompiani, 2008.

NODARI, Alexandre. *“a posse contra a propriedade”: pedra de toque do Direito Antropofágico*. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: [s.n.], 2007.

\_\_\_\_\_. *“Modernismo obnubilado: Araripe Jr. precursor da Antropofagia”*, in: *Anais do VIII Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2008. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/NodariPUC.pdf>

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Ariel, 1973.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *Sóror Juana Inés de la Cruz: as armadilhas da fé*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1998.

PERLOFF, Marjorie. *“Prosa concreta’: as Galáxias de Haroldo de Campos e depois”*. Tradução de Micaela Kramer. In: *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. UFRJ, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, número 11, 2004, pp. 17- 40.

PERNIOLA, Mario. *Enigmas. Egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó: Argos, 2009.

PERSE, Saint-John. *Obra poética*. Tradução de Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1973.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 11 ed. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

RÓNAL, Paulo. “Os prefácios de *Tutaméia*”, in: GUIMARÃES ROSA, João. *Tutaméia*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2009, pp. 14-28.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARDUY, Severo. “Rumo à concretude”, in: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quasi coelum. Signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp. 117-125.

\_\_\_\_\_. *Obra completa*. Madri, Barcelona, Lisboa, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, São José: ALLCA XX, 1999.

SATTA, Salvatore. “Poesia e verdade na vida do notário”. Tradução de Diego Cervelin, in: *Sopro. Panfleto Político-Cultural*, n. 18. Desterro, dezembro de 2009. Disponível em:  
<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/notario.html>

SCHMITT, Carl. *Le categorie del “politico”*. Edição traduzida para o italiano e organizada por Gianfranco Miglio e Pierangelo Schiera. Bolonha: Il Mulino, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Il nomos della terra nel diritto internazionale dello «Jus Publicum Europaeum»*. 4 ed. Tradução para o italiano de Emanuele Castrucci. Milão: Adelphi, 2006b.

\_\_\_\_\_. *Teologia Política*. Tradução de Elisete Antoniuk. Belo Horizonte: Del Rey, 2006c.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin e il suo angelo*. Tradução para o italiano de Maria Teresa Mandalari. 3 ed. Milão: Adelphi, 1996.

SCRAMIM, Susana. "Poesia e sobrevivência", in: PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros (orgs.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, pp. 177- 194.

\_\_\_\_\_. "Poesia do presente ou a experiência do fazer-se coisa em 'As flores do mal', de Marcos Siscar", in: ALVES, Ida; PEDROSA, Célia (orgs.). *Subjetividades em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, pp. 311-320.

SHAKESPEARE, William. *Tragédias*. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Nova Cultural, 1993.

SPINA, Segismundo. *A poesia de Gregório de Matos*. São Paulo: EdUSP, 1995.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária. Polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Joge Zahar Editor, 1985.

VIEIRA, Antônio. "Sermão da Sexagésima", in: \_\_\_\_\_. *Sermões*. Tomo I. Edição organizada por Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2000, pp. 27-52.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.



## CRÉDITOS DAS IMAGENS USADAS NO TEXTO

*Página 28.* Reprodução de uma das páginas do livro *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, com sublinhados e anotações feitas por Haroldo de Campos. Exemplar disponível no acervo da *Casa das Rosas*, em São Paulo.

*Página 100.* Reprodução da imagem estampada no quinto capítulo da *Dióptrica*, de René Descartes, e disponibilizada por Giorgio Agamben (2010a, p. 92) no ensaio “L’Io, l’occhio, la voce”.

*Página 102.* Reprodução do retrato de René Descartes feito por Jan Baptist Weenix na década de 40 do século XVII, atualmente disponível no *Centraal Museum* de Utrecht, Países Baixos.

*Página 112.* Reprodução da fotomontagem “14 Luglio 1902 ore 9.52” elaborada por Antonio di Paola.

*Página 144.* Reprodução de uma das páginas do livro *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, de Giorgio Agamben, com sublinhados e anotações feitas por Haroldo de Campos. Exemplar disponível no acervo da *Casa das Rosas*, em São Paulo.