

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
VITÓRIA - ES, JUNHO DE 2015
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS**

ERNESTO DE SOUZA PACHITO

**O HAROLDO DE CAMPOS TRANSFINITO:
ESPÍRITO, SIGNO E MATÉRIA
NUM POSSÍVEL (NEO)ROMANTISMO
EM A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA**

**VITÓRIA - ES
JUNHO/2015**

ERNESTO DE SOUZA PACHITO

**O HAROLDO DE CAMPOS TRANSFINITO:
ESPÍRITO, SIGNO E MATÉRIA
NUM POSSÍVEL (NEO)ROMANTISMO
EM A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA**

Tese entregue à banca examinadora como produto final de pesquisa de doutoramento para cumprimento de requisito obrigatório e conclusão do Doutorado em Letras, do DLL – Departamento de Línguas e Letras do CCHN – Centro de Ciências Humanas e Naturais da UFES – Universidade Federal do Espírito Santo, na Área de Estudos Literários, linha de pesquisa Literatura e Expressões da Alteridade sob a orientação do Prof. Dr. Deneval Siqueira de Azevedo Filho.

**VITÓRIA - ES
JUNHO/2015**

Dedicado a Simone e Lucas, minha esposa e filho.

**“O mar vazou de uma paixão.”
(Djavan)**

Agradeço à Universidade Federal do Espírito Santo, na pessoa do seu Magnífico Reitor Prof. Dr. Reinaldo Centoducatte, pela crença em meu trabalho e homologação da concessão de uma licença com vencimentos de dois anos para início deste trabalho.

Aos Exmos. Srs. Diretor e Vice-diretor do Centro de Artes da UFES, Prof. Dr. Paulo Sérgio de Paula Vargas e Prof. Dr. Fábio Goveia igualmente pela crença em meu trabalho e pela concordância e encaminhamento de meu pedido de afastamento de atividades docentes, com vencimentos, para início deste trabalho. Igualmente pelo coleguismo.

Ao DTAM – Depto. de Teoria da Arte e Música, do Centro de Artes da UFES, nas pessoas dos professores que o integram, servidores, monitores e outros colaboradores, pelo companheirismo e concordância em liberação de minhas atividades docentes por dois anos consecutivos para início deste trabalho, com absorção de minha carga horária.

Ao meu orientador de pesquisa de Doutorado, Prof. Dr. Arq. Deneval Siqueira de Azevedo Filho, sempre presente com as pontuações adequadas e imprescindíveis ao encaminhamento desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, o primeiro a acreditar no tema deste trabalho e na capacidade deste pesquisador, dando seu aceite como orientador inicial.

Ao Prof. Doutor Wilberth Clayton Ferreira Salgueiro, pelas aulas ministradas por ele enquanto créditos de didiplina do doutorado e interlocução e críticas em exame de qualificação de tese de doutorado.

À Prof. Dra. Arq. Eneida Souza Medonça igualmente pela interlocução em nível de exame de qualificação de tese de doutorado.

Ao Prof. Dr. Lino Machado, peirceano, interlocutor e amigo.

Ao Pr. Dr. Arq. Paulo Muniz, colega, interlocutor, amigo.

A todos os professores e colegas do PPGL – Programa de Pós-graduação em Letras – UFES, que estiveram comigo em sala de aula e sempre estarão na memória feliz deste meu momento teórico e de minha vida.

A minha esposa, filho e meus familiares, pela tolerância nos momentos de angústia, ansiedade, incerteza e pelo inestimável suporte não somente emocional.

Aos meus alunos, pelo seu interesse teórico, amizade e tolerância.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Arq. Deneval Siqueira de Azevedo Filho - Orientador

Prof. Dr. Lino Machado - Membro titular interno da UFES

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz - Membro titular interno da UFES

Prof. Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha - Membro titular externo
(UFU – Uberlândia, MG)

Prof. Dra. Andreia Penha Delmaschio - Membro titular externo
(IFES – Vitória, ES)

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho - Membro interno, suplente, da UFES

Prof. Dr. Marcelo Chiaretto - Membro externo suplente
(UFMG)

RESUMO

Após a grande operação de se conferir maior materialidade à linguagem das artes, iniciada com consciência de luta de classes em torno da época de Courbet, intensificada em várias alas do modernismo, inclusive literário, no fim do século XX e início do século XXI, Haroldo de Campos empreende um poema passadista, *A Máquina do mundo repensada*, de 2000, que faz a revisão das cosmovisões, científicas em maior ou menor grau, de Ptolomeu à física contemporânea, e se detém numa oposição complementar que não se subsume num termo superior. Pura materialidade ou não? O físico ou o além do físico? Um Deus imanente ou presença de alguma transcendência divina? Ou o agnosticismo? A construção de um poema, por parte de Haroldo de Campos, pleno de revérberos sonoros e imagéticos dotado igualmente de concreção e imponderabilidade nesses revérberos e em símbolos (no sentido do artista e pensador alemão Wolfgang von Goethe) de profundidade semântica no mínimo incerta. Peirce, seu conceito de quale-consciência, sua doutrina do sinequismo e sua concepção de monismo. A possível ou desejável reabilitação de um sentido ético para as artes, após os relativismos ditos pós-modernistas.

Palavras chaves: Concretismo; Ontologia da obra de arte; Haroldo de Campos

ABSTRACT

Since Courbet times, many artists tried to suppress metaphysics from the language of arts in general, including poetry. Many of them made this wide and deep movement with a sense of struggle of classes, being marxists or not. In XXth century, many wings of modernism intensified the search for this goal. At the end of the same century, in the turning to XXIst century, Haroldo de Campos wrote his poem *A Máquina do mundo repensada* (2000) a work where the lyric subject finds himself caught between complementary oppositions that didn't go to a superior term, at the end of the writing. These dualities were not subsumed under any general term. Metaphysics or not? A world constituted only by matter or there would be something more beyond matter? In this work Haroldo de Campos made the historical and philosophical review of practically all cosmology since Ptolomeu to contemporary times. At the end of the poem he is still in a dilemma between an immanent and a transcendental God, or agnosticism. *A Máquina do mundo repensada* is a construction full of reverberations of sounds and images, these echoes make fields that project themselves and all signs beyond mere phonetic and imagetic matter, and they operate with symbols (in Wolfgang von Goethe's sense) whose semantic field vanishes into uncertainty and infinity. Peirce, his concept of quale-consciousness, his monism and his sinechism. The possibility and/or the importance of a sense of ethics in arts after so called relativistic post-modernism.

Keywords: Concretism; Ontology of Art; Haroldo de Campos

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 - POESIA, PINTURA, MATÉRIA E REPRESENTAÇÃO.....	22
1.1 - COURBET, BAUDELAIRE, ESPÍRITO E MATÉRIA.....	24
1.2 - HAROLDO DE CAMPOS, DANTE, DRUMMOND E A VIA PEDREGOSA.....	34
1.3 - ILUMINISMO, SOCIALISMO, IDEALISMO ENTRE OS SÉCULOS XVII E XIX.....	43
1.4 - CONVERGÊNCIA DE MENTE E MATÉRIA EM BAUDELAIRE: MAGIA E CONCEPÇÕES DE SOBRENATURAL. LÉVI-STRAUSS. HAROLDO DE CAMPOS.....	55
1.5 - HAROLDO DE CAMPOS VÊ O DEMIURGO PELOS OLHOS DE PITÁGO - RAS, PTOLOMEU, DANTE, CAMÕES E DRUMMOND.....	61
1.6- MAIS OBSERVAÇÕES SOBRE O PRIMEIRO TERÇO DE <i>A.M.M.R.</i> E A MATÉRIA.....	75
1.7 - MONISMO, GNOSE RENASCENTISTA, MAGIA E OPOSTOS COMPLE - MENTOS COMPLEMENTARES. MAIS HAROLDO DE CAMPOS	82
1.8 - BREVE HISTÓRICO DAS CONCEPÇÕES DE MÁQUINA DO MUNDO SEGUNDO AS COSMOLOGIAS DESENVOLVIDAS PELOS GREGOS E DA IDÉIA DE CONTEMPLAÇÃO DO DEMIURGO. O ÚLTIMO HAROLDO QUASE FLUIDO.....	91
2 - A FORTUNA CRÍTICA DE A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA SEGUNDO ALGUNS CRITÉRIOS.....	98
2.1 - APRESENTAÇÃO DOS CRITÉRIOS PARA SELEÇÃO DA FORTUNA CRÍTICA DE A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA.....	99
2.2 - EM TORNO DE A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA. A FORTUNA CRÍTICA. TEXTOS DE JORNAL DIÁRIO.....	103
2.2.1 - A Crítica de Paulo Franchetti.....	103
2.2.2- Diana Martha-Toneto e as convergências em torno de a Máquina do Mundo	

Repensada.....	113
2.2.2.1 - Um excuro em Peirce: O momento prévio do Big-Bang e o Conceito de Quale-Consciência neste autor. O Sinequismo: A mais econômica das teorias sobre a continuidade entre Matéria e Espírito para a lógica da Presente Tese	120
2.2.2.2 - Retomando a Revisão de Fortuna Crítica. Ainda as Convergências Haroldianas, na visão de Diana Toneto.....	125
2.2.3 - Segundo texto analisado de Diana Toneto: "O Relógio do Rosário Anuncia a Máquina do Mundo: Haroldo de Campos relê Drummond.....	136
2.2.4 - Texto de Gustavo Scudeller: "Ciência e Poesia em Haroldo de Campos".....	141
2.2.5 - A Tese de Maria Helena Ribeiro Lima, Poesia e Ciência: Cosmologia em a Máquina do Mundo Repensada de Haroldo de Campos.....	142
2.2.6 - Gustavo Scudeller e as Alegorias da Totalidade.....	167
2.2.7 - Artido de Diana Junkes Toneto: "O Acaso, o Poeta e a Re-Visão da Ciência no Límex do Milênio.....	179
3 - MAIS LEITURAS EM A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA BUSCANDO CONSTATAR A RAREFAÇÃO DA MATERIALIDADE DOS SIGNIFICANTES E CERTO SENTIDO DE (NEO) ROMANTISMO EM SEU TEXTO.....	185
3.1 - HARMONIAS, EUFORIAS, RIMAS, ASSONÂNCIAS E REGULARIDADES RÍTMICAS ACENTUAIS EM A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA: EINSTEIN COMO PENSADOR TRANSCENDENTALISTA, MAS NÃO SOMENTE.....	186
3.2 - <i>A.M.M.R.</i> , OS ROMÂNTICOS ALEMÃES E INGLESES, ARISTÓTELES, AVERRÓIS, DANTE, PANTEISMO, MONISMO E POESIA METAFÍSICA.....	202
3.3 - PROSEGUIMENTO DA ANÁLISE DE <i>A.M.M.R.</i>	206
3.4 - O CANTO III DE A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA.....	218
3.4.1 - Um Excurso em Spinoza, Panteísmo e Racionalismo.....	220
3.4.2 – <i>A.M.M.R.</i> e a Estética (Neo)romântica Possível. Três Instancias no Canto III deste poema.....	231

3.4.3 - O Pensamento Oriental, a Impossibilidade de Decisão Sobre a Relação Entre Deus ou Algo Transcendente e a Natureza. Haroldo de Campos e Mário Schenberg. Um Excurso no Zen-Budismo.....	240
3.4.4 - A Última Parte do Canto III de A. M.M.R.	244
3.4.4.1 - O Olhar Transfinito: Fusão de Inteligência (Espírito) e Coisa (Objeto ou Matéria) pela via da Teoria do Signo em Peirce. A Doutrina do Sinequismo: A continuidade Plena Entre Coisa e Espírito neste Pensador.....	244
3.4.4.2 - Haroldo de Campos, Monismo e Certo (Neo)romantismo Possível.	259
3.4.4.3 - O Fechamento em Abertura de A Máquina do Mundo Repensada.....	264
CONCLUSÃO.....	272
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	275

O HAROLDO DE CAMPOS TRANSFINITO:

ESPÍRITO, SIGNO E MATÉRIA

NUM POSSÍVEL (NEO)ROMANTISMO

EM A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA

INTRODUÇÃO

Por mais paradoxal que possa parecer, a tomada de consciência por parte do ser humano, de que vivemos num mundo material, determinado em parte substantiva pela matéria e por condições existenciais ligadas à matéria foi uma conquista lenta.

Durante séculos o homem acreditava estar regido muito mais por decretos espirituais, metafísicos e relativos a esta ou aquela divindade cultuada do que pelos ditames da matéria. Marx chamou essas concepções de “ideologia”, falando por alto.

No que tange à questão sobre quem detém o poder sobre os acontecimentos naturais e humanos, a escolha entre um decreto divino emitido por alguma divindade e regras deterministas residentes no seio da matéria mesma, está na base daquilo que também Espinosa, Einstein e Haroldo de Campos contemplaram em suas obras.

Um desafio se impunha à humanidade, à época de Espinosa: saber se o homem estava totalmente submisso e obediente à vontade divina, ou, por outro lado, saber se ele se encontrava à mercê das leis naturais, das cadeias de causas e consequências implícitas nos fenômenos naturais, ou ainda, saber qual o grau de liberdade que um homem ou certo número de homens tem em relação a Deus.

Ligado a este desafio, tinha-se, à época de Espinosa, a tarefa de saber se a própria natureza era obediente aos decretos divinos ou não.

Como dissemos, estas questões implicam uma especulação sobre o real papel do ser humano no mundo e sobre seu real poder de ação sobre seu destino e sobre o mundo natural.

Espinosa viveu entre 1632 e 1677. Ele foi o principal responsável pela ideia de Iluminismo no mundo, segundo o livro *Iluminismo Radical*, de Johnatan Israel (*Radical Enlightenment*). Nessa época, a ciência dava seus primeiros passos mais firmes no sentido de desvendar, ou desvelar, ou ainda iluminar, as regras do mundo natural, principalmente.

Espinosa pensou Deus, e a própria Figura de Jesus Cristo (em quem cria, vejam-se as citações na tese, muito embora fosse ele judeu), como Algo coincidente, ou seja, como “Algo” imanente à matéria e seus princípios de “funcionamento”.

Em suma, para Espinosa, Deus residia na perfeição das regras da causalidade natural. Um reino,

que para ele era passível de ser descrito por redes de causas e consequências segundo leis infalíveis e perfeitas de algum modo.

No entanto, em minha interpretação dos trechos de Espinosa que li segundo um objetivo claro, não tratou o filósofo de reduzir Deus ao mecanismo e à matéria do mundo, mas, ao inverso, tratou de elevar o mundo a uma condição de Máquina (em sentido lato) cujo comportamento e funcionamento seguia uma lógica divina. Trata-se não do rebaixamento ontológico de Deus, mas, de elogio ao apodítico, e com ele, ao racionalismo. Por apodítico entenda-se o caráter universal e necessário de leis que regem os fenômenos naturais: essas leis naturais valeriam para toda e qualquer ocorrência dos fenômenos dados e em qualquer momento.

As perguntas aqui são:

1) temos livre arbítrio? Fazer esta pergunta equivale a perguntar: o que podemos fazer por nossa própria iniciativa, em relação a nós mesmos e ao mundo ao nosso redor? Ou, equivale, também, a perguntar: “qual o tamanho, ou a jurisdição, de nossa liberdade?”.

2) Qual o grau de participação e controle divinos sobre a natureza e o homem?

A Torá hebraica, ou o Pentateuco, para os cristãos, parece ter antecipado essa questão ao definir o homem como criatura feita à imagem e semelhança de Deus.

Assim, seríamos em parte deuses. Em alguma proporção somos regentes de nossas vidas e do destino do mundo natural, físico, químico, e biológico, mas em parte somos corpos animais presos ao determinismo natural.

As concepções humanas sobre a divindade, à época de Espinosa dividiam-se entre o deísmo e o teísmo, tentando solucionar este paradoxo, qual seja: Deus criou o mundo e o abandonou à sorte de suas próprias leis intrínsecas, ou, por outro lado, Deus criou o mundo e manipula seu destino momento a momento como um titereiro, um controlador perene do Universo?

Veja-se que aqui comparece uma dicotomia que o próprio Peirce resolveu pensando o mundo, na figura de suas Leis, como coisa inteligente e tendente sempre a um estado de melhoramento, o que seria um princípio evolucionista, para o americano. Peirce tinha uma concepção evolucionista sobre o mundo. O interessante é que tal tendência ao aprimoramento constante e constante melhoramento de si mesmo exercida pelo mundo, em Peirce segue um princípio de amor e afinidade entre as coisas, no sentido até mesmo platônico, trata-se da teoria do agapismo nesse

filósofo.

O agapismo é um conceito que podemos resumir como a ideia de que no mundo há uma tendência de realização do melhor possível para todos os entes, de forma conservativa e evolutiva, e sempre para o maior número de entes possíveis, seguindo um plano inteligente, de forma peculiar.

Assim, em Peirce, Deus é a inteligência da própria rede de semiose, sendo os fenômenos naturais cadeias de informação. No topo da cadeia está um finalismo, um princípio de teleologia: lá estão certos objetivos, sendo o maior deles o desenvolvimento da consciência que, como dissemos, é coincidente neste autor ao próprio caminhar do mundo e às metas que o impulsionam.

Pergunto: há antropomorfismo no Deus de Espinosa? Há antropomorfismo nessa regência inteligente dos processos do mundo em Peirce? Se não houvesse, ambos estariam em contradição com a afirmativa bíblica sobre a imagem e semelhança de Deus como atributos do homem.

Mas, a resposta é positiva. Há antropomorfismo e a Torá não foi contrariada, pois se não podemos ver a figura humana na forma dessa lógica imanente aos processos naturais (em Espinosa) e na forma dessa lógica coincidente a estes processos que também são sígnicos (em Peirce), podemos ver a figuração da inteligência humana, e não apenas a humana, a inteligência em si.

Trata-se de algo a que está filiado o homem e que ao homem ainda está por ser revelado, e ainda estará, senão infinitamente, pelo menos por um tempo muito amplo, é lógico.

Mas, como disse, estamos sujeitos ao mundo material, pela nossa própria natureza material.

Courbet, pintor e revolucionário socialista francês, viveu entre 1819 e 1877 e operou a apercepção matérica da atividade pictórica, ou seja, tornou a pintura consciente, de forma mais enfática, de que ela mesma possuía materialidade, podendo sua linguagem ser representativa e presentativa do mundo material que, na tese de Marx por exemplo, determina o mundo dos conceitos e das representações e da cultura humana em geral. E não acredito num Marx mecanicista, puramente.

Para falar de Estética, os estudos de Jakobson referentes à poética sincrônica levam-nos a inferir que a dicotomia classicismo versus modernismo é mais um par de opostos complementares: em toda boa obra de arte, em todas as épocas, há o equilíbrio entre aspectos formais e aspectos matéricos. Mais do que buscar a paralisia de um “caminho do meio”, uma resultante zero entre os

vetores supostamente opostos, mas complementares, de classicismo e modernismo materialista, é preciso, de forma dialética, que busquemos a subsunção, ou inclusão, desses vetores senão numa série de novas organizações formais e matéricas (dá-se a isso o nome de novas obras de arte) mas, pelo menos, numa nova consciência sobre as artes. No meu ver é preciso que nos livremos desse “ou-ou”, diria Hegel no volume 1 de sua Enciclopédia, ou seja, dessa necessidade de se escolher entre modernismo e classicismo - no caso de *A Máquina do mundo repensada*, doravante simplesmente abreviada para *A.M.M.R.*, reviveu o autor um (neo)romantismo barroquista.

Tal subsunção é a resolução dessa aparente dicotomia numa unidade mais desenvolvida, ampla, qualitativamente superior, nova tese, em sentido dialético hegeliano estrito.

Haroldo de Campos atinge o vestibulo dessa nova conceituação, mas fica preso, às vésperas de seu falecimento, em dicotomias que não se resolvem. Afinal, por outro lado, por que teriam de se resolver? Por que Hegel ou Marx necessariamente estariam certos? Por que o caminho do meio budista e a dialética, progressiva no tempo, seriam de uso adequado neste caso?

O fato é que de forma simultaneamente (neo)romântica barroquista e modernista, Haroldo de Campos produziu, como última obra literária de sua vida, uma poesia que aponta, como índice peirceano, para certo (neo)romantismo barroquista, por certo, conforme foi analisada toda a obra *A.M.M.R.*, mas iconiza, também, de forma contemporânea e ciente de matérias e de materialidade, a própria entropia no universo, a onda crescente de desorganização, expansão, imobilidade e morte, no Cosmo. E ele iconizou também seu momento pessoal, próximo a seu falecimento (repito). Mas não só isso.

Iconizou Haroldo de Campos a morte de gerações tipicamente modernistas e éticas, preocupadas com valores sociais (em kalokagathía), humanos, humanitários (e com certo aprofundamento técnico no fazer artístico). Tal fenômeno é comparável à morte da Arte já descrita nos anos 1960 pelo clássico livro de Giulio Carlo Argan, *Arte moderna*.

A morte da arte, a morte de uma geração de artistas, poetas, músicos dá-se no barulho nos ruídos urbanos e informacionais já denunciados por Walter Benjamin em sua vida breve. Ela se dá, também, no relativismo dos valores éticos defendidos ou não pelas obras num mercado pós-modernista.

No entanto, não devemos crer que exista uma outra dicotomia, qual seja, entre kalokagathía e as

tendências de se fazer “arte pela arte”. Toda arte, que de fato for arte, seja ela engajada, ou não, hedonista rococó, simbolista, ou supostamente “arte pela arte”, é desvelamento e simultaneamente revelamento do Ser deste ente, o *Dasein*, cujo modo de ser é o questionar o próprio ser, e é na linguagem poética que o ser se oculta e (re)vela, segundo Heidegger.

É no recolhimento do dizer poético que o *Dasein* se constitui permanentemente.

Morria e morre a cada vez mais, na modernidade eterna que se constitui há milênios, o recolhimento, o silêncio. Na verdade, esta morte da Arte em eterno progresso exige do artista, sempre, a renovação da linguagem poética, que deve estar prenhe de *Erfahrung* (Experiência) no sentido de Walter Benjamin. No seu tempo, Baudelaire respondeu a tal requisito, segundo o próprio Benjamin.

O termo *Kalokagathía* indica uma crença de que o belo é necessariamente o bem, e certo bem-comum iluminista que Sérgio Paulo Rouanet não deixa de ver como um movimento que engloba também a intenção marxista. A visão clássica do belo é solene e patriótica: veja-se o exemplo da tela “O juramento dos Horácios” de Jacques Louis David, belo seria seguir o imperativo categórico que consistiria na ação que deve ser necessariamente feita, de forma lógica, para Kant, para a consecução do ideal maior de liberdade universal, segundo este mesmo filósofo.

Mas, seguir o imperativo categórico poderia requerer solene (e belo, para os moldes classicistas) auto-sacrifício. Isso não constitui uma pregação que desabone totalmente o que se cultivou como pós-modernismo “amoral”, ou, no jogo livre dos simulacros, pois, há uma ética e uma prática social numa ágora mundial contemporânea, que inclui o entrelaçamento dos simulacros.

O texto de *A.M.M.R.* Inicia-se com a apresentação da “áspera selva”, mundos naturais e mais que isso, o mundo social circundante ao poeta, uma áspera via onde a expressão da materialidade do signo é requerida, como símbolo, em Peirce - já que é literatura - e ao mesmo tempo ícone - operando por semelhança - da dificuldade do mundo. Trata-se do recurso, já em Dante, na Divina Comédia, às *rime petrose*, rimas pétreas, num texto que apresenta dificuldades premeditadas ao curso da leitura: condensações matéricas, disjunções, descontinuidades ou saltos, como na inicial poesia bidimensional, planar e concretista do próprio Haroldo, na década de 50.

Em Dante Alighieri, o Inferno da Comédia é o Canto mais pedregoso e matérico enquanto o Paraíso é o de materialidade mais sublimada e o de leitura mais fluida. Isso indica, em Dante, a

concepção gnóstica, e de filiação platônica, das mais sublimes modalidades de exercício do Ser, enquanto sublimação e vitória sobre o corpo e seus requisitos, coisa que se dá em sua relação com a musa Beatriz, que de forma casta desvenda o Paraíso para Dante como tutora sublime. Aqui notamos o mesmo respeito e casto amor revelador do transcendente. Mas, nessa sublimação o corpo é requerido, são as próprias energias “infraestruturais” do corpo que são transformadas.

O poema *A.M.M.R.* Começa com a declaração até mesmo jocosa, por parte de Haroldo de sua situação em meio à vida - vida urbana do século XX e na virada deste para o século XXI. A partir dessa declaração, o poeta passeia pelo desenvolvimento da consciência cosmológica desde a época do sistema ptolomaico, que descrevia o mundo como tendo a terra como um disco plano que seria o centro mesmo do universo, e uma harmonia de esferas, abrigando o sol, a lua e os planetas conhecidos à época de Ptolomeu, que orbitariam em torno da Terra.

Mas este não é o canto mais áspero do poema de Haroldo de Campos. No meu ver, aspereza maior se encontra no Canto II, aquele que narra o surgimento da ciência de Galileu e Newton e o choque substancial entre religião e ciência, ou melhor, a irrupção no cenário da cultura e da ciência humanas de teses como as de Espinosa e Lamarck, que previram, num movimento de Iluminismo Radical, a total independência da natureza em relação a um Deus que a controlasse após a criação. Em suas teorias, seriam revelados a importância e o caráter infalível, logo onipotente e divino, de certa forma, da lógica pertencente aos processos naturais, como foi dito.

O terceiro capítulo de *A.M.M.R.* é um sinfonia imagética e de fonologia, ou seja, um arranjo muito mais concorde de imagens e sons, algumas cenas sendo claramente representativas, descritivas e ostentando fixidez: veja-se a cena da visita a um observatório astronômico em Palenque, no México, descrita em *mimese* aristotélica.

Do ponto de vista fonológico, rimas, consonâncias, ecos e aliterações estão presentes no Canto III de *A.M.M.R.* criando campos de ressonância que iconizam justamente o transcendental e a concórdia. Desde pelo menos o Renascimento isso é feito nas artes. A ideia de “campo” traz em si a ideia de uma entidade intangível cujo desvelamento a física ainda não operou, e não há indicação de que uma teoria científica que trate disso não seja provisória.

Este campo-espaco produzido pelas ressonâncias entre fonemas com certas afinidades físicas, termina por iconizar o vasto espaco sideral - afinal trata-se de vácuo ou espaco preenchido pelo éter? - este mesmo espaco solitário e silencioso no qual os corpos se encontram em afastamento

frio uns dos outros, na expansão cósmica.

Em minha dissertação de mestrado, na análise de Poemandala, poema de Haroldo de Campos reunido em coletânea publicada em 1976 (*Xadrez de Estrelas*), cheguei a uma entidade, um signo matérico problemático, o Interpretante-esforço: nas dissonâncias imagéticas e fonológicas criadas por Haroldo de Campos para este poema, compareciam aspectos lógicos (ou seja, de sentido) e memórias sensoriais conflitantes, ou plenos de diversidade irreduzível a um termo pacífico, a um Interpretante simples que sintetizasse sem tensão tais conflitos. Assim, nessas entidades semióticas, os conflitos permanecem atuando e a leitura lógica e verbal do poema é silenciada nas contradições dissonantes. Este silêncio é necessário ao silenciar do texto, que se torna, novamente, recuperador da *Erfahrung*. Isso é emudecimento do discurso apofântico, ou declarativo, e de tudo que, no texto, fosse meramente aquilo que Benjamin chamou de Informação.

Notoriamente e sintomaticamente, não existem dissonâncias e Interpretantes-esforços, numa parte substancial de *A.M.M.R.*, principalmente em seu terço final, mesmo com a oscilação sem solução de Haroldo entre os opostos complementares citados acima, estando entre eles a dicotomia gnose (crédula) versus agnose (cética).

É justamente na passagem entre a representação mais áspera de imagens visuais, sonoras e sentidos, para a representação de tais entidades de forma mais fluida e sutil, ao fim de *A.M.M.R.* que Haroldo de Campos exhibe, com consonâncias não apenas sonoras, a nova materialidade refinada e sutil do fim de sua obra, a nova maneira de espírito e matéria se conjugarem em sua obra eterna.

Fiz, nesta tese, a crítica de certa perda de originalidade e élan na cultura brasileira, desde o fim do século XX. Isto não constitui demérito àquilo que se pode chamar de “esquerdas”, desde sua constituição em torno de 1830, na Europa. Como se sabe, as esquerdas brasileiras constituíram e podem constituir motor de renovação estética, desde Oswald de Andrade aos anos 1960, 1970 e além. São notórias as conquistas harmônicas da bossa-nova e do samba, engajados ou não, e de toda a música erudita brasileira no século XX.

Tentei não ser unilateral. A verdade sobre os movimentos artísticos existe e vai se revelando gradualmente ao homem que exerce a sinceridade silenciosa, ontológica, diria Heidegger. O fio de prumo da verdade cai sempre no centro, mesmo que gradativamente deslocado. O homem caminha sempre ereto, no prumo do sentido. E é no silêncio e na linguagem poética que as

aparentes dicotomias resolvem-se e se aclaram em organizações cada vez mais desenvolvidas para o indivíduo, o corpo social e o meio-ambiente.

Na presente tese de doutoramento, continuo as indagações que me surgiram ao ler a coletânea, cujo organizador foi o próprio Haroldo de Campos, e que me chegou em mãos, quase que por acaso, em 1993: o livro *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* (CAMPOS, 1986), tomado por mim de empréstimo, nesse ano, numa visita à biblioteca setorial do Centro de Artes da UFES, Universidade Federal do Espírito Santo.

Em 1984, nove anos antes, eu havia comprado o livro de Ernesto Bono *Ecologia e política à luz do Tao* (BONO, 1982). Em torno de 1985, tive a oportunidade de adquirir e ler os livros *I Ching* (WILHELM, [s.d.]), *o Tao da física*, de Frijof Capra (CAPRA, 1983) e, por volta de 1987, adquiri o livro *O Ponto de mutação*, também deste último autor (CAPRA, 1986). Iniciava-se assim uma trajetória que incluiu a defesa de uma dissertação de mestrado, que tratou do taoísmo em “Poemandala”, de Haroldo de Campos (PACHITO, 2012).

Agora, esta trajetória de vida culmina com a presente tese, que ajuda a salientar e a justificar a opção neoclássica, ou neorromântica em *A Máquina do mundo repensada*, dependendo da região do poema analisada, enquanto poética válida, que não repete de forma alienada formas do passado, mas, que operaria num registro de contínua auto-revisão incorporando a necessidade de resgate da *Erfahrung* (Experiência), do pasmo essencial, na aura – no sentido positivo do termo, em Benjamin –, da obra de arte. Empreendi esta tese, inclusive, para que ninguém lance mão do recurso de atribuir a pecha de objeto poético inadequado, decadente ou *demodé* à obra do poeta paulista, que sempre foi um conservador de estruturas e referências poéticas em visada sincrônica sobre a história das artes. Espero que o que digo neste presente trabalho seja inspirador, ou, num sentido da educação social iluminista, seja socialmente útil.

Não me detive na tarefa, árdua, por certo, de vasculhar uma vasta quantidade de temas e referências sobre o autor paulista e sua obra. Usei as referências necessárias para a demonstração de uma tese, já deveras intrincada e enraizada em grande número de fontes e casos possíveis. Pesquisar outras coisas poderia significar perda de tempo e aumento da complexidade da própria geometria da demonstração. Espero que a concatenação tenha sido satisfatória. No segundo capítulo, na seção 2.2.5 quando falei de “anticolonialismo linguístico” em Derrida e em outros

pensadores, como Vattimo, Habermas, etc, referi-me efetivamente a um espírito de época que, desde pelo menos Nietzsche, na segunda metade do século XIX vê como problemática a linguagem referencial, a lógica aristotélica e a metafísica da voz interior (a *phoné*) - cerne da abordagem linguística em Saussure. Sem usar de ironia, em Peirce, algo semelhante ocorre à medida que tal pensador valoriza bastante os processos em Primeiridade e os signos de categoria icônica, que representam por semelhança, exercendo assim o pensamento “não-verbal” um papel fundamental, segundo Peirce em inúmeras passagens, nos processos de semiose. Por outro lado, uma abordagem da semiótica que contempla as fórmulas linguísticas do zen-budismo, do taoísmo e fala do caráter indizível de um certo número de experiências primordiais que vivemos (a própria *Erfahrung*, em Walter Benjamin) faz desta tese, igualmente, um trabalho afinado com a crítica à linguagem declarativa, linguagem esta que a primeira e a segunda Revolução Industrial, muito mais que o Iluminismo, impuseram ao mundo contemporâneo.

A profusão de citações deve-se à beleza destas e à impossibilidade de reter mesmo o seu sentido essencial e transmiti-las em paráfrases de médio e pequeno porte, em tempo hábil.

CAPÍTULO I

POESIA, PINTURA, MATÉRIA E REPRESENTAÇÃO

1. POESIA, PINTURA, MATÉRIA E REPRESENTAÇÃO

Observando as premissas fundamentais da poesia modernista, segundo todo o esforço realizado por Ezra Pound de incorporação do elemento matérico ao poema, percebe-se a importância da dimensão imagética da poesia como possibilidade de intensificação da expressividade do signo verbal nessa arte. Tal intensificação, aparentemente, leva a um “adensamento do signo”: ela é “espessura” da dicção poética, que se torna assim, quase sensível com aquilo que se poderia chamar “o tato da retina interna”. Tal densidade encontra-se prevista no aspecto visual do trinômio “verbivocovisual” estabelecido como princípio estético por James Joyce (1882-1941), imprescindível para a própria poesia do modernista irlandês. Esta expressão incomum é uma palavra-valise criada por James Joyce em *Finnegans Wake* (JOYCE; CAMPOS; CAMPOS, 2001).

A poesia é arte escrita, tecida com signos verbais que, de certa forma, tendem ao imaterial, na imitação do mundo que ela realiza, ou, como representação. O signo escrito opera por imagens acústicas e imagens visuais, ele funciona por meio de Símbolos (conforme classifica Charles S. Peirce, em seu ramo de semiótica). Tais entidades, os Símbolos, são estabelecidas por convenção, neles não estando presentes, salvo nas onomatopeias, nada, ou nenhum traço, dos Objetos (em sentido peirceano deste último termo) que eles representam, ou seja, segundo a tese de Saussure, para a linguagem verbal, ele é arbitrário. O que se produz, durante a leitura de um Símbolo, são evocações de imagens vividas pelo leitor, imagens de algum representante daquele gênero de objetos, ou entes, gênero este que foi evocado pela palavra, ou seja, pelo Símbolo, no sentido peirceano da palavra. Veja-se:

2. Um Símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto. Assim é, em si mesmo, uma lei ou tipo geral, ou seja, um Legissigno. [...]. (PEIRCE, 1977, p. 52-53).

Ainda, quanto ao Símbolo:

[...] Não apenas é ele geral, mas também o Objeto ao qual se refere é de natureza geral. Ora, o que é geral tem seu ser nos casos que determina. Portanto deve haver

casos existentes daquilo que o Signo denota, embora devamos aqui considerar “existente” como o existente no universo possivelmente imaginário ao qual o Signo se refere. [...] (PEIRCE, 1977, p. 53).

E ainda:

Através da associação ou de uma outra lei, o Símbolo será indiretamente afetado por esses casos, e com isso o Símbolo envolverá uma espécie de Índice, ainda que um Índice de tipo especial. No entanto, não é de modo algum verdadeiro que o leve efeito desses casos sobre o Símbolo explica o caráter significante do Símbolo. (PEIRCE, 1977, p. 53).

Por “afetado”, na citação acima, entenda-se “implicado” (termo meu)¹. No pensamento de Ferdinand de Saussure (1857-1913), o significado é uma “ideia geral”, note-se (SAUSSURE, [s.d.], p. 79-84). A palavra gênero está usada, aqui, em sentido aristotélico de classe de substantivos.

Numa primeira visada, o que há de mais material, ou, matérico, na palavra é seu som, fruto do contato real entre as partes da boca e da laringe envolvidas na fonação, ou seja, fruto da ação física dos órgãos responsáveis pela fala, sendo o som assim produzido energia cinética, vibração de massas de ar. Mas se a palavra é pronunciada mentalmente e não externalizada como som, como “coisa” física, ter-se-á, apenas, imagem acústica, como disse Saussure, e não fonação real. Para que haja significante linguístico, basta haver a “imagem acústica”, internamente sensível ao leitor de tal signo verbal (SAUSSURE, [s.d.], 79-81).

Pode-se chamar o ato de leitura algo “real” se ele se dá no mundo objetivo, por meio de

¹ Pode-se, ainda, dizer que Símbolo, para Peirce, é um signo cujo fundamento:

[...] consiste em ser uma regra que determinará seu Interpretante. Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são Símbolos. Falamos em escrever ou pronunciar a palavra “man” (homem), mas isso é apenas uma *réplica*, ou corporificação da palavra, que é pronunciada ou escrita. [...]. (PEIRCE, 1977, p. 71).

Vê-se que o Símbolo é, de fato, a relação que se estabelece, convencionada ou consuetudinária (costumeira, diga-se), entre um Objeto e a parte do signo que Peirce denomina como Representâmen, ou seja, aquilo que mais objetivamente “circula”, termo meu, entre os Intérpretes, ou seja, aqueles para quem o Signo é representativo: leitores, etc.

movimentos que produzem manifestações sensíveis de som, assim, ele traz em sua caracterização a ideia de “coisa”, *res* em latim, devido à presença corpórea dos órgãos envolvidos e à natureza mecânica das vibrações. De certa forma, não deixando de ser *res extensa*, pois esse som emitido pode ser registrado, inclusive, e é dotado de frequências, timbre, duração, etc, que são elementos dimensionais.

Em termos peirceanos, o som produzido por uma pessoa é também um Índice que aponta exatamente para o ponto de articulação, na boca e/ou laringe, de uma consoante ou a região bucal de ressonância de uma vogal, etc. Ou seja, o som audível “de fato” traz em si os “traços”, frise-se, da ação física das partes da boca que o produziram. Um exemplo: se a sílaba “ba” é ouvida, pode-se perceber que ela foi emitida pelo fechamento dos lábios do falante, que a seguir se abrem deixando passar um fluxo mais vigoroso de ar, pois, ali também comparece a vogal /a/, anterior, oral e aberta. Ouça-se a pronúncia efetiva do sintagma “Que a brisa do Brasil beija e balança” (ALVES, [s.d.], p. 6) e, no momento desta audição, o tímpano “real”, a membrana do ouvido físico mesmo, terá tido contato com um sintagma onde a sonoridade total percebida, o som de toda a frase, termina por ser um signo sonoro espessado que, para além de seu significado (em termos de Saussure), evoca ainda o som produzido por uma bandeira real tremulando ao vento. Essa evocação é algo icônico, algo que se dá por semelhança (similaridade) entre os sons do verso e o da bandeira real, que seja enfatizado, ou seja, uma iconização que se dá por meio de função poética.

1.1. COURBET, BAUDELAIRE, ESPÍRITO E MATÉRIA

A “coisidade da representação” artística, expressão mais ou menos contraditória, dependendo da modalidade de arte que se considera, é uma das características das artes no modernismo e na modernidade. Em poesia, ou em prosa, por exemplo, é mais difícil aceitar-se tal materialidade. Em escultura, no outro extremo, tudo indica que é mais fácil para o espectador fazê-lo.

Que se note: na pintura realista de Gustave Courbet (1819-1877), as imagens de rochedos pintados na tela por meio de densas camadas de tinta a óleo, camadas essas chamadas

tecnicamente “empaste”, são exemplos de como representações podem evocar de forma sinestésica o traço da matéria representada. Pode-se dizer que as massas de tinta agrupadas são construções materiais que produzem representações na percepção do Intérprete do Signo. O pintor manuseia a tinta física operando por instrumentos, numa metáfora aeronáutica. Ele pinta segundo sua visão que nada mais é que um conjunto de representações. Entre ele e a materialidade de sua obra há a mediação de representações inúmeras.

Retornando: quando a representação é produzida com palavras em leitura silenciosa e a imagem é interna, ou mental, torna-se mais difícil a percepção do elemento matérico nela presente, como é óbvio.

Falando agora da ética da representação, algo que compõe a decisão estética do artista, com o objetivo de se alcançar alguns resultados teóricos, pode-se fazer uso de certa análise da trajetória da literatura e da pintura, produzidas após as revoluções de Paris (em 1848), no Segundo Império, na França, análise esta feita pelo historiador Arnold Hauser. Este autor afirmou o que será citado a seguir, sobre a ética e o posicionamento social dos artistas românticos e de alguns de seus sucessores. No seu texto, ele afirma que:

[...] Os escritores da era classicista queriam divertir ou instruir seus leitores ou conversar com eles acerca de certos problemas da vida. Mas desde o advento do romantismo a literatura converteu-se, de um entretenimento e de uma discussão entre o autor e seu público, numa auto-revelação e auto-glorificação do autor. Portanto, quando Flaubert e os parnasianos tentam ocultar seus sentimentos pessoais, sua discrição não implica, de qualquer forma, um retorno ao espírito da literatura pré-romântica; representa, antes, a mais despótica forma de individualismo – um individualismo que nem mesmo considera aconselhável abrir-se o coração com outros. (HAUSER, 1995, p. 786).

Veja-se que Hauser (1995) retrocede ao surgimento do Romantismo, cujo início é geralmente relacionado com à aparição do Werther de Goethe, na Alemanha, ou seja, em 1774. Há quem remeta o romantismo na França a Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). O próprio Hauser fala de pelo menos uma geração de escritores anterior a 1830 (HAUSER, 1995, p. 939).

Crítico em relação ao gosto burguês, o historiador social alemão fala da nova atitude artística dos românticos e de certo mau gosto dos novos ricos do Segundo Império francês (1852-1870) (HAUSER, 1995, p 239-243). Presume-se que seja a alta burguesia pelo caráter ainda artesanal

dos métodos construtivos na França em meados do século XIX, já que Hauser não detalha a faixa de renda dessas pessoas. Tudo que é artesanal é mais caro. Tal clientela se valeu, é fato, do ecletismo arquitetônico, uma linguagem que teria abusado de simulacros e de certas invenções materiais.

Hauser, inclusive, atribui ao burguês, *nouveau riche*, é claro, um caráter “arrogante, difícil de contentar-se” (HAUSER, 1995, p. 942). Esta afirmação deve provir de uma percepção sutil por parte de Hauser, e requer demonstração (e/ou comprovação) difícil.

Assim, poder-se-ia perguntar se certo gosto burguês permaneceu quase inalterado a partir de meados do século XIX, pelo menos, até os dias de hoje, seguindo-se o que Hauser publicou, em meados do século XX. Essa permanência de certa ingenuidade de gosto provavelmente ocorreu e, o que é pior para os modernistas, incorporou aos objetos preferidos pela burguesia o gosto por picassos e pollocks (inclusive os falsos, ou reproduzidos tecnicamente às centenas, ou aos milhares). Isso já era sentido pelo próprio Jackson Pollock (1912-1956), conforme se observa no filme que tem o nome desse pintor americano: “Fuck Picasso!” é uma fala famosa do filme. O interessante é que no filme, ele permanece sob o jugo burguês, ou corporativo, sendo patrocinado, e depois “mimado” por Peggy Guggenheim e pela revista *Life*.

Inclusive, qualquer esforço feito pelo governo americano em prol da arte de Pollock não foi nada demais num país que investiu milhões em filmes musicais e de combate para o esforço aliado na Segunda Guerra Mundial. Essa preferência burguesa e corporativa pelas vanguardas, menos de 50 anos após o advento dessas mesmas vanguardas, tem implicação na formação da estética pós-modernista. Mas, volto agora ao século XIX.

Hauser discorre sobre os artistas do estilo que está posto como “naturalista” em sua obra e que tentou revolucionar esse suposto sentido burguês ingênuo de beleza. Lembre-se que, no século XVIII, a classe (burguesa) em ascensão, norteou-se pela ideia de “contrato social”. Tais artistas, na arte da pintura, ditos naturalistas por Hauser são, basicamente, Gustave Courbet (1819-1877), Honoré Daumier (1808-1879) e Jean-François Millet (1814-1875).

É claro que Hauser, em seu texto que não segue uma linearidade cronológica, está se referindo às

representações pictórico-ideológicas dos iluministas, burguesas e de classe média, em geral, pois a ação de Courbet em revoltas em Paris (1848) é anterior ao Segundo Império. Indo ao texto:

[...] Sabem eles muito bem que com a destruição da *kalokagathia* clássico-romântica e a abolição do antigo ideal de beleza que tinha sobrevivido quase inalterado até 1850, apesar da Revolução e das reestratificações da sociedade, Courbet está lutando por um novo tipo de homem e uma nova ordem. Sentem que a fealdade de seus camponeses e trabalhadores, a corpulência e vulgaridade de suas mulheres de classe média são um protesto contra a sociedade vigente, e que seu “desdém pelo idealismo” e seu chafurdar na sujeira fazem parte do arsenal revolucionário do naturalismo. [...]. (HAUSER, 1995, p. 794).

Observe-se a *kalokagathia* iluminista-classicista do século XVIII. Por *kalokagathia*, entende-se a ideia de que o belo, o bom (ou o que é bom, eticamente) e a verdade são indissociáveis. Isso foi imprescindível para a formação do homem grego clássico que foi retomado na arte “pedagógica” do Iluminismo. Perceba-se que Courbet e os demais pintores, ditos naturalistas por Hauser, estão agindo, e igualmente, desejando aquilo que eles pensavam ser o bem social, segundo o desejo de instaurar algo “bom” para todos. Ou seja, também buscaram a *kalokagathía*. De acordo com Raymond Bayer (1898-1960):

[...] Em Sófocles, el problema trágico de lo bello se asocia al problema moral. Hace su aparición la *kalokagathía*, cuya encarnación es Antígona. “Nada es más hermoso que morir por cumplir su deber”. Electra dice: “El único consuelo es morir por lo que se debe hacer .” Así pues, la belleza se relaciona y asocia aquí com la idea de la muerte. Los primeros griegos sentían un ardiente amor por la vida. Los trágicos en cambio, ven la belleza de la muerte en la renuncia, en el sacrificio de la vida, lo cual sin embargo, no es una idea cristiana. Entre los trágicos llega a su cumplimiento natural el fenómeno de interiorización de la belleza: la belleza há abandonado el mundo. (BAYER, 1965, p. 28)².

Segundo Jan Aertsen (1907-1992):

Um ensinamento característico de *O banquete* é que o belo sempre implica o bom (201c); ele é uma manifestação do bom. Um ser humano que tenha visto a Beleza em si é capaz de produzir “virtude verdadeira” [*arete*] (212a); ele, ou ela, é bom. Para o pensamento grego, em contraste com o moderno, o belo não possui uma significação

² [...] Em Sófocles, o problema trágico do belo se associa ao problema moral. Faz sua aparição a *kalokagathia* cuja encarnação é Antígona. “Nada é mais formoso que morrer para cumprir seu dever”. Electra diz: “o único consolo é morrer pelo que se deve fazer”. Assim, pois, a beleza relaciona-se e associa-se aqui com a ideia da morte. Os primeiro gregos sentiam um ardente amor pela vida, os trágicos, pelo contrário, vêm a beleza da morte na renúncia, no sacrifício da vida, o qual, no entanto, não é uma ideia cristã. Entre os trágicos chega a seu acabamento natural o fenômeno de interiorização da beleza. A beleza abandonou o mundo. (Tradução minha).

primordialmente estética – Platão adota uma atitude bastante crítica em relação à arte –, mas antes ética. Isto também é expresso por meio do conceito tipicamente grego de *kalokagathia*, no qual são reunidos, como abrangente noção de perfeição espiritual, o belo [*kalos*] e o bom [*agathos*]. (AERTSEN, 2008, p. 5).

E segundo o próprio Hauser:

[...] É certo que os críticos conservadores atacam todas as formas de espírito de rebelião, quer a romântica, quer a naturalista, e põem o razoável acima de qualquer espécie de espontaneidade, mas exigem que a literatura exprima ‘sentimentos genuínos’ e consideram as ‘profundezas do coração’ como o critério do verdadeiro artista. Esta nova estética da emoção é, no entanto, apenas uma nova forma, mas nem sempre perfeitamente clara da velha *kalokagathia*; baseia-se na alegada identidade dos elementos emocionalmente espontâneos e dos moralmente cálidos da vida espiritual, e postula uma harmonia mística entre o bom e o belo [...]. (HAUSER, 1995, p. 952).

Em relação à metafísica platônica, diz Aertsen (2008):

Aparentemente, para Platão, o belo constitui um paradigma especial para a metafísica das Idéias. No *Fedro*, onde a queda do homem do mundo das Idéias é descrita de modo mítico, ele atribui ao belo uma função primordial para o retorno a nosso lar celeste. “Apenas a beleza possui este destino que é o mais manifesto [*ekphanestaton*] e mais adorável [*erasmiotaton*]” (250d, 6-8). Comentadores modernos interpretaram esta afirmação como a primeira formulação para a tríade “Verdadeiro-Bom-Belo”, mas isto é um exagero. O *Fedro* não contém nenhuma formulação explícita da tríade “clássica”, nem se pode encontrar para ela em qualquer outra de suas obras uma clara confirmação. Isto não parece ser coincidência. (AERTSEN, 2008, p. 5).

Tal ideal estético e ético, que unia a beleza, o bem e a virtude, estava presente na arte do Neoclassicismo, em pintura, ou no chamado classicismo, em literatura, ambos do século XVIII, justamente, movimentos contemporâneos em uma era idealista, revolucionária em relação aos privilégios do *ancien régime*, moralista e que pretendeu ressaltar as virtudes do cidadão integrado numa democracia. A ética e a moral das artes no século XVIII são, em suma, a ética do iluminismo. Segundo Raymond Bayer (1965), em sua História da Estética:

Amor al ser humano, respeto al hombre, confianza en el hombre, solidaridad de los hombres entre sí: he aquí los ideales que los filósofos difundieron entre sus contemporáneos. La razón, después de cambiar su sentido, se convirtió en poder crítico y contribuyó, a fines del siglo XVII, a destruir al “hombre honesto” para sustituirlo durante el XVIII por el “filósofo”, erudito enamorado de la razón y confiado en el progreso y en la felicidad del hombre, para lo que predica la tolerancia y la humanidad. [...]. (BAYER, 1965, p. 160)³.

³ Amor ao ser humano, respeito ao homem, confiança no homem, solidariedade dos homens entre si: aqui estão os

E mais:

[...] Este ideal incompleto e imperfecto no tenía em cuenta suficientemente a los sentimientos, a la individualidade y a los problemas metafísicos en que el sentimiento es el primer plano y en que se daría un énfasis particular al Yo. (BAYER, 1965, p. 160)⁴.

Mas, tal edifício teórico tentou, talvez, alcançar de forma excessivamente lenta a igualdade social, pois, baseia-se em mobilidade social. Os socialistas consideram esse discurso como ideologia e Marx, inclusive, acaba por afirmar a impossibilidade de mobilidade social, tal igualdade sendo conquistada apenas, para ele, por meio de uma revolução de âmbito mundial (MARX; ENGELS, 1999, p. 49-50).

Mas, Courbet não teve bases teóricas calcadas em Marx. Segundo Pietro Ferrua:

O primeiro engajamento político do pintor é, sem dúvida, o da esquerda laica e socialista pré-marxista francesa representada por esse grande leque das idéias de Cabet, Considérant, Fourier e, sobretudo, Proudhon. O termo *anarquista* ainda não faz parte da linguagem corrente e fala-se principalmente de *República*, o inimigo maior sendo a monarquia despótica, fosse ela constitucional ou não. Mas é fácil reconhecer os defensores do socialismo utópico pelo epíteto *Universal* que eles acrescentam ao substantivo *República*. A correspondência de Courbet é salpicada de alusões políticas e, se suas atividades *socialistas* durante a revolução Republicana de 1848 são ambíguas, temos muito mais testemunhos de suas ações. (FERRUA, 2003, p. 37).

Finaliza Ferrua seu artigo:

Courbet não deixa de ser um exemplo de grande artista, corajoso, generoso, libertário, que soube unir o pensamento e a ação, e que defendeu encarniadamente idéias progressistas que, apesar de não levarem o rótulo de anarquistas, mostram uma concepção profunda e autenticamente libertária da sociedade tal qual ela é, e tal como poderia ser em um clima de cooperação comunalista federada. Suas idéias federalistas não são distantes das do delegado espanhol na Conferência de Londres de 1872, nem do organograma da CNT-FAI na Espanha de 1936. (FERRUA, 2003, p. 46).

ideais que os filósofos difundiram entre seus contemporâneos. A razão, depois de mudar seu sentido, converteu-se em poder crítico e contribuiu, no final do século XVII, para destruir o homem “honesto”, para substituí-lo durante o século XVIII pelo “filósofo”, erudito enamorado da razão e confiante no progresso e na felicidade do homem, coisa para a qual prega a tolerância e a humanidade. (Tradução minha).

⁴ [...] Este ideal incompleto e imperfecto não levava em conta suficientemente os sentimentos, a individualidade e os problemas metafísicos nos quais o sentimento é o primeiro plano e nos quais se daría uma ênfase particular ao Eu. (Tradução minha).

Argan (1992) afirma sobre Courbet:

Politicamente, Courbet é socialista e revolucionário (depois da Comuna, terá de sair da França), mas não põe a arte a serviço da ideologia, como faz Daumier com suas litografias. Segundo Courbet, a realidade para o artista não é em nada diferente do que é para os outros: um conjunto de imagens captadas pelo olho. Porém, se essas imagens precisam ter um sentido para a vida, devem tornar-se coisas, ser reconstruídas pelo homem. Apenas dessa maneira serão coisa sua, fato de sua existência. [...]. (ARGAN, 1992, p. 34).

E mais:

[...] Num mundo apenas de coisas, as imagens também são coisas, e o artista é quem as fabrica. Não as inventa, constrói-nas: dá a elas a força para competir, impor-se como mais reais do que a própria realidade, porque não foi Deus, e sim o homem que as fez. Pintar significa dar ao quadro um peso, uma consistência maior das coisas vistas: em suma, fazer o que se vê não é o mesmo que imitar a natureza. [...] (ARGAN, 1992, p. 34).

Mas esquece-se Argan que, se as imagens são coisas, são-no de outra ordem, e as coisas são também imagens, no sentido de representações, desde Kant ([s.d.], p. 23-90), e sua teoria sobre o caráter incognoscível da Coisa-em-si, e, mesmo, mais recentemente, Peirce com seu conceito de “Objeto Dinâmico” (<http://plato.stanford.edu/entries/peirce-semiotics/#DivObj>). No âmbito mais restrito da linguagem verbal, Saussure, em seu *Curso de linguística geral* (SAUSSURE, [s.d.]), nunca falou em “coisa” real, como significado, claro. Falava, sim, em ideia geral, ou seja, em gênero, no sentido aristotélico.

A necessidade de signos “coisificados” pode ser justificada de diversas formas, na consideração da arte modernista, em muitos dos artistas que produziram durante certa modernidade mais recente que, no mínimo, pode ser cronologicamente determinada como tendo início à época de Baudelaire (1861-1867), indo até os anos 1970 do século XX, aproximadamente. A estes últimos 30 anos do século XX, diversos filósofos e intelectuais atribuíram a ocorrência de um fenômeno social, cultural, estético, etc, denominado por eles Pós-modernidade. Veja-se, por exemplo, a obra instigadora de Gianni Vattimo, *O Fim da Modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna* (VATTIMO, 2007).

Permita-se que o presente texto recue no tempo, daqui a pouco, até a produção de Baudelaire: ele é o autor mais citado por Walter Benjamin (1892-1940), um pensador que é peça fundamental para o estabelecimento, na presente tese, da possibilidade de amálgama, de junção, entre *res extensa* e *res cogitans* no poema, na terminologia cartesiana, ou seja, na verificação de um amálgama entre mundos material e mental, na poesia.

Um pouco mais acima neste texto, foi feita a contemplação de aspectos matéricos do poema, quando se falou sobre o som pronunciado do verso. O amálgama entre fisicalidade do poema e reino intelectual da *res cogitans* já foi previsto por autores muito conhecidos entre os pesquisadores de Poética. Um dos exemplos mais notórios é o russo Roman Jakobson (1896-1982), que atribuiu ao jogo de rimas de um poema uma função significante, também, ou seja, uma função de sentido, que é mais um sentido que se pode auferir do poema como um todo, algo que propõe mais do que sua própria presença física na percepção do leitor, que tem certas características físicas, rima. Veja-se, por exemplo, o texto “Os Oximoros dialéticos de Fernando Pessoa”, do linguista russo (JAKOBSON, 1970, p. 93-118).

Em Jakobson, a projeção do eixo da similaridade sobre o eixo da contiguidade, nas rimas, repetindo, cria “fonologia”, algo diferente da mera fonética e que é jogo de material sonoro e sentido, segundo a forma, a arquitetura prevista pelo poeta para seus significantes, tal jogo engendrando sentidos múltiplos (JAKOBSON, 2003, p. 118-162).

Ainda fazendo referência a Courbet, um artista engajado num projeto socialista de revolução, conforme Argan citado acima (ARGAN, 1992, p. 34), e dono de uma visão de mundo materialista, pode-se dizer que são justamente estes dois fatores ideológicos que motivaram sua expressão característica, que se configura até mesmo como crítica à forma ainda idealizante do romantismo, em pintura, representar o mundo e interagir com ele. Eu discordo da parte do texto de Argan, em que o estudioso afirma que a arte de Courbet, não foi por ele posta a serviço da Revolução, embora ela, a pintura de Courbet, seja “naturalista”. Não há duas ações separadas: uma pictórica que se realiza em si mesma e outra social, no artista Courbet. Sua obra inteira é uma tese que refuta a estética idealista, inclusive nos temas. Sua obra “A Fonte do mundo”, que consiste numa pintura em *close up* do órgão genital feminino, estando a modelo deitada entre lençóis e com as pernas abertas, é, inteiramente revolucionária e, além disso, através de seu título, termina por

definir a “origem”, antiga noção metafísica, como o órgão onde se dá o ato físico, sexual, material em suma. A anatomia feminina sendo a passagem de um ser humano, gestado no útero de sua mãe, para a existência material.

Courbet, com seu Realismo e suas ideias, reafirmou a precedência do mundo material em relação a qualquer construção metafísica, de cunho religioso (ou espiritual) ou de caráter ideológico. Essa ideia de precedência material não é autoevidente e, é claro exige, uma atitude metafísica de ideação, mas não é disso que estou falando aqui. A precedência em questão fora postulada de forma mais sistematizada por Marx, obviamente. Contrariou, assim, o parceiro de Engels, toda a metafísica ocidental, em seus escritos. Veja-se, por exemplo, *A Ideologia alemã*:

Contrariamente à filosofia alemã que desce do céu para a terra, aqui parte-se da terra para atingir o céu. Isto significa que não se parte daquilo que os homens dizem, imaginam e pensam, nem daquilo que são nas palavras, no pensamento, na imaginação e na representação de outrem para chegar aos homens de carne e osso; parte-se dos homens, da sua atividade real. É a partir de seu processo de vida real que se representa o desenvolvimento dos reflexos e das repercussões ideológicas deste processo vital. [...] Assim, a moral, a religião, a metafísica e qualquer outra ideologia tal como as formas de consciência que lhes correspondem, perdem imediatamente toda a aparência de autonomia. [...] (MARX e ENGELS, [s.d.], p. 21).

Ao exemplo de Courbet, e suas massas de tinta que formam na retina do observador representações matéricas, ou “coisificadas”, algo que corresponde ao empaste de tinta plasmado na tela, soma-se o exemplo de Baudelaire. Este poeta traz em si a relativização da dualidade cartesiana citada acima, que opõe a matéria (o corpo) a pelo menos uma região ontológica metafísica: a alma humana, no sentido religioso do termo. Baudelaire atua, em sua poesia, a partir da referência à magia que, como se sabe, é um conjunto de práticas místicas europeias antigas (mas não somente europeias) em suma, práticas “naturalistas”, nas quais a ação do “mago” sobre o mundo material e a consideração deste mesmo mundo material como dotado de propriedades e repercussões sobre ambos os mundos material e espiritual, são aspectos importantes. Isso se dá notoriamente no poema “Correspondances” que será brevemente analisado logo mais à frente, no presente texto de tese.

Mas, em Baudelaire, isso é muito mais um início do que o engendramento de “signos-coisas” em seu texto do poema “Correspondances”, muito mais simbolista que matérico. A proposta de engendramento de “signos-coisas” faz parte da poética conforme vista pelos autores do

modernismo literário, como se sabe. Recordando, *poiesis* significa justamente confecção de algo, em grego antigo. Marco Valério Classe Colonnelli resume, ainda no início de sua dissertação de mestrado, *Poiesis, tékhne e mímesis em Aristóteles*:

Pode-se deparar, no *corpus aristotelicum*, com diversas aparições da palavra *poiesis* (ποίησις) que, de um modo geral, seriam bem traduzidas pela palavra portuguesa produção. No entanto, essa palavra grega possui outras possibilidades semânticas, como: fabricação, ação, criação poética, etc., e, segundo essas acepções, nota-se claramente a idéia de um processo de produção: seja de uma poesia, de um sapato, ou qualquer outro objeto resultante dessa atividade. [...] (COLONNELLI, 2009, p. 14).

Ao que se pode acrescentar o que se encontra no verbete “Poiético” do Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano (1901-1990): “[...] Produtivo ou criativo, enquanto diferente de *prático*. Segundo Aristóteles, a arte é produtiva, enquanto a ação não é (*fit. nic*, VI, IV, 1140 a 4). [...]” (ABBAGNANO, 2007, p. 772).

Voltando à questão da relativização do dualismo cartesiano, corpo *versus* alma, em Baudelaire, um pouco mais adiante será feita, neste trabalho, uma recensão sobre o conceito, ou noção, de “espírito”. Por ora, que se veja o que diz o verbete “magia” do *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*:

substantivo feminino

1. arte, ciência ou prática baseada na crença de ser possível influenciar o curso dos acontecimentos e produzir efeitos não naturais, valendo-se da intervenção de seres fantásticos e da manipulação de algum princípio oculto supostamente presente na natureza, seja por meio de fórmulas rituais ou de ações simbólicas
2. Derivação: por extensão de sentido. Qualquer procedimento mágico, fantástico
3. Derivação: por metonímia. o efeito dessa arte, ciência ou prática.
4. Derivação: sentido figurado. forte atração; fascínio, feitiço, magnetismo. Exs.: *m. das cores, do olhar, a m. do amor*
5. Rubrica: religião. Diacronismo: antigo. Doutrina de mago (‘seguidor do zoroastrismo’); magismo (HOUAISS, 2009).

Outro aspecto da obra de Baudelaire que labora em prol de uma valorização da materialidade em poesia, é sua ampla incorporação de objetos urbanos, e da própria paisagem da cidade,

modificada pela Revolução Industrial e pelas interferências urbanísticas do Barão Haussmann (1809-1891), o reformador da Paris posterior à revolução de 1848. Mais posteriormente isso será também retomado, neste doutoramento.

1.2. HAROLDO DE CAMPOS, DANTE, DRUMMOND E A VIA PEDREGOSA

Num dado momento, a cultura ocidental foi marcada pelo advento do empirismo, na passagem do pensamento medieval para o renascentista. Como é sabido, nessa época houve grande desenvolvimento tecnológico e grande demanda de diversos equipamentos, por parte das navegações. Quase em simultâneo, Dante Alighieri (1265-1321), praticamente transcreveu, em seu poema *A Divina comédia*, a imagem da máquina do mundo pitagórico-ptolomaica, conforme será visto, de forma mais detalhada, à frente, na presente tese. Tal mecanismo foi exibido no percurso ascensional de sua ida do inferno ao paraíso e contém a organização dos mundos espiritual e material, ou seja, contém toda a ordem do Cosmos (DANTE, 2010a) (DANTE, 2010b) (DANTE, 2010c).

Prosseguindo a ideia de representação desenvolvida por Courbet, durante o modernismo, já no início do século XX, como é sabido, houve a inclusão mais efetiva do quesito materialidade nas artes, por diversos autores. Que se leia o trecho sintético de Vicente Martinez Barrios:

A partir do surgimento das vanguardas no início do século XX, podemos observar uma mudança na concepção do espaço, na maneira de representá-lo. Outra mudança significativa ocorre paralela a esta e consiste na abordagem que os artistas fazem dos materiais, na maneira como se confrontam com os materiais. Pintores cubistas como Braque e Picasso, artistas construtivos como Malievich ou Tatlin, surrealistas, dadaístas e futuristas passam a experimentar novas possibilidades com materiais fora do repertório tradicional das artes plásticas. (BARRIOS, 2009, p. 1314-1315).

Ainda:

O repertório restrito de materiais utilizados sofreu uma modificação singular na história da arte. Os dadaístas com a sua irreverência, e a provocação como estratégias para atacar a burguesia utilizam em seus trabalhos materiais considerados “não artísticos”. Incorporam materiais do cotidiano como botões, tickets, etiquetas etc.

(BARRIOS, 2009, p. 1315).

Tendo em visat tudo isto, a entrevista de Augusto de Campos, na Universidade de Yale, em 1995:

Em vista do próprio contexto histórico em que surgiu, a poesia concreta obviamente não participa nem da ideologia do Simbolismo, que ainda subjaz na poética de Mallarmé, nem das utopias mecanopolíticas futuristas, nem do nihilismo dadá. A poesia concreta se situou como uma poética da objetividade, tentando colocar simplesmente suas premissas nas raízes da linguagem, com o intento de criar novas condições operacionais para a elaboração do poema, no quadro da revolução tecnológica. [...]. (CAMPOS, 1995).

Ainda:

[...] Tecnicamente, os poetas concretos se distinguem dos seus antecessores pela radicalização e condensação dos meios de estruturação do poema, no horizonte dos meios de comunicação da segunda metade do século. Isso implicou, entre outras características, nas seguintes: maior rigor construtivo, em relação às experiências gráficas de futuristas e dadaístas; maior concentração vocabular; ênfase no caráter não-discursivo da poesia com supressão ou relativização dos elos sintáticos; explicitação da materialidade da linguagem sob os aspectos visual e sonoro; trânsito livre entre os estratos verbais e não-verbais. (CAMPOS, 1995).

Na citação acima disposta, pode se perceber a vocação formalista da poesia concreta, pois a quebra de elos sintáticos veio junto com arranjos espaciais seguindo uma lógica que em cada caso era determinada pelo conceito geral a ser expresso. Houve, é claro, um incremento do quesito forma que, a princípio, é uma entidade metafísica de estruturação, podendo a palavra “forma” ser utilizada como entidade da geometria que se pode inferir dos entes do mundo material, em geral, ou como princípio organizador de uma obra de arte em versos, por exemplo, ou de uma obra musical, para citar alguns exemplos. Veja-se como Haroldo de Campos, em *A.M.M.R.* recua um pouco da tendência materializante, que deu ensejo ao estabelecimento da palavra “concretista” enquanto categoria de arte cuja representação é fortemente marcada pela evocação da materialidade do mundo na literatura, ou, pela presença efetiva de materiais inusuais à pintura, na obra de artes visuais, por exemplo.

Enfim, no poema *A.M.M.R.*, Haroldo constrói os seguintes versos iniciais, como abertura de sua obra, versos que iconizam, na imagética do poema, uma via de difícil trânsito que é a própria alegoria das dificuldades da vida no fim do século XX, da situação política e das representações

ideológicas de tal época. Que se leia a abertura do poema:

- 1.1. quisera como dante em via estreita
 2. extraviar-me no meio da floresta
 3. entre a gaia pantera e a loba à espreita
- 2.1. (antes onça pintada aquela e esta
 2. de lupinas pupilas amarelas)
 3. neste sertão - mais árduo que floresta
- 3.1. ao trato - de veredas como se elas
 2. se entreverando em nós de labirinto
 3. desatinassem - feras sentinelas
 (CAMPOS, 2004, p. 13-14)

Como foi dito acima, não é apenas a descoberta científica do Cosmos, com suas mudanças de paradigmas, que é o tema de *A.M.M.R.*, mas, a trajetória pessoal do poeta, ou antes, de seus contemporâneos que se encontram, como ele, em “via estreita”. Que se vejam os traços icônicos do *locus* da fábula poetizada que se desenrola, certamente, num lugar que não é o *locus amenus* de Virgílio, pastoral: está-se diante do homem em crise, com a ruína do mundo medieval e da escolástica daquele período histórico. Diante de Dante, ou antes, nesse período de mudanças mais aceleradas que foi o fim da Idade Média, diante do início dessa modernidade que parece não cessar de se renovar, pelo menos em termos de tecnologia e velocidade da informação. Neste aspecto expressivo na Divina Comédia, as dificuldades da vida não são figuradas como imagens de demônios perversos ou outras irrealidades. Mas sim tal figuração é feita por uma via pedregosa. O site danteonline.it, resume com muita propriedade e baseado em literatura recente⁵:

Si chiamano comunemente "Petrose" quattro componimenti danteschi che trattano del

⁵ Eis aqui a lista de referências, transcritas por mim, dentro das normas de referência adotadas pelo site italiano. Elas estarão repetidas ao fim do presente trabalho:

Robert M. Durling, Richard L. Martinez, Time and crystal. Studies in Dante's "Rime" petrose, Berkeley - Los Angeles - Oxford, University of California Press, 1990, pp. XII, 486.

Luciano Rossi, "Così nel mio parlar voglio esser aspro" (CIII), in "Lecture classensi XXIV. Le Rime di Dante", Ravenna, Longo, 1995, pp.69-89.

Michelangelo Picone, All'ombra della fanciulla in fiore: lettura semantica della sestina dantesca, in "Lecture classensi XXIV. Le Rime di Dante", Ravenna, Longo, 1995, pp. 91-108.

Fiorenza Ceragioli, Le rime petrose di Dante, "Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani", Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 169-192.

Claude Perrus, Enonciation et construction du sujet dans les "petrose", in "Dante poète et narrateur", a cura di Marina Marietti e Claude Perrus, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 251-267 (Arzanà, 7).

difficile amore per una donna chiamata Pietra che non è però da identificare con alcuna donna reale; i componimenti sono infatti esercizi stilistici a imitazione del provenzale “trobar clus”, cioè poetare oscuro, difficile, di Arnaut Daniel; (DANTEONLINE.IT, 2014)⁶.

Ainda:

[...] la difficoltà poetica è data dal fatto che in ogni componimento le parole-rima sono o particolarmente aspre come nella prima canzone “Io son venuto al punto de la rota” e nell’ultima “Così nel mio parlar voglio esser aspro”; oppure le parole rima sono sempre le stesse e si ripetono in ogni strofa in un’ordine diverso come nella seconda canzone “Al poco giorno” (si ripetono sempre le parole-rima ombra:colli:erba:verde:petra:donna) e nella terza “Amor, tu vedi bem” (si ripetono sempre le parole-rima donna:tempo:luce:freddo:petra); [...] (DANTEONLINE.IT, 2014)⁷.

Enfim:

[...] un tale esercizio stilistico verrà giudicato negativamente come fine a se stesso nel *De vulgari Eloquentia* (II xiii 12) ma la ricerca sulle rime aspre sarà ripresa negli ultimi canti dell’*Inferno* e la sestina con cui sono composte le petrose sarà il primo abbozzo delle terzine incatenate della *Commedia*. (DANTEONLINE.IT, 2014)⁸.

Conforme já salientaram Diana Martha-Toneto (2009), em artigo para a revista *Itinerários*, de Araraquara, Estado de São Paulo, e Andrea Lombardi (1998), no prefácio do livro *Pedra e Luz na poesia de Dante*, de Haroldo de Campos (2009), e diversos outros autores ainda na década de 60 do século XX, a ligação entre a matéria evocada da pedra e o “tecido” do poema é proposital e uma tomada de partido estético. Que se leia a capital observação de Donald Sheehan (1965):

[...] the petrose were written around 1296, for this would place the poems after the *Vita Nuova* – after, that is, Dante’s discovery of the *dolce stil nuovo* with which he transcended Provençal courtly-love myths to unify sensual and spiritual themes.

⁶ Chamam-se comumente “Petrose” quatro componentes dantescos que tratam do amor de uma mulher chamada Pietra que não se identifica com nenhuma mulher real; os componentes são, de fato, exercícios estilísticos à imitação do provençal “trobar clus”, que é o poetar obscuro, difícil, de Arnaut Daniel. (Tradução minha).

⁷ [...] A dificuldade poética é dada pelo fato de que em toda a composição as palavras-rimas são ou particularmente ásperas como na primeira canção “Io son venuto al punto de la rota” e na última “Così nel mio parlar voglio esser aspro”; ou porque as palavras rimas são sempre as mesmas e se repetem em todas as estrofes numa ordem diversa como na segunda canção “Al poco giorno” (repetem-se sempre as palavras rimas ombra:colli:erba:verde:petra:donna) e na terceira “Amor, tu vedi bem” (onde repetem-se sempre as palavras donna:tempo:luce:freddo:petra); [...] (Tradução minha).

⁸ [...] Um tal exercício estilístico será julgado negativamente como fim em si mesmo no *De vulgari Eloquentia* (II xiii 12), mas a pesquisa sobre rimas ásperas será retomada no último Canto do *Inferno* e a sextina com a qual são compostas as petrose será o primeiro esboço das tercinas encadeadas da *Comédia*. (Tradução minha).

(SHEEHAN, 1967, p. 145)⁹.

Em *A.M.M.R.*, tais dificuldades são representadas, inclusive com citação a Dante, por: 1) uma via que é estreita, logo, pode-se supor certa dificuldade de se percorrê-la e, eu diria, grande dificuldade; 2) a floresta que leva ao extravio do poeta; 3) os animais selvagens, mesmo sendo “gaia”, ou seja, alegre, a pantera, o que poderia configurar essa mesma “pantera” como uma referência indireta a uma gaia ciência, ideal nietzscheano de superação do fantasma da metafísica no conhecer, que se veja em Nietzsche (1844-1900), em seu *O Crepúsculo dos ídolos*: “Um asno pode ser trágico? — Perecer sob um fardo que não se pode nem carregar nem rejeitar?... O caso do filósofo” (NIETZSCHE, 2001, p. 7).

Em linhas gerais, todo o poema não deixa de ser uma simultaneamente “alegre”, ou “feliz”, “ciência poética”, que também tem certa melancolia, ou, uma ciência revitalizada em forma de poesia, que se situa na interseção entre as ciências físicas e cosmológicas e os próprios estudos em tradução e transcrição, que configuram todo um ramo de conhecimento, o qual, como é sabido, também é objeto de pesquisa e trabalho por parte de Haroldo de Campos. Além disso, “gaia pantera” pode ser vista como “Terra pantera”, ou, planeta terra que é pantera, neste caso a ameaçar seu habitante, em suma, um local de sucessos de fracassos para os homens¹⁰.

⁹ [...] as petrose foram escritas em torno de 1296, isto colocaria os poemas depois do Vita Nuova – ou seja, depois da descoberta, por parte de Dante, do dolce stil nuovo com qual ele transcende os mitos do amor cortês provençal para unificar temas sensuais e espirituais. (Tradução minha).

¹⁰ Veja-se o que diz o Dicionário de Mitologia de Georges Hacquard:

Geia ou Gea (nomes da terra, o primeiro em dialecto jónico, o segundo na forma ática) é a Terra divinizada. Aparecida, segundo Hesíodo, depois do Caos, ela personifica a matéria primordial e o “eterno e inabalável sustentáculo de todas as coisas”. Do seu corpo vão nascer, sucessivamente, o céu estrelado, úrano, as altas montanhas, Ureia, e Ponto, o deus Mar. [...].

[...] Assim, Geia é adorada como a “mãe universal” (segundo os termos do Híno homérico), para quem “nascem os belos filhos e os frutos saborosos”, sendo objecto de um culto fervoroso em toda a Grécia, desde os primeiros tempos.

Em Delfos, o mais antigo oráculo pertencera-lhe e quando Apolo a vem substituir (depois de uma luta épica contra a serpente Píton, nascida de Geia), os zeladores do deus terão de impor a ideia de que não houve uma espoliação violenta de Geia, mas antes uma transmissão, negociada, de poderes.

Em Dociona, em Tegeia, em Tebas, em Cizica, na Frígia, e sobretudo em Atenas e no Peloponeso (Patras, Olímpia, Esparta ...), ela tornou-se uma figura de primeiro plano - por vezes associada a Zeus ou a Deméter – como Gênio, Deusa-Mãe, deusa da abundância (presidindo aos casamentos) e detentora de um poder profético.

Este último atributo está ligado a um outro aspecto da personalidade de Geia: deusa ctónia, é uma das divindades da morte e como tal fecha o ciclo da vida. Se o rito de enterramento substituí em Atenas o da incineração é, conta Cícero, porque foi reconhecido que convinha mais fazer repousar os defuntos

Percebe-se a “Terra Feliz” (termo de minha parte) que alguns acreditam ter existido em eras anteriores ao patriarcado na Grécia, após uma série de fatos que a mitologia sintetiza com a alegoria de Apolo apossando-se do Oráculo de Delfos, antes, oráculo de Géa-Gaia (HACQUARD, 1996, p. 135-136). Isto é outra leitura, possível e paralela, para além daquela que configura Gaia como “alegre”.

Prosseguindo: 4) o detalhamento da pupila da loba, e sua cor, é um detalhe realista, trata-se de um close cinematográfico, súbito, que nos lembra o amarelo das pupilas da própria onça pintada na vida real. A própria referência ao animal constitui substantivação e agregação de materialidade, pois, permite ao leitor a imaginação desse animal em sinestesia. Que se veja todo o estudo dos irmãos Campos sobre os flashes cinematográficos nos ideogramas chineses e em Sousândrade (CAMPOS; CAMPOS, 1982) (CAMPOS; CAMPOS, 1966). Neste ponto do poema, o jogo de aliterações e paronomásia entre os vocábulos “lupinas”, “pupilas” e “amarelas” cria notório efeito matérico pelas explosões da bilabial surda /p/, pelos ecos em /u/ e /i/ e /a/, vogais, pela aliteração em /l/ e pelas sibilizações repetidas em /s/. Não há necessidade de sabermos os sentidos (“sentido”, aqui, como *meaning*, em inglês), ou Interpretantes¹¹ verbalizáveis (no sentido peirceano), que se podem auferir de tais efeitos sonoros. Estes últimos podem ser considerados materializações ou espessamentos matéricos do texto que se faz poético pela escolha, para a construção de tal texto, de certas palavras cuja colocação em sequência, em com-posição, fará com que elas interajam na leitura que se pode delas fazer, repercutindo o som de uma sobre o das outras e vice-versa, produzindo um efeito final que é uma dificuldade de leitura, intencionalmente produzida, não muito acentuada como no caso das discontinuidades da poesia mais radicalmente ideogrâmica ou espacial (planar, visto que é seus caracteres são dispostos num página bidimensional de livro, ou em página de internet), mas que é um notório termo intermediário entre uma poesia de leitura fluida – cujos protótipos são Virgílio, os árcades brasileiros do século XVIII, por exemplo – e um outro estilo poético de abruptos cortes, como foi dito: as discontinuidades e lacunas são

no seio de sua mãe, do que reduzir os seus corpos a cinzas. (HACQUARD, 1996, p. 135-136).

¹¹ Para Charles Sanders Peirce (1839-1914), o signo é constituído de três instâncias, a saber: o Representâmen, que é a parte do signo que se refere a outra, chama de Objeto do signo. O Representâmen, ao se referir a tal Objeto, produz numa mente intérprete, humana ou não, um Interpretante, ou seja uma ideia ou termo geral, que se dá, repetindo, na mente intérprete. Ocorre que tal Interpretante acaba por se tornar um segundo Representâmen que fará referência ao antigo Representâmen. Agora em outro nível, O Interpretante antigo, torna-se Representâmen e o antigo Representâmen torna-se um novo Objeto de um Signo diferente. Está-se, nessa segunda operação signica, em um outro “passo” da cadeia semiótica que é infinita (PEIRCE, 1977, p. 46, 51).

características da poesia ideogrâmica. A presente pesquisa de doutoramento tratará disso na conclusão deste trabalho.

Assim, o sintagma “lupinas pupilas amarelas” parece travar um pouco a língua de quem o lê, mesmo em leitura silenciosa. De fato, este trecho, e outros, conferem ao poema a presença física de algo que nos obstaculiza a leitura e, por extensão, dificulta um entendimento mais tranquilo daquilo que denotam, mesmo, os versos. Tal presença em nosso horizonte de percepção constitui traço de realidade e materialidade do verso. Ela coisifica o poema por meio das aliterações e ecos expostos acima, e, no mesmo sentido da tradição crítica sobre as *rime petrose* de Dante, essa presença constitui obstáculo a essa leitura mais fluida, ou mais caudalosa, do poema.

Tal presença é representação por semelhança, ou seja, iconização (PEIRCE, 1977, p. 67), de dificuldades que, em Dante, eram relativas à suposta Donna Petra, mulher inacessível para o poeta. Essa dificuldade de leitura é, também, iconização de dificuldades relativas à biografia de Dante e à política no seu tempo. As dificuldades e as crises políticas, culturais e estéticas estão também presentes no final do século XX, no ano 2000, ano em que Haroldo de Campos escreve *A.M.M.R.*, vindo o poeta a falecer em 2003.

Pode-se perceber também que: 5) Haroldo de Campos está, na verdade, em um “sertão”, algo “mais árduo que floresta”. Fica aqui declarada por Haroldo a dificuldade por que passava o Brasil e sua cultura, advinda, tal dificuldade, de problemas brasileiros concretos de causas sociais, econômicas e culturais diversas, não havendo necessidade de detalhamento de tais causas agora, neste texto. Outro fator perceptível no trecho do poema citado acima é: 6) a referência à obra *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa (1908-1967), por meio do uso da palavra “veredas” no contexto da citação acima em destaque, e no contexto geral da obra *A.M.M.R.*

Grande Sertão: veredas narra passagens onde a violência do homem sobre o seu semelhante num contexto onde o banditismo rural, a pobreza material, e a exploração do homem pelo homem, num ambiente hostil, cheio de leitos de rios secos e pedregosos, acabam por reduzir, ou resumir, o rio-estrada-da-vida ao seu lado mais cruel. Mas não somente, mesmo com tanta aspereza, e mesmo crueldade, o amor surge numa fresta de pedra, que se permita a metáfora, como um tipo de floração que os homens rústicos “descuidados” deixaram brotar: há em *Grande Sertão:*

veredas a penetração oculta de Diadorim no cangaço, uma mulher combatente travestida de homem, e tudo o mais que isso ocasiona na obra de Rosa. No entanto esse amor é conflituoso, também, pétreo, pois percebido como homossexualidade por Riobaldo que tinha Diadorim por homem, seu camarada no cangaço.

Por fim, tem-se: 7) o uso, por Haroldo de uma espécie de regionalismo, a expressão “entreverando”. Tal construção lembra uma “palavra-valise”, dita *portmanteau*, invenção de Lewis Carroll (1832-1898), segundo Décio Pignatari. Veja-se:

A palavra *portmanteau*, inventada por Lewis Carroll e amplamente utilizada por Joyce, é uma nova unidade qualitativa, resultante da justaposição de duas ou mais palavras: *silvamoonlyake* (*silva*, selva (do latim) – *silver*, prata – *moon*, lua – *lake*, lago – *like*, como semelhante a). Pequena paisagem verbivocovisual ou pequena paisagem ideogrâmica. Dentro, aliás, do espírito da língua inglesa, mais próxima do chinês do que o português, por exemplo e mais apta, portanto, a adjetivar o substantivo sem alterá-lo: *icebox* (geladeira, literalmente: caixa de gelo), *the snow mountain stoneman* (o homem de pedra da montanha de neve). (PIGNATARI, 1975, p. 86).

A expressão “se entreverando” pareceria ser a síntese oriunda da fusão competente das palavras italianas e brasileiras “vero”, “entrevero” e mais a palavra “entre”. No entanto ela não é isso, ou não é apenas isso (Houaiss, 2009). Aqui, também ressoa a palavra “vereda”, por razões de sonoridade e, também, de ideação, conceito e imagem: “entre” é prefixo que indica uma posição intermediária, ou interna a duas coisas quaisquer (no sentido “de no meio de”). Por outro lado, tal posição remete a “entrada”, “internalização”, tornar-se algo “interno” e, ainda, ao caminho de entrada “em algo”. Coisa que, visualizável como flash “interno”, reminiscência, de um exemplo qualquer de caminho que leva para dentro de algo, e, neste ponto, “entre”, como o verbo “entrar”, no modo imperativo, na terceira pessoa (na verdade, segunda) do singular (você) reforça tal campo semântico. Mas, em tal palavra, a “vereda”, por paronomásia, leva ao que é “vero”, ou seja, a certa verdade. Note-se que o verbo está em gerúndio e é reflexivo: “entreverando-se”. Trata-se do próprio movimento indivíduo que se percebe a si mesmo. Tem-se aqui, pelo menos, os fatores em logopeia e melopeia do trinômio “verbivocovisual”.

Em relação à língua italiana marcante, ou dominante, aqui, pode-se dizer que se trata do idioma em que foi escrita a Divina Comédia, ou, aquela língua cuja estruturação, inclusive sintática, Dante ajudou fortemente a promover. O “entrevero” nada mais é que a aventura do conhecimento

que se apresenta ao poeta-pensador, com teses, antíteses, sínteses e o que mais possa ser descrito como possibilidades de embates interiores teóricos, conflitos psicológicos, etc. Mas também pode ser um caso, ou uma disputa de amor, de sabor prosaico renascentista, cortês. Essa palavra-valise é mais um exemplo de obstáculo plasmado pelo poeta para o fluxo natural de leitura, pois, pelo menos pelo fato dessa expressão ser um linguajar regional do Rio Grande do Sul (HOUAISS, 2009), que via de regra, pode deter o leitor oriundo de outras regiões do Brasil.

Em *A.M.M.R.*, nas três primeiras estrofes de 3 versos, Haroldo de Campos apresenta ao leitor seu cenário simultaneamente natural e social, exibindo assim a aspereza de seu caminho, que é, simultaneamente, algo natural e da convivência humana. Após essas 3 estrofes Haroldo faz uma pausa que parece marcar os acordes iniciais do poema *A.M.M.R.*

Na fortuna crítica de Dante Alighieri, são muito conhecidas as *rime petrose*, rimas pedregosas, também em *A Divina comédia*. Por meio delas, o autor italiano expõe metaforicamente, utilizando-se desse tratamento matérico do poema, as vicissitudes da vida social e política de sua época e acaba expondo a tendência naturalista e empirista de sua época, cuja breve referência foi feita mais acima no presente texto. Tendência de revalorização do mundo real, coisa que, gradativamente, foi delineando o realismo renascentista, ainda mesclado com muito idealismo.

Voltando às artes visuais, ao realismo em tais artes e a representações de materialidade nelas mesmas, a obra em pintura, e principalmente em desenho, de Leonardo da Vinci (1452-1519), representa muito bem, essa síntese de idealidade e materialidade, por certo ainda ilusionista, pois são obras em desenho a lápis, nas artes visuais.

O que Courbet, e Picasso mais adiante, promoveriam seria fazer a obra de arte estourar a membrana ontológica que separa a representação da realidade em que se encontra “imerso” o expectador: se na representação de um rosto em desenho por Leonardo da Vinci, a carne de tal rosto é ilusoriamente trazida à nossa presença por efeitos de sombreamento denso, pontualmente concentrado, nas obras de Courbet, a matéria também é evocada de forma ilusória, mas, por massas de tinta densas, acopladas e quase escultóricas.

Tais massas adquiriram, gradualmente, independência semiótica e ontológica como “algo”, como

“coisa”, *res*, na expressão latina, e não apenas algo que represente algo, um signo de uma linguagem dotada de função referencial. Trata-se, neste caso, de objetividade, Secundidade semiótica, algo que se lança contra o sujeito receptor da obra de arte causando impacto sobre ele, uma relação dual, um sentido de oposição, ou contraposição, objetiva, que é o que caracteriza a Secundidade em Peirce (PEIRCE, 1977, p. 66-71).

Aqui se recoloca, em questão, a obra de Baudelaire, veja-se.

O poeta francês constrói sua obra na esteira de um movimento que questiona severamente a metafísica ocidental, leia-se cristã. Pode-se afirmar que tal movimento foi levado a efeito pela obra de diversos pensadores de viés iluminista, num movimento também conhecido como esclarecimento. Tal movimento incluiu homens de visada liberalista clássica, mas não somente isso. É o que será visto a seguir.

1.3. ILUMINISMO, SOCIALISMO, IDEALISMO E MATERIALISMO ENTRE OS SÉCULOS XVII E XIX

Esse movimento, que coloca em questão a metafísica tradicional e a união entre os poderes civil e religioso, tem um ponto de início na Revolução Inglesa de Cromwell, ainda no século XVII. Revolução que precede, em tempo relativamente pequeno, as revoluções americana (de independência, em 1776), francesa (republicana, em 1789) e as revoluções socialistas europeias de em torno de 1848. Todos estes movimentos, agora citados, preparam com muito pouca antecedência a Modernidade, ou, mesmo, são constituintes desta última. Trata-se de um movimento progressivo em que a burguesia se afirmou como produtora de bens e sustentáculo da sociedade, que se tornava cada vez mais liberal e, pouco tempo depois, alguns intelectuais procuraram construir a ideia de um socialismo científico e propuseram, de diversas formas, a libertação do proletariado, cuja força de trabalho estaria sendo explorada pelas classes dominantes, pelo menos naquilo que Karl Marx denominou mais-valia.

O movimento burguês intelectual dito iluminista e seu correlato tecnológico, a Revolução Industrial, podem ter aparentado ser a palavra final em termos de busca pela liberdade, até a consideração e a tentativa, bem-sucedida, pode-se dizer, de se provar que, na verdade, o

sustentáculo da sociedade na modernidade é a classe subalterna, de operários e camponeses, estes últimos, uma espécie de operários rurais que não deixam de ser o sustentáculo da recém-formada cidade industrial, já que na divisão social do trabalho, cidade e campo se colocam em polos diferentes, o campo respondendo pelo fornecimento de alimentos à cidade¹².

Que se volte ao exemplo de Courbet. Tal pintor francês, na explicitação de massas de tinta (chamadas tecnicamente “empaste”), em suas representações pictóricas de falésias e de pedras que estão sendo quebradas por trabalhadores, por exemplo, opera a ruptura da membrana ontológica que separa a representação bidimensional, em *trompe l’oeil*, do mundo real. A espessura das massas de tinta tem ali um papel expressivo fundamental, ilusionista, e age em conjunto com a cor dessas tintas, ou seja, com seus pigmentos. As discontinuidades devidas à justaposição de pinceladas (ou massas de tinta) estanques, criando efeitos sinestésicos táteis e texturizados, tendendo ao tridimensional, ou ao escultórico, como foi dito, ou, ainda, ao baixo-relevo, num sentido bastante lato desta última palavra. Todo esse efeito acaba por tornar-se a negação da representação bidimensional como *trompe-l’oeil*, repito mais uma vez, e labora em prol da ilusão da presença física “real” no horizonte de percepção do observador da obra, do próprio objeto representado, seja ele, no caso de Courbet, uma falésia ou uma pedra sendo rompida por um trabalhador braçal.

Volta-se à questão, que recoloco e respondo mais uma vez: por que Courbet procura explodir a membrana bidimensional imaginária que separa tal representação, perspectivada e ilusionista, do mundo “real”, ou, do mundo das “coisas”?

Resposta: no movimento laico e anticlerical representado pelo Iluminismo, após a idade média, e principalmente a partir dos séculos XVII e XVIII, diversos teóricos procederam à pesquisa racionalista e empirista do mundo. Kant (2001), em sua *Crítica da Razão Pura*, demonstrou a

¹² Mas por que as Revoluções Socialistas de 1848 foram postas, um pouco acima neste texto, como uma continuidade do movimento Iluminista (e eu concordo com isso) se o marxismo opõe-se frontalmente e de forma clara aos preceitos iluministas, idealistas e burgueses? A resposta para isso se encontra em Sérgio Paulo Rouanet, em seu livro, *As Razões do Iluminismo*, no qual o teórico brasileiro, claramente, enxerga o marxismo como inserido no mesmo movimento iluminista, que, como foi dito no corpo deste texto, tem uma origem mais próxima da contemporaneidade na Revolução de Cromwell, em torno de 1642. (ROUANET, 1987, 200-216).

impossibilidade da inteligência humana tratar de temas como a coisa-em-si, Deus e o infinito, visto tais entes não poderem ser percebidos pelos sentidos. Na tese empirista que vai desde Aristóteles e quiçás antes e passa por Hume até Kant, “algo”, seja o que for, estará “em” nosso intelecto se tiver primeiramente “passado pelos nossos sentidos”. A revolução copernicana representada pela obra de Kant, ainda nos últimos anos do século XVIII, foi justamente o reconhecimento, segundo o viés empirista, da impossibilidade de se tecer discurso com estatuto de ciência verista sobre entidades como “Deus”, “o infinito” e a “Coisa-em-si”, seja ela de existência possível, ou viável, ou não. A obra de Kant foi, praticamente, contemporânea às revoluções francesa e americana. No desenrolar dessas revoluções burguesas, anticlericais por excelência, nem todo o discurso metafísico ruiu, entretanto.

Se, a partir do iluminismo dos séculos XVII e XVIII, operou-se a separação entre poder religioso e poder político, os países entre os século XVIII e XIX ainda mantiveram uma cosmovisão em que o idealismo, e creio que na maioria dos casos o próprio cristianismo prevalecia. Por idealismo pode-se entender uma tendência de pensamento social, mas não só, calcada na precedência da essência sobre a existência das coisas no mundo, e, é claro, calcada nas metafísicas de cunho religioso e na precedência de uma essência espiritual sobre a existência humana, postulando a alma enquanto instância metafísica individual. Por outro lado, pode-se imaginar, no idealismo iluminista, uma tendência a se pensar que tanto as revoluções burguesas como o pensamento burguês eram o *non plus ultra* de um movimento libertário que se detinha na ideia de contrato social, nos moldes da burguesia liberalista. Veja-se o que diz o *Dicionário de filosofia* de Nicola Abbagnano, no seu verbete “idealismo”, sobre a acepção de tal termo em Hegel:

[...] Hegel, que também chama de subjetivo ou absoluto o seu I., esclarece seu princípio desta forma: "A proposição de que o finito é o ideal constitui o idealismo. O I. da filosofia consiste apenas nisto: em não reconhecer o finito como verdadeiro ser. Toda filosofia é essencialmente I., ou pelo menos tem o I. como princípio; trata-se apenas de saber até que ponto esse princípio está efetivamente realizado. A filosofia é I. tanto quanto religião" (*Wissenschaft der Logik*, I, seq. I, cap. III, nota 2, trad. it., pp. 169-70). [...] (ABBAGNANO, 2007, p. 524).

Ainda:

[...] Também receberam os nomes de I. subjetivo ou I. absoluto as derivações

contemporâneas do I. romântico, que são substancialmente duas: a anglo-americana (Green, Bradley, McTaggart, Royce, etc.) e a italiana (Gentile, Croce). Ambas as derivações mantiveram aquilo que, para Hegel, era a principal característica do I.: a não realidade do finito e a sua resolução no infinito. Mas, enquanto o I. italiano seguiu mais de perto a corrente hegeliana, procurando estabelecer essa identidade por via *positiva*, mostrando na estrutura do finito, na sua intrínseca e necessária racionalidade, a presença e a realidade do infinito, o I. anglo-americano tratou de demonstrar a identidade por via *negativa*, mostrando que o finito, devido à sua intrínseca irracionalidade, não é real, ou é real na medida em que revela e manifesta o infinito. [...] (ABBAGNANO, 2007, p. 524).

E mais:

[...] O título de uma das obras fundamentais do I. inglês, *Aparência e realidade* (1893), de F. H. Bradley, revela já o tema dominante do I. anglo-saxão, enquanto o título da obra fundamental de Gentile, *Teoria do espírito como ato puro* (1916), revela a inspiração fichteana e a trilha subjetivista do I. italiano. [...] (ABBAGNANO, 2007, p. 524).

Torna-se aqui fácil perceber que, para ambas as formas de Idealismo apresentadas na citação acima, havia a recusa em se aceitar que o Universo se detinha nas coisas finitas, havendo algo mais além delas, é claro. É importante que se consulte agora o significado filosófico da palavra “essência” que, em certa altura, vai se unir ao significado de “idealismo” para o propósito deste trabalho. Que se veja, no mesmo *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano:

[...] S. Tomás entende a essência no significado 2, como E. necessária ou substancial. Ela é a “qüididade” ou “natureza” que compreende tudo o que está expresso na definição da coisa; logo, não só a forma, mas também a matéria. P. ex., a E. do homem, definido como “animal racional”, compreende não só a racionalidade (que é forma), mas também a animalidade (que é matéria). Da E. assim entendida distingue-se o ser ou a existência da coisa definida: ser ou existência que é algo diferente da E. porque se pode, p. ex., saber o que (*quid*) é o homem ou a fênix sem saber se existe homem ou fênix, ou seja, sem saber nada acerca do ser ou da existência da coisa definida (*De ente et essentia*, 3). [...]. (ABBAGNANO, 2007, p. 362).

E mais:

[...] 3). Portanto, substâncias como o homem ou a fênix são compostas de E. (matéria e forma) e existência, separáveis entre si; nelas, E. e existência estão entre si assim como potência e ato: a E. é potência em relação à existência; a existência é o ato da essência. Somente em Deus, porém, a E. é a própria existência, porque Deus “não só é a sua E. como também o seu próprio ser”; se assim não fosse, ele existiria por participação, como as coisas finitas, e não seria o ser primeiro e a causa primeira (*S. Th.*, I, q. 3, a. 4). (ABBAGNANO, 2007, p. 362).

É importante que se veja, também, o significado da expressão “materialismo” no *Dicionário de Filosofia* de Abbagnano:

[...] Esse termo designa, em geral, toda doutrina que atribua causalidade apenas à matéria. Em todas as suas formas historicamente identificáveis (em que esse termo não seja empregado com fins polêmicos), o M. consiste em afirmar que a única causa das coisas é a matéria. A antiga definição de Wolff, segundo a qual são materialistas “os filósofos que admitem apenas a existência dos entes materiais, ou seja, dos corpos” (*Psychol. rationalis*, § 33), não é suficiente para apontar as formas históricas do M., porque levaria a incluir nessa corrente doutrinas que a repudiam (v. mais adiante). (ABBAGNANO, 2007, p. 649).

E mais:

A partir daí é possível distinguir: 1- o M. *metafísico ou cosmológico*, que se identifica com o atomismo filosófico; 2- o M. *metodológico*, segundo o qual a única explicação possível dos fenômenos é a que recorre aos corpos e aos seus movimentos; 3 - o M. *prático*, que reconhece no prazer o único guia da vida; 4 - o M. *psicofísico*, para o qual os fenômenos psíquicos são causados estritamente por fenômenos fisiológicos. Estas são as formas historicamente reconhecíveis do M, além das formas conhecidas como M. *dialético* e M. *histórico* (v.), considerados à parte. [...]. (ABBAGNANO, 2007, p. 649).

Ainda:

1 - O M. cosmológico é caracterizado pelas seguintes teses: *a)* caráter originário ou inderivável da matéria, que precede todos os outros seres e é causa deles (portanto, não é M. a doutrina de Gassendi, para quem os átomos que constituem o universo foram criados por Deus); *b)* estrutura atômica da matéria; *c)* presença na matéria, portanto nos átomos, de uma força capaz de pô-los em movimento e de levá-los a se combinarem de tal modo que dão origem às coisas (Demócrito admitia que os átomos se movem por conta própria desde a eternidade [ARISTÓTELES, *Phis.*, VIII, 1, 252 a 321, e esse pressuposto permaneceu em todas as formas do atomismo; a última forma histórica assumida pelo M., difundida nos últimos decênios do séc. XIX pelo biólogo alemão Ernst Haeckel, admitia até mesmo que os átomos fossem dotados de vida e sensibilidade, além de movimento [*Die Weltrütsel*, 18991); [...]. (ABBAGNANO, 2007, p. 649).

E ainda essas acepções de “materialismo”:

[...] *d)* negação do finalismo do universo e, em geral, de qualquer ordem que não consista na simples distribuição das partes materiais no espaço; *e)* redução dos poderes espirituais humanos à sensibilidade, ou seja, sensacionismo (sob esse aspecto, na Antigüidade o M. é representado pelas doutrinas de Demócrito e de Epicuro; na Idade Moderna, pelas doutrinas de alguns iluministas e de numerosos positivistas do séc. XIX). (ABBAGNANO, 2007, p. 649).

Que se veja agora a exposição de Abbagnano sobre o materialismo dialético:

[...] Entende-se por essa expressão a filosofia oficial do comunismo enquanto teoria dialética da realidade (natural e histórica). [...] Mais que de *materialismo*, trata-se na realidade de um dialetismo naturalista, cujos princípios foram propostos por Marx (v. DIALÉTICA), desenvolvidos por F. Engels e depois, mais ou menos servilmente, seguidos pelos filósofos do mundo comunista, que são os únicos seguidores dessa filosofia. Segundo Engels, Hegel reconheceu perfeitamente as leis da dialética, mas considerou-as “puras leis do pensamento”, já que não foram extraídas da natureza e da história, mas “concedidas a estas do alto, como leis do pensamento”. Porém, “se invertermos as coisas, tudo se tornará simples: as leis da dialética que, na filosofia idealista, parecem extremamente misteriosas, tornam-se logo simples e claras como o sol” [...]. (ABBAGNANO, 2007, p. 651).

Continua Abbagnano:

Segundo Engels, são três as leis: 1ª. lei da conversão da quantidade em qualidade e vice-versa; 2ª. lei da interpenetração dos opostos; 3ª. lei da negação da negação. A primeira significa que na natureza as variações qualitativas só podem ser obtidas somando-se ou subtraindo-se matéria ou movimento, ou seja, por meio de variações quantitativas. A segunda lei garante a unidade e a continuidade da mudança incessante da natureza. A terceira significa que cada síntese é por sua vez a tese de uma nova antítese que dará lugar a uma nova síntese. [...]. (ABBAGNANO, 2007, p., 651).

Ainda:

[...] Segundo Engels, esse conjunto de leis determina a evolução necessária — e necessariamente progressiva — do mundo natural. A evolução histórica continua, com as mesmas leis, a evolução natural. O sentido global do processo é otimista. A organização da produção segundo um plano, como se realizará na sociedade comunista, destina-se a elevar os homens acima do mundo animal, em termos sociais, tanto quanto o uso de instrumentos de produção o elevou em termos de espécie. Como se vê, o M. dialético de Engels nada mais é que a teoria da evolução (que nos tempos de Engels festejava seus primeiros triunfos), interpretada em termos de fórmulas dialéticas hegelianas, com prognósticos extremamente otimistas. [...] (ABBAGNANO, 2007, p. 651).

E mais:

Costuma-se considerar que o materialismo histórico e o materialismo metafísico são partes integrantes do M. dialético. Sobre o primeiro, v. capítulo à parte. Quanto ao

segundo, foi mais enfatizado por Lênin e pelos comunistas russos do que Marx e Engels. Lênin assim resumia as teses do materialismo: “1ª. Há coisas que existem independentemente de nossa consciência, independentemente de nossas sensações, fora de nós. 2ª. Não existe e não pode existir diferença alguma de princípio entre o fenômeno e a coisa em si. A única diferença efetiva é a que existe entre o que é conhecido e o que ainda não o é. (ABBAGNANO, 2007, p. 651)

E mais um pouco:

[...] 3ª. Sobre a teoria do conhecimento, como em todos os outros campos da ciência, deve-se raciocinar sempre dialeticamente, ou seja, nunca supor que nosso conhecimento seja invariável e acabado, mas analisar o processo graças ao qual o conhecimento nasce da ignorância ou o conhecimento vago e incompleto torna-se mais justo e preciso" (*Materialismus und Empirio-kritizismus*, 1909; trad. it., p. 75). Como se vê, tampouco essas teses expressam uma concepção materialista, mas constituem uma reivindicação do realismo gnosiológico. (ABBAGNANO, 2007, p. 651-652).

É interessante de se notar como Abbagnano ressalta o caráter metafísico da forma do movimento dialético, adaptado por Marx ao mundo material e, originalmente, vislumbrado no mundo do pensamento, por Hegel.

Retomando-se a linha de raciocínio, o materialismo histórico-dialético de Karl Marx é uma teoria que foi delineada por tal autor a partir do ano de 1830, e, principalmente, em Bruxelas entre 1844-1847 (BOTTOMORE, 2001, p. 239). Marx esteve em Paris no princípio do ano da Revolução (de 1848) (BOTTOMORE, 2001, p. 239), escrevendo sobre tal Revolução logo a seguir a seus acontecimentos. Sua teoria tratou de destronar a metafísica da filosofia idealista ao mesmo tempo em que nega a metafísica da Divindade transcendental do Cristianismo. Como é fartamente sabido, em Marx as construções ideológicas (ou seja, todo o ideário de uma sociedade) são elaboradas em função e como justificativa para o modo de produção vigente em tal sociedade e para certos fatores próprios a tal modo de produção, que, no caso da Revolução Industrial, iniciada na segunda metade do século XVIII, incluía a adesão das unidades produtivas (fábricas, etc) ao sistema de divisão social do trabalho, que se aprimora gradativamente até os dias de hoje, com o desenvolvimento da tecnologia, percebe-se.

Voltando ao alvorecer do Iluminismo, a partir de século XVII, algumas ideias criadas pelas mentes desse movimento eram materialistas, conforme se encontra no livro *Radical enlightenment (Iluminismo Radical)*, de Jonathan Israel (ISRAEL, 2001, 3-34). Na verdade,

houve duas alas no Iluminismo, pelo menos: uma que concebe o universo como criação divina e outra que é anti-metafísica no sentido de acentuar a dependência material das construções ideológicas humanas, sendo o próprio materialismo uma forma de representação. Mas, mesmo este materialismo não sustentou, pelo menos diretamente, a tese na qual o verdadeiro esteio de uma sociedade, e gerador de riqueza, são as classes operária e campesina, conforme já dito. Nenhuma teoria iluminista afirmou que a infraestrutura de uma sociedade antecede sua superestrutura e produz esta última, ou que a existência precede a qualquer essência: só a obra de Marx opera tal “revolução”.

Que se veja o que diz o próprio Jonathan Israel: “Indeed, surely no other period of European history displays such a profound and decisif shift towards rationalization and secularization at every level as the few decades before Voltaire”¹³(ISRAEL, 2001, p. 6). Veja-se Keith Thomas¹⁴ citado por Israel: “The triumph of mechanical philosophy, it has been asserted, meant the end of the animistic conception of the universe which had constituted the basic rationale for magical thinking” (THOMAS apud ISRAEL, 2001, p. 6)¹⁵.

E mais:

In England a veritable sea-change had taken place by the early eighteenth century. In Holland medals were issued in the 1690's celebrating the slaying of Satan and the end of belief in magic and witchcraft. In Germany the key public campaign, based on new philosophical ideas, which brought the trying and burning of witches to an end, took place during the first decade of the eighteenth century. (ISRAEL, 2001, p. 6)¹⁶.

Ainda, Israel cita Jean Georgelin, em sua obra cujo título original é *Venise au siècle des lumières: civilisations et societés*:

Similarly, as has been justly observed of society and culture in Venice, if one wants to

¹³ “Na verdade, certamente nenhum outro período da história europeia exhibe uma profunda e decisiva mudança no sentido da racionalização e da secularização em todos os níveis, como as poucas décadas antes de Voltaire” (Tradução Google translator, revisada por mim).

¹⁴ Trata-se da obra de Keith Thomas, *Religion and the decline of magic*.

¹⁵ “O triunfo da filosofia mecânica, tem sido dito, significou o fim da concepção animista do universo que constituiu os fundamentos essenciais para o pensamento mágico”. (Tradução Google translator, revisada por mim)

¹⁶ Na Inglaterra, um verdadeiro mar de mudanças ocorreu no início do século XVIII. Na Holanda medalhas foram emitidos em 1690 comemorando o assassinato de Satanás e do fim da crença na magia e na bruxaria. Na Alemanha, uma campanha pública estratégica e fundamental apoiou-se nas novas idéias filosóficas, que acabou por levar a caça e a queima de bruxas a um fim, teve lugar durante a primeira década do século XVIII. (Israel, 2001, p. 6). (Tradução Google translator revisada por mim).

know when the crucial shift took place which led to the end of cases of sorcery, the virtual end of ecclesiastical control over intellectual life, and the first emergence of women into the public sphere as putatively equal to men in intellect, artistic capabilities and personal freedom, then that decisive moment occurred in the period between 1700 and 1750 (GEORGELIN *apud* ISRAEL, 2001, p. 16)¹⁷.

Aqui, Israel fala do Iluminismo ainda dotado de religiosidade:

Of the two rival wings of the European Enlightenment, the moderate mainstream, supported as it was by numerous governments and influential factions in the main Churches, appeared at last on the surface, much the more powerful tendency. Among its primary spokesmen were Newton and Locke in England, Thomasius and Wolff in Germany, the “Newtonians” Nieuwentijt and Gravesande in the Netherlands, and Feijó and Piquer in Spain. [...]. (ISRAEL, 2001, p.11)¹⁸.

Continua Israel:

[...] This was the Enlightenment which aspired to conquer ignorance and superstition, establish toleration, and revolutionize ideas, education, and attitudes by means of philosophy but in such a way as to preserve and safeguard what were judged essential elements of the older structures, effecting a viable synthesis of old and new, and of reason and faith [...]. (ISRAEL, 2001, p. 11)¹⁹.

E ainda:

[...] Although down to 1750, in Europe as a whole, the struggle for the middle ground remained inconclusive, much of the European mainstream had, by the 1730's and 1740's, firmly espoused the idea of Locke and Newton which indeed seemed uniquely attuned and suited to the moderate Enlightenment purpose (ISRAEL,2001,p.11)²⁰.

¹⁷ Da mesma forma, como tem sido justamente observado acerca da sociedade e da cultura em Veneza, se alguém quiser saber quando a mudança crucial que levou ao fim dos casos de feitiçaria ocorreu, quando ocorreu o fim virtual do controle eclesiástico sobre a vida intelectual, inclusive juntamente com o primeiro aparecimento de mulheres na esfera pública como supostamente iguais aos homens em inteligência, capacidades artísticas e liberdade pessoal, então esse momento decisivo ocorreu no período entre 1700 e 1750 (*apud* Georgelin ISRAEL, 2001, p. 6). (Tradução Google translator revisada por mim).

¹⁸ Das duas alas rivais do Iluminismo europeu, o a principal corrente de pensamento era moderada, apoiada como era por inúmeros governos e facções influentes nas principais igrejas, finalmente apareceu surgiu como tendência bem mais poderosa. Entre os seus primeiros porta-vozes estavam Newton e Locke na Inglaterra, Thomasius e Wolff, na Alemanha, os “newtonianos” Nieuwentijt e Gravesande na Holanda, e Feijó e Piquer em Espanha. [...]. (Israel, 2001, p.11). (Tradução Google translator revisada por mim).

¹⁹ [...] Este foi o Iluminismo, que aspirava conquistar ignorância e superstição, estabelecer a tolerância, e revolucionar as idéias, a educação e as atitudes das pessoas por meio da filosofia, mas de tal forma a preservar e salvaguardar aquilo que se julgou serem os elementos essenciais das estruturas mais antigas. Igualmente, o Iluminismo efetuou uma síntese viável do novo e do antigo e da razão e da fé [...]. (Israel, 2001, p. 11). (Tradução Google translator revisada por mim).

²⁰ [...] No entanto, até 1750, na Europa inteira, a busca de um meio termo permaneceu infrutífera, muitos da principal corrente europeia havia, em torno dos anos 1730 e 1740, abraçado firmemente as ideias de Locke e Newton que pareciam ser as únicas adequadas aos propósitos do Iluminismo moderado (ISRAEL,2001,p.11). (Tradução de

Quanto à corrente radical do Iluminismo, que também inclui uma ala ateuista:

By contrast, the Radical Enlightenment, whether on an atheistic or deistic basis, rejected all compromise with the past and sought to sweep away existing structure entirely, rejecting the Creation as traditionally understood in Judaeo-Christian civilization, and the intervention of a providential God in human affairs, denying the possibility of miracles, and reward and punishment afterlife, scorning all forms of ecclesiastical authority, and refusing to accept that there is any God-ordained social hierarchy, concentration of privilege or land-ownership or religious sanction for monarchy [...] (ISRAEL, 2001, p. 11-12)²¹.

Fechando a sequência:

[...] From its origins in the 1650's and 1660's, the philosophical radicalism of the European Early Enlightenment characteristically combined immense reverence for science, and for mathematical logic, with some form of non-providential deism, if not outright materialism and atheism along with unmistakably republican, even democratic tendencies. (ISRAEL, 2001, p. 12)²².

É preciso buscar o significado da palavra “deísmo” (“*deism*”), usada por Israel (2001) no trecho acima:

substantivo masculino

Rubrica: filosofia.

Doutrina que considera a razão como a única via capaz de nos assegurar da existência de Deus, rejeitando, para tal fim, o ensinamento ou a prática de qualquer religião organizada [O deísmo difundiu-se principalmente entre os filósofos enciclopedistas e foi o precursor do ateísmo moderno.] (HOUAISS, 2009).

Como se pode notar, a passagem para o socialismo, ou comunismo, dito científico, ou, teorizado,

minha parte).

²¹ Em contrapartida, o Iluminismo Radical, tanto em bases ateuistas quanto deístas, rejeitou qualquer compromisso com o passado e tentou varrer a estrutura existente inteiramente, rejeitando a Criação como tradicionalmente entendida na civilização judaico-cristã, e a intervenção da Divina Providência em assuntos humanos, negando a possibilidade de milagres, e de recompensa ou punição na vida após a morte, desprezando todas as formas de autoridade eclesiástica, e recusando-se a aceitar que houvesse qualquer hierarquia social, concentração de privilégios e posse de terras enquanto coisas determinadas por Deus, ou que houvesse sanção religiosa para monarquia [...] (Israel, 2001, p. 11-12). (Tradução Google tradutor revisada por mim).

²² [...] Desde as suas origens em 1650 de e 1660, o radicalismo filosófico do primeiro Iluminismo europeu, de forma característica combinou imensa reverência para com a ciência e para a lógica matemática com alguma forma de deísmo não providencial, quando não fez uso diretamente do materialismo e do ateísmo, junto e inequivocamente com tendências democráticas republicanas, mesmo. (Israel, 2001, 12 p.). (Tradução Google tradutor revisada por mim).

estava aberta. Aliás, o pensador brasileiro Sérgio Paulo Rouanet (1987) marcou o marxismo como um movimento também iluminista, mas tal passagem da obra desse autor, contida em seu livro *As Razões do Iluminismo* será abordada posteriormente. Conhece-se amplamente a existência de alas assumidamente socialistas, portando, inclusive, tal rótulo, na Revolução Francesa, veja-se o que diz Tom Bottomore em seu *Dicionário do pensamento marxista* (BOTTOMORE, 2001, 339).

O movimento socialista moderno data da publicação, em 1848, do *Manifesto comunista* de Marx e Engels. Suas raízes históricas, porém remontam a pelo menos 200 anos antes, ao período da Guerra Civil inglesa (1642-1652), quando surgiu um movimento radical conhecido como *The Diggers* (Os Cavadores). Esse movimento teve em Gerrard Winstanley um brilhante porta-voz, cujas ideias correspondiam, sob muitos aspectos importantes, aos princípios fundamentais do socialismo tal como os conhecemos hoje. [...]. (BOTTOMORE, 2001, p. 339)

E mais um pouco:

Outros destacados precursores foram Babeuf e sua Conspiração dos Iguais, durante a Revolução Francesa, os grandes socialistas utópicos ingleses e franceses (Owen, Fourier, Saint Simon; ver SOCIALISMO UTÓPICO) do início do século XIX, e os cartistas ingleses das décadas de 1830 e 1840, que foram os primeiros a incorporarem ideias socialistas de democracia, igualdade e coletivismo a um amplo e significativo movimento de massas de trabalhadores. (BOTTOMORE, 2001, p. 339).

Veja-se que datam de meados do século XVII, do fim do século XVIII e do início do século XIX o surgimento de diversas tendências socialistas que terminam por serem suplantadas em requinte teórico e em importância política pelo marxismo a partir de 1848.

Ora, o pintor Gustave Courbet participou da Comuna de Paris e realizou esta revisão do conceito de representação em arte pictórica, produzindo obras tendentes a ser “presença”, ou seja, mais do que mera representação, presença efetiva, real de algo, uma “coisa”, confeccionada em *poiesis*, que não “está-para” outra coisa chamada objeto (de representação) como se a imagem pintada fosse uma espécie de preposto de tal objeto, mas, “está-em-si mesma”, ou, tende a ter como referente a si mesma, numa espécie de auto-referencialidade (SOURIAU, 1983, p. 71-72). Nota-se, inclusive, que tal aspiração do artista modernista foi realizada apenas parcialmente na Arte Abstrata. Digo, aqui, parcialmente, porque mesmo a arte radicalmente abstrata, geométrica ou não, ainda pode evocar, algumas vezes e mesmo sem pretendê-lo, figuras diversas, que podem vir à mente do observador no ato da fruição dessas obras de arte.

Esse novo estatuto ontológico, como *coisa*, da nova representação pictórica está, como foi dito acima, em franca oposição à franca “referencialidade” mimética da obra de arte figurativa e suas estruturas ilusionistas. Uma dessas estruturas é a representação em perspectiva. O sistema de representação em *trompe l’oeil*, e mais, o pensamento metafísico em sua época, não bastaram para satisfazer os anseios relativos a uma poética visual, em nova chave, à época da revolução social em Courbet e outros mais, inclusive pelo caráter de arte oficial que a pintura figurativa mimética recebeu desde o Renascimento. No Romantismo pictórico, pelo menos, a materialidade da representação permanecia velada por vernizes ou por um caráter linear, no sentido de Wölfflin (WÖLFFLIN, 2000, p. 25-97), um acabamento “marmóreo” tendente à sublimação das massas, como na pintura neoclássica cuja presença é sentida, ainda, em Dominique Ingres.

É objetivo desta tese, entretanto, demonstrar que existe um tipo de amálgama poético, em apresentação, mas de outra ordem, onde convergem não só matéria e pensamento, mas, igualmente, onde se dá a participação de um elemento imponderável, ligado a uma origem que se coloca num ponto simultânea e paradoxalmente imanente e transcendente à obra de arte. Aqui, o pensamento de Heidegger terá fundamental importância, como obra de um pensador que, contrariando aspectos do pensamento metafísico tradicional, postula a linguagem poética como (re)veladora do ser, sendo a linguagem poética “gesto”, e, tal gesto, é simultaneamente matéria, expressão, ou seja, ele é estético, e (re)velação, (des)velamento da origem (HEIDEGGER, [s.d.], p. 103-140). Lembre-se que, para Heidegger, um pensador que medita sobre a fenomenologia de Edmund Husserl, não há mais a distinção antiga entre “fenômeno e númeno”, mas, outrossim, tudo é fenômeno, e aqui não se trata de fenômeno conforme concebido à época do iluminismo, mas, mas de um outro tipo de “surgimento”, ou “aparição”, no horizonte de um ente que é o *Dasein*, traduzido no Brasil como pre-sença por Márcia Sá-Cavalcanti (HEIDEGGER, 1996, p. 21-40).

Voltando a Courbet, outra motivação, que acredito ser forte, para que um artista abandone as representações idealistas em arte, e o próprio pensamento idealista àquela época, estaria na dificuldade de se romper a própria estrutura ideológica do poder vigente com a própria linguagem e as representações que ensejaram e legitimaram, e ainda legitimam, tal poder. Exemplo: se alguém quer negar a metafísica em geral e a relação entre significado e significante, em particular, como caso metafísico, esse alguém não poderá utilizar-se da linguagem verbal referencial para tal

negação sem cair em contradição no meio (de expressão) utilizado. Basta que se veja o que é básico na teoria de Saussure que identifica termos gerais, ou ideias gerais, como cerne de seu conceito de significado.

1.4. CONVERGÊNCIA DE MENTE E MATÉRIA EM BAUDELAIRE: MAGIA E CONCEPÇÕES DE SOBRENATURAL. LÉVI-STRAUSS. HAROLDO DE CAMPOS.

Charles Baudelaire (1821-1867), contemporâneo da derrocada da Revolução Socialista de 1848, sentindo o refluxo reacionário da Restauração da monarquia na França, com Luís Napoleão III, encaminhou-se para adoção de uma metafísica herética, num impulso revolucionário à sua maneira, seguindo também a esteira da antiga arte da magia europeia, uma arte que manipulava as coisas deste mundo na intenção de influir sobre as pessoas e sobre a natureza, como é notório. Deve-se notar que esse não é o único impulso materializante para Baudelaire. Nele, há, também, todo o mundo de matérias e estímulos que a cidade de Paris lhe proporcionava, ou, praticamente, lhe impingia.

A magia aproxima os termos opostos do dualismo cartesiano, *res cogitans* e *res extensa*. Ela nega a separação estanque entre reino material e reino espiritual, proposta pelo cristianismo. Veja-se o que diz sobre isso Claude Lévi-Strauss (2008), em *Antropologia estrutural*, em um esquema inferido de diversas observações e em dois relatos.

Que se veja primeiro o esquema, ou, mecanismo, no qual há interferência do reino da linguagem, ou seja, no âmbito simbólico, sobre o corpo e a fisiologia de uma pessoa:

Desde os trabalhos de Cannon (1942), percebe-se com mais clareza os mecanismos psico-sociológicos subjacentes aos casos de morte por conjuração ou feitiço, atestados em varias regiões do mundo: um indivíduo consciente de que é objeto de um malefício fica profundamente convencido, pelas tradições mais solenes de seu grupo, de que está condenado, e parentes e amigos compartilham a certeza. A partir de então, a comunidade se retrai, todos se afastam do maldito e se comportam para com ele como se, além de já estar morto, representasse uma fonte de perigo para todos os que o cercam. [...] (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 181).

Continua Lévi-Strauss:

[...] Em toda ocasião e em cada um de seus gestos, o corpo social sugere a morte da pobre vítima, que não tenta escapar do que considera ser seu inelutável destino. E logo são celebrados para ela os ritos sagrados que a conduzirão ao reino das trevas. Brutalmente alijado, de saída, de seus laços familiares e sociais, e excluído de todas as funções e atividades por intermédio das quais o indivíduo tomava consciência de si mesmo, e enfrentando em seguida as mesmas forças imperiosas, novamente conjuradas com o único propósito de bani-lo do reino dos vivos, o enfeitado cede à força combinada do terror que sente e da retirada súbita e total dos múltiplos sistemas de referência fornecidos pela convivência do grupo e, finalmente, à sua inversão definitiva quando, de vivo e sujeito de direitos e de obrigações, passa a ser proclamado morto, objeto de temor, de ritos e de proibições. A integridade física não resiste à dissolução da personalidade social. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 181).

Continua Lévi-Strauss:

Como esses fenômenos complexos se expressam no plano fisiológico? Cannon mostrou que o medo, assim como a raiva, é acompanhado por uma atividade particularmente intensa do sistema nervoso simpático. Essa atividade é, normalmente, benéfica, ao acarretar modificações orgânicas que permitem que o indivíduo se adapte a situações novas. Mas, se o indivíduo não dispuser de nenhuma resposta instintiva ou adquirida para uma situação extraordinária, ou que assim lhe parece, a atividade do simpático se intensifica e se desorganiza, podendo causar, às vezes em questão de horas, uma diminuição do volume sanguíneo e uma queda concomitante de pressão, que resulta em estragos irrecuperáveis nos órgãos envolvidos na circulação. A recusa de bebida e comida, que é frequente em pacientes tomados por intensa angústia, precipita essa evolução: a desidratação age como estimulante do simpático e a diminuição de volume do sangue é aumentada pela crescente permeabilidade dos vasos capilares. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 182).

Prossegue o antropólogo:

Essas hipóteses foram confirmadas pelo estudo de vários casos de traumatismo decorrente de bombardeios, de envolvimento em batalhas ou até mesmo de intervenções cirúrgicas: sobrevém a morte, sem que a autópsia possa determinar lesão alguma. Portanto, não há por que duvidar da eficácia de certas práticas mágicas. Porém, ao mesmo tempo, percebe-se que a eficácia da magia implica a crença na magia, que se apresenta sob três aspectos complementares: primeiro, a crença do feiticeiro na eficácia de suas técnicas; depois, a do doente de que ele trata ou da vítima que ele persegue, no poder do próprio feiticeiro; e, finalmente, a confiança e as exigências da opinião coletiva, que formam continuamente uma espécie de campo de gravitação no interior do qual se situam as relações entre o feiticeiro e aqueles que ele enfeitiça. [...] (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 182).

Agora, os relatos. Lévi-Strauss narra:

Esses mecanismos tornam-se mais claros à luz de observações feitas há um bom tempo entre os Zuni do Novo México pela admirável investigadora M. C. Stevenson (1905). Uma menina de doze anos tinha sido tomada por uma crise nervosa

imediatamente depois de um adolescente ter pegado suas mãos. Este foi acusado de feitiçaria e levado ao tribunal dos sacerdotes do Arco. Durante uma hora, ele negou ter qualquer conhecimento oculto. Como esse sistema de defesa mostrou-se ineficaz, e o crime de feitiçaria ainda era, naquela época, punido com a morte entre os Zuni, o acusado mudou de tática e improvisou um longo relato, no qual explicava as circunstâncias em que havia sido iniciado na feitiçaria e tinha recebido de seus mestres dois produtos, um que enlouquecia as meninas e outro que as curava. [...] (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 186-187).

Prosseguindo:

[...] Esse ponto constituía uma engenhosa precaução contra os desenvolvimentos ulteriores. Intimado a mostrar suas drogas, ele foi até sua casa bem escoltado e voltou com duas raízes, que utilizou imediatamente num ritual complicado, durante o qual simulou um transe decorrente da ingestão de uma das drogas e o retorno ao estado normal graças a outra. Depois disso, deu o remédio à doente e declarou-a curada. A sessão foi suspensa até o dia seguinte mas, durante a noite, o suposto feiticeiro fugiu. Foi logo capturado e a família da vítima constituiu a si mesma como tribunal para prosseguir o julgamento. Diante da resistência de seus novos juízes em aceitar a versão anterior, o rapaz inventa uma outra, segundo a qual todos os seus parentes, e seus antepassados, eram feiticeiros, e foi deles que ele herdou poderes admiráveis, como o de se transformar em gato, encher a boca de espinhos de cactos e matar suas vítimas – dois bebês, três meninas e dois meninos – lançando-os sobre elas, tudo isso graças a penas mágicas que permitiam, a ele e aos seus, deixar a forma humana. [...] (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 187).

E ainda:

[...] Esse detalhe constituía um erro tático, pois agora os juízes exigiam que ele mostrasse as penas como prova da veracidade do novo relato. Ele tentou varias desculpas diferentes, todas recusadas. Foi então preciso ir até a casa do acusado, que começou alegando que as penas estavam escondidas sob o revestimento de uma parede que ele não podia destruir. Foi obrigado a fazê-lo. Derrubou um pedaço de parede e examinou cuidadosamente cada pedacinho. Tentou safar-se alegando falta de memória: fazia dois anos que as penas tinham sido escondidas, e ele já não se lembrava bem onde. Foi intimado a procurar mais e acabou derrubando uma outra parede, na qual, depois de uma hora de esforço, apareceu uma velha pena no adobe. [...] (LÉVI-STRAUSS, 2008, 186-187).

Por fim:

[...] Ele a pegou rapidamente, e a apresentou a seus perseguidores como o instrumento mágico de que falara. Fizeram-no explicar em detalhes seu mecanismo de utilização. Finalmente, arrastado até à praça pública, teve de repetir toda a história, enfeitando-a com muitos novos detalhes, e terminou com uma peroração patética, em que lamentava a perda de seus poderes sobrenaturais. Tranquilizados, seus ouvintes

concordaram em liberá-lo. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 186-187).

Como se pode ver, a presença de objetos e fenômenos naturais observáveis, pedras sugadas, adornos, espinhos, penas, trovão etc, é constante e termina por representar a segunda via de uma rua de mão dupla que: 1) vai da dimensão mental até uma outra dimensão, física, através da influência da psique de um homem excluído de um grupo humano (ou estigmatizado por tal grupo) na fisiologia deste mesmo homem, 2) e retorna, com a possibilidade de um apoio do psiquismo em coisas, em matéria do mundo real, coisas essas sobre as quais mais uma vez a mente age, e com as quais se sugestiona, para a consecução de alguma reparação, ou dano, sobre o corpo de si mesmo ou de outrem. É o caso das práticas de curandeirismo, ou mesmo as “simpatias” (veja-se o termo) populares para curar isso ou aquilo, coisa de que muitos de nós têm algum conhecimento, convivendo com a cultura popular aqui mesmo no Brasil. Veja-se o que diz Lévi-Strauss sobre uma técnica de curandeirismo que consiste na:

[...] *ars magna* de uma escola xamânica da costa noroeste do Pacífico, a saber, o uso de uma espécie de penugem que o prático esconde num canto da boca e cospe no momento oportuno, molhado no sangue da língua que ele mordeu ou que fez sair das gengivas, para mostrar solenemente ao doente e aos demais presentes, como corpo patológico expulso em decorrência de suas sucções e manipulações. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 190).

Em outro trecho, Lévi-Strauss narra, a respeito da experiência de um xamã que observa práticas de outros xamãs e as compara à sua própria técnica:

Numa visita à tribo vizinha dos Koskimo, Quesalid assiste a uma cura praticada por seus ilustres colegas estrangeiros e, para seu grande espanto, constata uma diferença de técnica: em vez de cuspir a doença na forma de um verme sanguinolento feito da penugem escondida na boca, os xamãs koskimo apenas expectoram na mão um pouco de saliva e afirmam que é “a doença”. [...] (LEVI-STRAUSS, 2008, p. 191).

Há um ponto no relato desse xamã observador em que ele narra sua concepção de doença aos estrangeiros:

Cada doença é um homem: furúnculos e inchaços, cocceiras e cascas, vermelhidão e tosse, definhamento e escrófulos, pressão na bexiga e dores de estômago também... Assim que conseguimos capturar a alma da doença, que é um homem, matamos a doença, que é um homem; seu corpo desaparece dentro de nós. (LÉVI-STRAUSS,

2008, p. 192).

Em nuance da concepção de doença dos xamãs estrangeiros, vemos o xamã observador, chamado Quesalid no relato de Lévi-Strauss, apresentar a doença não mais como coisa (“saliva”), mas, como entidade antropomórfica, dotada, no entanto, de um corpo, que estaria entranhado no corpo de um doente.

No poema “Correspondances”, presente em *Les fleurs du mal* (BAUDELAIRE, 1985, p. 114) comparece algo maior do que meras práticas animistas objetuais. Nele, Baudelaire pode ter se valido de um *corpus* doutrinal objetivamente mais consolidado, um conjunto de textos, de magia, branca ou negra, que evidencia uma concepção herética de mundo, em relação ao cristianismo oficial, em tal concepção haveria correspondências entre o mundo exterior e a esfera psíquica do poeta, numa espécie de simbolismo que relaciona a mente do poeta, o texto, o mundo físico exterior, como foi dito acima e, ainda mais, uma região ontológica e cosmológica cujo fim não é demarcado:

CORRESPONDANCES

La Nature est un temple où des vivants piliers
Laisent parfois sortir des confuses paroles;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d’autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l’expansion des choses infinies,
Comme l’ambre, le musc, le benjoin et l’encens,
Qui chantent les transports de l’esprit e des sens.
(BAUDELAIRE, 1985, p. 114)²³.

²³ CORRESPONDÊNCIAS

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Podem deixar ouvir confusas vozes: e estas
Fazem o homem passar através de florestas
De símbolos que o vêem com olhos familiares.

Como os ecos além confundem seus rumores

O poeta observa os símbolos com olhos familiares, “*regards familiers*”. Nele se instala um sentido de comunhão, de ressonância sensorial (corporal), mas não somente isso, pois aí intervém também os seus sentidos que captam aromas, cores e sons, tudo apontando para uma unidade que inclui o infinito.

Aqui se dá uma interação entre sujeito e ambiente natural, mas, não só: a tal par vem-se unir algo intangível e que escapa à percepção de nossos sentidos: o infinito. A natureza, por sua vez, está representada no início do poema como “*Nature*”, palavra escrita com inicial maiúscula. Este simples procedimento gráfico, posto desta forma, na página, constitui um processo de revalorização de um elemento cuja tendência mais costumeira é a de ser visto como puramente profano na história das concepções sobre o mundo real e sobre esferas transcendentais. No poema de Baudelaire há uma correspondência entre o mundo humano e uma ideia de força vitalista²⁴,

Na mais profunda e mais tenebrosa unidade,
Tão vasta como a noite e como a claridade,
Harmonizam-se os sons, os perfumes e as cores.

Perfumes frescos há como carnes de criança
Ou oboés de doçura ou verdejantes ermos
E outros ricos, triunfais e podres na fragrância.

Que possuem a expansão do universo sem termos
Como o sândalo, o almíscar, o benjoim e o incenso
Que cantam dos sentidos o transporte imenso.
(Tradução de Jamil Almansur Haddad).
(BAUDELAIRE, 1995).

²⁴ Segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss*, vitalismo é:

substantivo masculino

1 Rubrica: história da biologia.
doutrina formulada por cientistas europeus, esp. entre meados do s. XVIII e meados do s. XIX, que defendia a ideia de que os fenômenos relativos aos seres vivos (evolução, reprodução e desenvolvimento) seriam controlados por um impulso vital de natureza imaterial, diferente das forças físicas ou interações físicoquímicas conhecidas

2 Derivação: por extensão de sentido. Rubrica: filosofia.
conjunto de conceitos e princípios filosóficos utilizados por estes cientistas e por filósofos posteriores, com destaque para Bergson (1859-1941), que se caracteriza por definir a especificidade do fenômeno biológico em oposição ao pensamento materialista e mecanicista, afirmando a existência de uma força vital que atualiza a antiga concepção grega e medieval de *alma*

que se distribui pela matéria do mundo, de forma panteísta, monista, ou, simplesmente, de forma mágica e animista. O ser humano e suas “coisas” (materiais e de linguagem) refletem, no poema de Baudelaire, o poder criador desta unidade mágica²⁵. No seu poema, Baudelaire entrevia tal poder em algum desvão, ou fresta, dos caminhos da paisagem, o mundo natural não mais visto como destituído de inteligência.

1.5. HAROLDO DE CAMPOS VÊ O DEMIURGO PELOS OLHOS DE PITÁGORAS, PTOLOMEU, DANTE, CAMÕES E DRUMMOND.

No soneto mais acima, de autoria de Baudelaire, dá-se uma convergência entre, como foi dito, os reinos material (corporal), mental e espiritual, não somente em ideia, mas, também, realizada em *poiesis*. Aqui Baudelaire se encontra no registro romântico de representação (estilo romântico) que inclui sonoridades, reverberações, participações do som de uma palavra no som da outra (o mesmo ocorrendo com a imagética do poema), num texto poético cuja leitura é fluida, cadenciada mas não marcada (como num ritmo de marcha, por exemplo), linear, horizontal e melódica. Esses mesmos adjetivos, guardadas as devidas proporções poderão ser atribuídos à maioria das estrofes do terço final de *A.M.M.R.*, conforme será demonstrado no final desta tese. O poema “Correspondances”, de Baudelaire, pertence a uma estética simbolista, que inclui alguma metafísica, mas, neste caso, esse aspecto transcendental encontra-se convertido em magia, paganismo, coisa profana se comparada à metafísica cristã inserida nas forças reacionárias da França da Restauração monárquica do Segundo Império.

É preciso saber se, na obra de Haroldo de Campos, existe a previsão de entidades espirituais, ou de um reino espiritual, ou ainda de uma entidade espiritual máxima (Deus) e única (monoteísmo), prevista e aceita como tal por muitas culturas. Todas essas entidades, neste aspecto que se aborda agora, seriam transcendentais a toda e qualquer entidade mental, em outros termos, a toda e

3 Derivação: por extensão de sentido. Rubrica: filosofia.
cada uma das inúmeras doutrinas filosóficas que, desde a Antiguidade grega, utilizam-se da noção de *alma* para explicar o fenômeno da vida (HOUAISS, 2009).

²⁵ Aqui eu uso a palavra “unidade” grafada com a inicial “u”, minúscula, dado o caráter dessacralizante, dir-se-ia, da própria poesia de Baudelaire, caráter profano, em suma.

qualquer abstração, ou imagem, ou ainda, representação mental, ou pensamento lógico.

Pode-se já adiantar que no fim de *A.M.M.R.*, Haroldo de Campos declara sua forte propensão, cabalística, para pensar o universo como sendo criado por uma força transcendente, na qual opostos convergem. No poema há a citação do fenômeno estético barroco da *discordia concors*, já largamente utilizado tratado por ele e pelo Grupo Noigandres. Até o fim do poema, que na verdade não tem fim, e que, de fato, é uma suspensão, em claro clímax posto onde meramente poder-se-ia dizer que é o fim de um número dado de páginas, concebido tal número de acordo com o metro dantesco.

À medida que a leitura vai sendo consumada, percebe-se que Haroldo de Campos vai se rendendo à tese da existência de um sentido universal transcendente. Ele diz, inclusive, que Drummond, ao dar com sua (de Drummond) Máquina do Mundo (ANDRADE, [s. d.], p. 119-124) sabia que estava perdendo “algo”, mas continuou a insistir em certo ceticismo desalentado e pesaroso. Austero. Veja-se em *A.M.M.R.* um pouco do que será mais completamente citado posteriormente:

37.1. minto: menos drummond que ao desengano

2. pintar a neutra face agora

3.com crenças dessepultas do imo²⁶ arcano

38.1. desapeteceu: ciente estando embora

2. que dante no registro do íris no íris

3. viu – alcançando o topo e soada a hora –

39.1. na suprema figura a subsumir-se

2 .a sua (e no estupor se translumina)

3.– e que camões um rosto a repetir-se

²⁶ Que se vejam os significados da palavra “imo”, *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, prevalecendo, é claro, o de número 3:

adjetivo

1 Uso: formal.

o mais baixo; inferior, ínfimo

2 Derivação: por metáfora.

muito íntimo, muito profundo; interno, recôndito

substantivo masculino

3 o âmago, o íntimo.

(HOUAISS, 2009).

- 40.1. o mesmo em toda parte viu (consigna) –
 2. drummond minas pesando não cedeu
 3. e o ciclo ptolomaico assim termina...
- (CAMPOS, 2004, p. 31-32).

Voltando à busca de elementos matéricos em *A.M.M.R.* de Haroldo de Campos, a verificação acerca de concreções, ou concretismos, nesse texto haroldiano, será feita para que se possa avaliar e efetivamente analisar a possibilidade de um amálgama poético que reúna as instâncias semióticas: 1) fonética e fonologia da obra pronunciada (lida em voz alta ou em silêncio); 2) imagética acústica interna – representada pelas imagens acústicas em sentido saussureano (SAUSSURE, [s.d.], p. 79-81) e sua fonologia (interações das imagens acústicas em jogos de sentido, conforme amplamente estudado por Roman Jakobson, em seus estudos sobre rimas, oximoros, etc (JAKOBSON, 1970, p. 93-118); 3) imagética visual externa – da letra impressa, da disposição em estrofe dos versos, da diagramação, pode-se dizer física do poema (enquanto poesia concreta ou não), da disposição dos versos, das variações tipográficas, etc, dimensão que vem sendo abordada, particularmente, desde Sousândrade e Mallarmé, um precursor apontado pelos irmãos Campos e Mallarmé até os dias de hoje, passando, é claro, pelo concretismo em poesia, de diversos autores, mais ou menos capitaneados pelo grupo Noigandres, no Brasil e no mundo. Enfim: 4) imagética visual interna – muitas vezes quase alucinatória, ou seja, em termos físicos, quase como se raios luminosos visíveis atingissem realmente a retina do leitor, num processo de visão “real”, externa. Tamanha densidade de uma imagem suscitada por um sintagma poético no horizonte perceptivo (eidético) de um leitor – caracteriza um “espessamento” (metaforicamente falando, é claro) da imagética do poema que se torna quase-matérica, ou seja, quase se comporta como imagem, luz real, como foi dito acima, refletida por objetos reais, que atinge não a retina física, mas, ocupa a “retina interna” de um leitor, se tal metáfora, me é permitida. Em suma, aciona sua faculdade da imaginação, em termos psicológicos ou gnosiológicos.

Na definição de Arnheim (2008), imagem eidética seria:

Pode-se descrever as imagens eidéticas como vestígios fisiológicos de estimulação direta. Neste sentido pode-se compará-las às pós-imagens, embora aquelas [as eidéticas] possam ser cuidadosamente examinadas pelo movimento dos olhos, o que não acontece com as últimas. Imagens eidéticas são impressões substitutas do que se

percebe e como tais mera matéria-prima para a visão ativa; não são construções da mente formadora como os conceitos visuais”. (ARNHEIM, 2008, p. 99).

Esta é propriamente a parte mais física, ou a mais próxima da física, da tricotomia matéria *versus* mente *versus* espírito, supondo-se que este último termo, num sentido transcendental, esteja presente, ou previsto, para a obra haroldiana *A.M.M.R.* Seria, no caso, algo verbicocovisual, ao que se soma algo imponderável.

É muito provável que esta tríade matéria, mente, espírito, esteja amalgamada numa entidade semiótica prevista por Wolfgang Goethe, o símbolo, conforme citado por Umberto Eco em seu *Arte e beleza na estética medieval*. Que se leia:

O simbolismo transforma o fenómeno em ideia, a ideia numa imagem, de tal modo que a ideia na imagem permanece sempre infinitamente eficaz e inacessível e, ainda que pronunciada em todas as línguas, fica todavia inexprimível (1.113).

É muito diferente que o poeta procure o particular em função do universal ou veja no particular o universal. No primeiro caso temos a alegoria, em que o particular tem apenas o valor de exemplo, como emblema do universal; no segundo caso revela-se a verdadeira natureza da poesia: exprime-se o caso particular sem pensar no universal e sem o aludir. Ora, quem apreende este particular vivente apreende, simultaneamente, o universal sem ter consciência dele, ou tomando consciência só mais tarde. (279) (GOETHE apud ECO, 2000, p. 73)

O próprio Umberto Eco sintetiza, dizendo que se trata de:

Uma ideia de símbolo como aparição ou expressão que nos reenvia para uma realidade obscura, inexprimível por palavras (e muito menos por conceitos), intimamente contraditória, inapreensível, e portanto como uma espécie de revelação numinosa, de mensagem nunca consumada e nunca completamente consumável, irá impor-se como a difusão no Ocidente, em ambiente renascentista, dos escritos herméticos [...]. (ECO, 2000, p. 75).

No entanto, Eco salienta que o simbolismo medieval, um caso particular, não produz “epifania” como o pensamento posterior concebeu (séc. XVIII, pelo menos, veja-se a época em que viveu Goethe, citado acima). Veja-se a importância da palavra “epifania” para o contexto metafísico aqui em questão (ECO, 2000, p. 75).

Umberto Eco sintetiza o que segue, mais uma vez, sobre o humanismo renascentista:

O neoplatonismo humanista é, em relação ao medieval, um neoplatonismo forte, que não é corrigido pela exigência de salvar a racionalidade e a não contradição do princípio divino. Relacionando-se com o neoplatonismo das origens, de Plotino a Proclo, descobre-se agora uma metafísica e uma ontologia para as quais, no topo da escala dos seres, está um Uno inapreensível e obscuro que, não sendo susceptível de qualquer determinação, contém todas as determinações e é, por isso, o lugar, extremamente fecundo, da própria contradição. (ECO, 2000, p. 168).

Isto, disposto acima, abre caminho para a *discordia concors*, barroca, e, assim, talvez se possa ver pelo menos uma de suas origens. Ainda:

Mas como este Uno não é transcendente em relação ao mundo, antes se concentra aí num movimento de criação contínua, cada elemento da decoração do mundo participa desta riqueza da sua origem. Na própria vivacidade da realidade criada realiza-se continuamente, e sob aspectos sempre novos, a coincidência dos opostos. (ECO, 2000, p. 168).

Como se vê, a expressão “Uno” aqui está posta em certo sentido, como imanente ao mundo, e pode-se antever que realiza, em si, uma auto-geração a partir de opostos. Nesta autoformação ele engendra tanto a si mesmo enquanto totalidade, como seu desdobramento na polaridade em oposição e que se abre na multiplicidade das “coisas”, os entes individuais, enquanto espectos da diversidade na unidade. Veja-se que isso não é idealismo dualista, pois o Todo, aqui, é inapreensível e geral, e, no entanto, Ele é, simultaneamente, imanente à matéria do mundo, ou seja, imediato, dado na imediaticidade do aqui-agora.

Posteriormente a tal pensamento, que eclodiu no Renascimento, adotou-se cada vez mais uma concepção: 1) da linguagem simbólica, e também: 2) do próprio mundo *in natura*, como um só local de conciliação de opostos onde algo, inacessível, que se perde em infinitos suprassensíveis, entra em conjunção com algo material, ou matérico, que pode ser: a) no reino da linguagem, a verbalidade da palavra, fenômeno também físico – na fala, ou na imagem acústica (mental), ou ainda na imagem interna visual suscitada por um trecho escrito, repetindo. Ou, mesmo: b) tal infinitude é pensada como participante dos entes do mundo “real”, como foi dito, imanente às coisas do mundo. Tais concepções são próprias do pensamento monista, ou panteísta, conforme será visto na presente tese de doutoramento.

Falando do aspecto verbivocovisual do poema, para que tal tricotomia: 1) material sonoro (mental e/ou externo); 2) material visual (igualmente mental e/ou externo) e 3) conteúdos lógicos/verbais,

estendida ainda para a ideia de Espírito transcendente, esteja condensada no poema *A.M.M.R.*, é preciso que haja, em tal poema a previsão pelo autor de um plano ontológico transcendental, com entidades transcendentais, e de uma concepção de encontro, ou de unidade, material-espiritual

Nos versos seguintes, Haroldo de Campos faz a citação da obra de Camões, de maneira própria não deixando de incluir, ou pelo menos evocar, a ideia de divindade transcendental :

- 12.1. – quisera tal ao gama no ar a ignota
2. (camões o narra) máquina do mundo
3. se abrija (e a mim quem dera!) por remota
 - 13.1. mão comandada – um dom saído do fundo
2.e alto do saber que aos seres todos rege:
3.a esfera a rodar no éter do ultramundo
 - 14.1. claro-amostrando os orbes e o que excede
2. na fábrica e no engenho a humana mente
3. (a cena se passa numa sede
 - 15.1. sidérea de esmeraldas e irrompente
2. chuveiro de rubis que a poderosa
3. mão divina ao redor – sumo-sapiente –
 - 16.1. fizera constelar: e qual rosa
2. toda se abre ao rocio que a toca e qual
3.desfolhada alcachofra antes zelosa
 - 17.1. o entrefólio desnuda tal-e-qual
2.ao bravo gama a máquina se oferta
3.do mundo – e expõe-se ao olho de um mortal
- (CAMPOS, 2004, p. 18-21).

A lentidão da prosódia, na passagem acima, semelha realizar na linguagem o próprio giro lento do universo, conforme visto à noite pelo navegante por cima de sua cabeça. É um linguajar fluido, dotado tanto de materialidade, quanto de suavidade e continuidade, sem solavancos ou saltos, sem arritmias ou síncopes. A continuidade da melodia é um parâmetro disso que chamei de neorromantismo, bastante barroquista. Veja-se que é claramente, uma passagem clássica, certamente, um classicismo um pouco mais vincado de matéria, mas, ainda assim clássico.

Há, na passagem acima, um tom grandiloquente, sem sátira. Surge o próprio Criador em Pessoa, de certa forma antropomorfizado, já que é a “mão” d’Ele, d’o Criador, que se mantém sobre o cosmo, protegendo e coordenando os movimentos dessa máquina. Essa mão pode constituir uma

metonímia em relação à figura mítica, simbólica, de uma Divindade antropomórfica, ou seja, em relação à figura mítica de Cristo, um homem, que teria sido consubstancial a Deus. No entanto, essa referência é remota e poderia constituir um excesso de interpretação de minha parte. A noção de uma entidade divina imponderável, e impronunciável, nesse caso, o IHWH hebraico, um Deus único, onipotente, onisciente e onipresente, ainda é predominante. A figura mítica e literária da pessoa de Cristo, Seu nome e Sua imagem, intuída pelo leitor das Escrituras, etc, é no meu ver um símbolo, conforme a classificação de Goethe.

Pode-se, mesmo, falar de um pensamento metafísico em Haroldo, pelas notórias referências que ele mesmo faz, em tal poema, a um Deus, espécie de Demiurgo, que se coloca, propriamente, como o Demiurgo pitagórico-platônico, lembrando que a Máquina do Mundo “original” nada mais é que o Cosmos ordenado, segundo a concepção que foi sendo desenvolvida na Grécia antiga, de Pitágoras a Ptolomeu. Tal ordenamento é constituído por um conjunto contendo a Terra, disco chato, em torno do qual girariam os planetas, o Sol e a Lua, em órbitas circulares concêntricas, configurando, tais órbitas, um conjunto de esferas cada uma com uma medida de raio e vibrando uma nota musical de acordo com o tamanho desse raio. Todas as vibrações de todas as órbitas circulares de tais astros soando juntas configurariam a muito citada “música das esferas”, inaudível para ouvidos humanos por ser sublime e representar, de certa forma, a perfeição (ROSA, 2012, p. 155-170), transcendental a todo o mundo sensível, visto como imperfeito, posto que perecível ou corruptível. Vejam-se mais formulações poéticas de tal metafísica gnóstica em *A.M.M.R.*, de Haroldo de Campos. Segundo o poema de Haroldo, lembrando-se que o primeiro verso da estrofe abaixo citada termina, em termos de sentido, o disposto nas estrofes anteriores:

- 18.1. ao capitâneo arrojo em prêmio aberta
 - 2.- drummond também no clausurar do dia
 3. por estrada de minas uma certa
- 19.1. vez a vagar a vira que se abria
 2. circumspecta e sublime a convidá-lo
 3. no âmago a contemplasse (e se morria
- 20.1. a tarde e se fechava no intervalo):
 2. maravilha de pérola azulada
 3. e madreperla e nácar – de coral o
- 21.1. seu núcleo – primo anel – álef do nada

2. e de tudo razão (que à teodiceia
 3.e à glosa escapa e à não-razão é dada)
 (CAMPOS, 2004, p. 21-23)

A suavidade rítmica da passagem acima é notória, na própria fluidez com que se pode desenvolver a leitura. Esta é, também, uma passagem entre maneirista, barroca, coisa notória nesta passagem, portando substantivos e sutis golpes de sonoridades, que nos remetem à concepção haroldiana dos poemas homéricos, mais que ao sublimado Virgílio, mas a investigação de tais afinidades, ou não, com a poesia em latim e grego, não será efetuada, por questões de economia, neste presente texto. Por certo, Haroldo de Campos, tradutor da *Odisseia* e da *Ilíada*, ponderou questões de materialidade nesses poemas épicos. Vejam-se, como exemplo de materialidade sutil, encaixada de forma harmônica no fluxo tranquilo da passagem acima, os versos: “2. maravilha de pérola azulada / 3. e madreperla e nácar – de coral o” (CAMPOS, 2004, p. 21).

Pode-se aqui levantar a hipótese da previsão por parte de Haroldo de Campos, não só de certo Deus-demiurgo, mas, também, do caráter indizível de Universo físico e esferas metafísicas em todas as suas possíveis configurações: veja-se a expressão “álef” [Alfa] “do nada e de tudo razão”. Numa análise, o “álef do nada” é o fim de “algo”, já que é início do nada. O álef é a primeira letra do alfabeto hebraico. O nada só “existe” em contraposição ao ser, já que o nada em si não existe, nem é. Ora, assim sendo, ele é início (letras álef, e, por extensão alfa) e fim ao mesmo tempo, que é o que vem em consequência. Poderia eu citar aqui a tradição bíblica na qual Jesus Cristo está posto como sendo, simultaneamente, o alfa e o ômega, princípio e fim em simultaneidade e/ou postos em continuidade circular, infinita. Que se leia Ap. 1:11, o livro do Apocalipse, nome grego para “revelação” em português (A BÍBLIA SAGRADA CONTENDO O VELHO E O NOVO TESTAMENTO, 1994, p. 1342). Mas isso, conforme o que está no texto se configura muito mais como possibilidade mais remota, ou uma possibilidade de justaposição dos textos de Haroldo de do Apocalipse cristão.

Na expressão “álef do nada”, observa-se a ideia do Cristo que é “alfa” e “ômega”. O sintagma “álef do nada” pode ainda indicar o que havia antes do início do Cosmos, antes de haver o nada e dele ser preenchido. No entanto, há, em Haroldo, e no fim de *A.M.M.R.*, uma dúvida atroz e um oscilar entre termos opostos complementares, bem ao estilo da Cabala judaica. Suzanna Kampf

Lages (2007) fala em “Cabala Luriânica” ao dissertar sobre Walter Benjamin e seu texto “A Tarefa-renúncia do tradutor” (*Die Aufgabe des Übersetzers*). Um cristianismo passível de ser trazido para um cotejo com A.M.M.R., seria, certamente, o cristianismo gnóstico renascentista, e não uma “agnose”. Em todo o poema não há a definição haroldiana em prol de um agnosticismo resolvido, coisa que Haroldo afirma testar no início da parte II, ou, segundo “cantar”, desse mesmo poema (CAMPOS, 2004, p. 37).

Retornando à leitura da citação de A.M.M.R., feita logo acima, a palavra “razão”, presente em “e de tudo razão” (CAMPOS, 2004, p. 21-23), tem significado matemático, como divisão entre dois números, e pode levar, também, à ideia de *telos*, finalidade última, Ômega, ou causa primeira, Alfa, de movimento. Como preparara Aristóteles e afirmaria Tomás de Aquino, Deus seria a Causa Primeira, incausada. Veja-se o que diz a este respeito, novamente, o *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano:

[...] Mas a primeira e verdadeira análise da noção de causa encontra-se em Aristóteles. Este afirma, pela primeira vez (Fís., I, 1, 184 a 10), que conhecimento e ciência consistem em dar-se conta das causas e nada mais são além disso. Mas, ao mesmo tempo, nota que, se perguntar a causa significa perguntar o *porquê* de uma coisa, esse porquê pode ser diferente e há, portanto, várias espécies de causas. Num primeiro sentido, é causa aquilo de que uma coisa é feita e que permanece na coisa, como, p. ex., o bronze é causa da estátua e a prata é causa da taça. Num segundo sentido, a causa é a forma ou o modelo, isto é, a *essência* necessária ou *substância* (v.) de uma coisa. Nesse sentido, é causa do homem a natureza racional que o define. [...] (ABBAGNANO, 2007, p. 125).

Ainda Abbagnano:

[...] Num terceiro sentido, é causa aquilo que dá início à mudança ou ao repouso: p. ex., o autor de uma decisão é a causa dela, o pai é causa do filho e, em geral, o que produz a mudança é causa da mudança. Num quarto sentido, a causa é o fim e, p. ex., a saúde é a causa de se passear (*Ibid.*, II, 3, 194 b 16; *Mel*, V, 2, 1013 a-b). [...] (ABBAGNANO, 2007, p. 125).

Que se vejam, seguindo a obra de Abbagnano, as contribuições subsequentes para a definição de Causa Primeira:

[...] Mas, para os estóicos, a causa por excelência é a sintética e, nesse sentido. Deus é causa e constitui o princípio ativo do mundo (DIÓG. L, VII, 134; SÊNECA, *Ep.*, 65, 2). A filosofia medieval em pouco ou nada inovou o conceito da estrutura causal (porque substancial) do mundo. Sua principal contribuição é a elaboração do conceito

de causa primeira, em um sentido diferente do aristotélico, isto é, não como tipo de causa fundamental, mas como primeiro elo da cadeia causal. A elaboração desse conceito fora obra da Escolástica árabe e, em particular, de Avicena. Em lugar da estrutura substancial do universo, cuja C. constituiria a necessidade intrínseca, Avicena põe a ordenação hierárquica das causas, que remontam à Causa Primeira. (ABBAGNANO, 2007, p. 126).

Um pouco mais:

[...] Diz S. Tomás (*S. Th.*, II, 1, q. 19, a. 4): “Em todas as causas ordenadas, o efeito depende mais da causa primeira do que da causa segunda, porque a causa segunda só age em virtude da causa primeira”. O teorema fundamental que rege essa concatenação universal causal é o seu caráter hierárquico é o que S. Tomás exprime dizendo: “Quanto mais alta é uma causa, tanto mais amplo o seu poder causal” (*Ibid*, I, q. 65, a. 3): teorema de franca origem neoplatônica, já que os neoplatônicos tinham reconhecido, juntamente com o caráter universal da necessidade causal, a hierarquia das causas a partir da causa primeira (PROCCLO, *Inst. theol.*, 11). [...] (ABBAGNANO, 2007, p. 126).

Coloca, então, Abagnano (2007), em seu texto:

“Um produto dessa doutrina pode ser visto no *ocasionalismo* (v.), segundo o qual a única e verdadeira causa é Deus, e as chamadas causas segundas ou finitas são apenas ocasiões de que Deus se serve para realizar os seus decretos (MALEBRANCHE, *Recherche de la vérité*, VI, 2, 3)” (ABBAGNANO, 2007, p. 126).

É provável que uma leitura que se pudesse fazer de *A.M.M.R.* é a da utilização figurada e sutilmente jocosa, por parte de Haroldo de Campos, da Pessoa Divina conforme concebida por Aristóteles e Tomás de Aquino (como Causa primeira), ou pelo menos, o uso, por parte do poeta paulista, de uma concessão provisória aos fundamentos gnósticos tanto da *Divina Comédia* como da Máquina dos *Lusíadas*, ambas dentro da gnose renascentista. Note-se que o poeta se declara agnóstico.

Mas a interpretação mais correta do trecho é aquela que o considera uma exposição do antigo geocentrismo gnóstico, na forma de uma recuperação histórica. No entanto, o perfeito acabamento dessa concepção antiga de mundo, comparado à ciência iluminista modernista e sua eterna incompletude, e, além disso, o serviço que esta última prestou e presta ao capitalismo a partir de inícios que estão num intervalo de tempo que vai dos séculos XIV ao XVIII, pode ter tocado, de certa forma, a sensibilidade do humanista Haroldo de Campos, dada a notória exploração do trabalho ocorrida na Revolução Industrial que é consequência de tal

desenvolvimento científico. O capitalismo, modo de produção que surgiu, gradualmente, em concomitância com a ciência moderna, em suas manifestações industriais primeiras, e em muitos casos ainda hoje, mostrou-se, e ainda se mostra, selvagem, desregulamentado, ou seja, explorador e predatório.

A leitura do último terço do poema *A.M.M.R.* revela que não se trata de uma atitude farsesca, ou jocosa, e sim, a instauração gradativa, em Haroldo de Campos, de um sentimento cada vez menos puramente materialista, até os últimos versos desse mesmo poema, onde o autor canta, pode-se dizer, o seguinte, referindo-se ao heliocentrismo moderno:

- 147.1. sol-central a gloriar-se da perene
 2. (kéter – áurea coroa –) luz que o cinge?
 3. ou é o bereshith – o primo gene –
- 148.1. imbuído em elohim e que se ex-tringe
 2. manifesto e emanado? me enceguese
 3. a ascese dessa gnose que me tinge
- 149.1. a razão de uma cor que entenebrece
 2. um plúmbeo-fosco uma não-cor expulsa
 3.do espectro em desespero de íris: desce
- 150.1. do sol incinerado a sombra e pulsa
 2. – umbra e penumbra – em jogos de nanquim:
 3. sigo o caminho? busco-me na busca?
 (CAMPOS, 2004, p. 94-96).

Seguir o caminho significaria dar de ombros, atitude passível de engendrar poética, como em Drummond, em seu ceticismo. Buscar-se a si mesmo na busca significaria emaranhar-se no paradoxo. E é isto que, muito provavelmente, ocorreu, simultaneamente no poema e na vida de Haroldo, visto que a vida do espírito reflexivo-discursivo realiza-se no poema, num processo de autoquestionamento “ontológico”, diria Heidegger, e realiza o poema. Fosse eu alguém que pudesse pôr uma espécie de corte laciano lógico nesta presente tese de doutoramento eu a interromperia aqui. Veja-se o que será disposto agora, no presente texto.

Peirce nos diz que só pensamos por signos, ou seja, só há pensamento materializado em signos de linguagens, no plural, mesmo. Aqui já está posta a convergência de espírito e matéria em toda e qualquer reflexão, ou expressão, que sempre será sígnica. Que se veja o parágrafo 251, da

questão de número 5 – “Se podemos pensar sem signos”, presente no texto de Peirce “Questões referentes a certas faculdades reivindicadas pelo homem” (PEIRCE, 1977, p. 241-257):

30 Se seguirmos o enfoque dos fatos externos, os únicos casos de pensamento que nos é dado encontrar são de pensamento em signos. Não há, de modo claro, qualquer outro pensamento que possa ser evidenciado pelos fatos externos. Mas já vimos que é só através dos fatos externos que o pensamento pode ser em geral conhecido. Desta forma, o único pensamento possivelmente conhecível é o pensamento em signos. Mas um pensamento que não se pode conhecer não existe. Todo pensamento, portanto, deve necessariamente estar nos signos. (PEIRCE, 1977, p. 253).

Vê-se no trecho haroldiano citado logo acima que tal poeta, em sua condição humana, não pôde resolver o paradoxo, nem se livrar dele. Ele oscila, ao fim do texto para uma aporia, sendo a obra *A.M.M.R.* interrompida pela representação da interrupção da vida, figuração que prepara um retorno simultaneamente dos leitores ao texto e do poeta à vida. Mas não há apenas figuração, também há denotação da morte, pois a palavra “nex”, que surge ao final do último verso, significa, em grego “morte”.

No trecho de *A.M.M.R.* citado logo acima, as palavras “kéter”, “bereshith” e “elohim” são palavras da religião e da mística judaicas, que significam, veja-se kéter:

A Sefirá de Kéter é o nível intermediário entre o Criador e as criaturas (que tem início nas dez Sefirot de Atsilut, de Chochmá até Malchut). Uma regra básica na Cabalá é que todo intermediário deve ser composto dos dois aspectos que ele intermedia, e, portanto, tem a capacidade de uní-los. Isso também se aplica à Sefirá de Kéter, que possui os dois níveis (GERENSTADT, [s.d.], p.11).

Ainda:

O nível mais elevado de Kéter, que também é conhecido como o aspecto inferior do Criador, é a revelação do Ein Sof – Luz Infinita – e este aspecto, na terminologia da Cabalá, é chamado de “Atik Iomin”. Iomin, em aramaico, significa "dias", e é um apelido para os 7 atributos emocionais do mundo de Atsilut, pois foi com estes atributos que D'us criou o mundo em 7 dias, usando um em cada dia. Atik, em aramaico, significa "desconectado", portanto o nome Atik Iomin significa que, nesse aspecto, a luz está totalmente desconectada do mundo de Atsilut e dos mundos inferiores (GERENSTADT, [s.d.], p.11).

Por fim:

Porém, o nível inferior de Kéter, é o aspecto inicial das criaturas. Ou seja, nesse ponto se inicia o primeiro aspecto da criação, e leva o nome de Arich Anpin.

Arich significa “comprido”, enquanto Anpin significa “face”. Na terminologia cabalística, “face” representa um conjunto de Sefirot. Esse nível tem esse nome pois é a primeira origem das 7 sefirot de Atsilut, que se chamam Zeer Anpin, ou “face pequena”. As Sefirot, enquanto estão em Kéter, ainda não possuem o formato e o desenho como o têm, posteriormente, em Atsilut. Porém são a fonte e a origem delas. (GERENSTADT, [s.d.], p.11).

Sefirot é o plural de Sefirá. Sefirá por sua vez pode ser definida como: “Um canal de energia Divina ou força-vital. É através das Sefirot que D’us [*sic*] interage com a criação; portanto, estes canais podem ser considerados como Seus ‘atributos’.” (LUZ, 2014).

Como se vê, kéter é um elemento de encontro das polaridades “Deus” versus “Criação”. Com relação a “Elohim”, tem-se:

Quanto à definição do termo Elohim, temos que: 2) Segundo o dicionário teológico de Claudionor Correia de Andrade, Elohim é uma palavra que pode significar Deus ou deuses, devido à grande afinidade entre a língua hebraica e as cananeias, como o aramaico e o moabita. Ao pé da letra significaria deuses. Também, no cristianismo, pensa-se em Elohim como o Espírito Santo, uma pluralidade operativa e harmônica. E é a forma mais elementar, o que não quer dizer simples, do conhecimento de Deus, como criador (ANDRADE, 2000, P. 134).

Como se percebe não há nome religioso sagrado iniciado com maiúscula, em *A.M.M.R.*, numa evidente intenção de dessacralização de qualquer aura sobre qualquer substantivo comum, o que me leva a crer em “elohim” como “deuses”, mas não enquanto paganismo politeísta, ou, animista, mas, usando Haroldo de Campos a ideia bem comum de se identificar deuses (no plural, claro) com arquétipos. Por outro lado se se opera com um sistema de pensamento por oposição complementar, deve-se procurar o caminho do meio e pensar o texto de *A.M.M.R.* como contendo a possibilidade simultânea de se pensar em múltiplas entidades espirituais e, ainda, em uma só que as subsuma. É em tais dualidades que Haroldo de Campos se vê enredado e paralisado até a interrupção de seu poema, e de sua vida, com o signo “nex” e com a própria morte física, em se tratando da vida do poeta.

Ainda: 3) Bereshith é um sintagma em hebraico que signifiva “no princípio” e é o sintagma que

abre a Torah, ou seja, o versículo 1 do capítulo 1 do Gênesis. Por metonímia, designa todo Gênesis e todo o momento inicial da criação.

Quanto à palavra “ex-tringe”, é uma conjugação do verbo extringir, na terceira pessoa do singular, modo indicativo, com ênfase na partícula “ex”, separada da palavra por meio de um hífen, acentuando a ideia de movimento “para fora”. Extringir significa, segundo o *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*:

verbo

transitivo direto

tornar desembaraçado; desenredar, destrinçar

Ex.: *precisava e. aqueles labirintos de fios*
(HOUAISS, 2009).

O século XX foi uma época caracterizada por forte adesão, de grande parte dos intelectuais, ao ateísmo e ao existencialismo ateu, usando aqui esta expressão sem preconceito. Este foi o espírito predominante da intelectualidade da época de nosso autor. Como foi visto, a crença na metafísica tradicional foi questionada desde a época que vai do surgimento do iluminismo, da arte de Courbet, e, fortemente, durante as primeiras vanguardas modernistas do século XX.

Assim sendo, Haroldo de Campos não poderia ter ido muito além de uma mera *épokhé*, ou seja, uma suspensão de juízo sobre a existência de certas entidades por definição suprassensíveis, como Deus e Seus atributos, seguindo, como foi dito acima, a prescrição kantiana na qual sobre tudo aquilo que não se tem acesso pelos sentidos não se pode ter cognição e/ou entendimento.

Haroldo, inicialmente e provisoriamente, concedeu à tese da existência de Deus como Motor Imóvel do cosmos, mas, num sentido gnóstico já no primeiro Canto de *A.M.M.R.* e, simplesmente, relatou a tese gnóstica como característica de um período histórico, cujo auge está na Renascença (período que Dante e outros artistas inauguram), fazendo o inventário das cosmologias pelas quais o pensamento humano passou, na tarefa do entendimento do mundo e para a ação efetiva do homem sobre a matéria da mundo. A partir da segunda parte de seu poema *A.M.M.R.*, Haroldo de Campos se dirige a outras cosmovisões.

1.6. MAIS OBSERVAÇÕES SOBRE O PRIMEIRO TERÇO DE *A.M.M.R.* E A MATÉRIA

Que se veja, agora, no texto haroldiano de *A.M.M.R.*, a defesa poética da existência do mundo das coisas, numa tese “realista”. Antes é preciso expor o significado da palavra “Realismo”, algo que consta como verbete no *Dicionário de filosofia*, de Nicola Abbagnano: “[...] O R. empírico de Kant assumiu vários nomes, permanecendo substancialmente o mesmo: independência da existência das coisas em relação ao ato de conhecer. [...]” (ABBAGNANO, 2007, p. 834). Ou, na concepção de Nicolai Hartmann, também presente no mesmo *Dicionário de Filosofia* de Abbagnano:

[...] Constituem o R. de Hartmann as duas teses seguintes: 1 - a relação cognitiva é extrínseca ao ser, que não é qualificado nem modificado por ela; 2- o ser é constituído não só por coisas, mas também por objetos ideais ou abstratos, ou por valores. (ABBAGNANO, 2007, p. 835).

Lembre-se que já foi identificada materialidade, em imagem substancial, fonossemântica, logo na abertura de *A.M.M.R.*, onde comparecem aspectos referentes às *Rime petrose* de Dante Alighieri em *A Divina Comédia*.

Veja- se, enfim, um pouco mais da obra em questão:

- 22.1. mas se o gama a esquadrinha e nela (a déia
 - 2. tétis o guiando) a vista logo inflama
 - 3. de espanto e fundo abisma e afina a idéia
 - 23.1. com aquilo que vê em Cosmorama:
 - 2. o empíreo esplendoroso e os sucessivos
 - 3. céus nele orbitando à alta luz que os flama
 - 24.1. e o móbile primeiro donde ativos
 - 2. fazem-se o sol e os corpos sub-pendentes
 - 3. do cristalino céu noveno – os vivos
 - 25.1. estelantes luzeiros resplendentes
 - 2. em áureo cinturão de esmalte vário
 - 3. encadeando os sinais sempreventes [...]
- (CAMPOS, 2004, p. 23-25).

E ainda:

- 26.1. do zodíaco (límpido bestiário
 - 2. que a grupos constelantes dará nome:
 - 3. grande ursa cinosura o lampadário

- 27.1 de carvões do feio drago – de renome
 - 2. tendo ainda um gineceu: cassiopeia – a ela
 - 3. mãe de andrômeda – a morte não consome

- 28.1. que a turba das nereidas (por vencê-la
 - 2. a bela) quis punir... – à convidante
 - 3. máquina atento ao nauta coube vê-la

- 29.1. por dentro acumulada num instante
 - 2. exultou: em geográfica cinese
 - 3. iam-se as partes do mundo em desfilante

- 30.1. rodízio ao olho expondo-lhe a geodese
 - 2. patente e já mapeada: desde beno-
 - 3. motapa à trapobana e à catequese

- 31.1. por tomé em narsinga e ao do sereno
 - 2. santo miraculoso atroz martírio
 - 3. e à glória que do céu ganhou em pleno – [..].
 (CAMPOS, 2004, p.25-28).

Grande ursa “cinosura” significa a Constelação da Ursa. Segundo o *Dicionário etimológico de mitologia grega on line – DEMGOL*, Cinosura era a “Ninfa que criou Zeus e que foi transformada por ele em constelação (Eratosth. *Cat.* 2 e 30). O nome é um composto de κύων, ‘cão’, e οὐρά, ‘cauda’, e significa, portanto, ‘cauda do cão’” (PELLIZER et alii, 2013, p. 61). Cronos, o pai de Zeus, sabendo que um de seus filhos tentaria matá-lo, e a todos os seus filhos. Quando foi eliminar Zeus, intenta matá-lo eliminando primeiro sua ama de leite, Cinosura. Zeus impede Cronos de fazê-lo transformando Cinosura na Constelação da Ursa Maior. Cinosura é o nome da última estrela da cauda da Ursa Maior, segundo Thomas Bulfinch em sua obra *O Livro de ouro da mitologia*. A Ursa é e foi guia dos marinheiros e um signo da “atração magnética” do norte (BULFINCH, 2002, p. 44). Outros significados relativos á mitologia grega serão dados em instância oportuna.

Mas, em primeiro lugar, é preciso que se procure o significado da palavra empíreo, no verso 23.2. Esta palavra, segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (Nova ortografia)*, significa o local onde moram os deuses, numa acepção mais greco-romana da palavra, pois tal palavra tem origem grega. Também significa o paraíso cristão, o local onde moram os santos.

empíreo

substantivo masculino

1 Rubrica: mitologia.
lugar em que moram os deuses

2 Rubrica: teologia.

lugar reservado aos santos e bem-aventurados; o céu
adjetivo

3 relativo ao céu; celestial

4 que está acima de tudo; supremo
(HOUAISS, 2009)

Veja-se a etimologia: “lat. *empyrius, a, um* ‘do fogo’, este do gr. *empúrios, os, on* ‘tórrido, ardente, que está em fogo’” (HOUAISS, 2009). Tal local é transcendental, pois o Deus cristão (no catolicismo e no protestantismo) está fora deste mundo terreno, transcende-o, mas, no caso de *A.M.M.R.* está neste mundo terreno também, pela espécie de monismo que caracteriza a cosmovisão e a teologia particular da gnose renascentista neoplatônica, cheia de oposição complementar, aqui, neste caso, os termos opostos que convergem são Deus e mundo, é evidente.

Que se observe: as artes em geral, a partir de Baudelaire, principalmente, e após a tentativa de desvelamento do mundo efetuada pelo Iluminismo, coisa em curso até os dias de hoje, recorreram, em parte, ao panteísmo, doutrina que está na ideia de magia de que Baudelaire se utiliza. Grande parte da cultura na modernidade, quando não é ateu é panteísta, operando, neste último caso, um rebatimento, uma coincidência, em sentido geométrico dos termos, do plano metafísico suprassensível com o plano físico. A filosofia não tem como demonstrar a existência de tal plano “metafísico”, pela própria revolução copernicana representada pela tese de Kant segundo a qual, mais uma vez, não se pode dizer nada sobre Deus, o infinito e, eis a questão, a coisa-em-si, visto que nenhum de tais entes pode ser percebido pelo homem através de seus cinco sentidos, empiricamente.

Em *A.M.M.R.*, em relação à existência – em forma peculiar – do reino extramundano do paraíso (do céu metafísico cristão) pode-se levantar hipóteses e procurar saber se ela foi: 1) ou simplesmente inventariada por Haroldo de Campos no próprio rol das visões de mundo

historicamente detectáveis; ou, ainda: 2) Haroldo de Campos realizou uma espécie de *épokhé*, ou seja, suspendeu o juízo sobre a doutrina cristã e a história sagrada, inclusive sobre a existência e sobre o caráter e os atributos de Deus. Mais adiante em seu texto, é o que se verá, Haroldo de Campos irá oscilar entre as seguintes tendências de consideração da divindade:

1) o deísmo cristão clássico;

2) a tendência mágica de se pensar o mundo como animismo, ou ainda como panteísmo, que propõe Deus como estando presente na coisas e imanente a elas, ou ainda:

3) o monismo: a ideia de Deus transcendente às coisas mas uno com elas, num mesmo amálgama, mesma solução de continuidade. Uma busca no dicionário de Nicola Abbagnano revela que deísmo pode ser definido como:

[...] Doutrina de uma religião natural ou *racional* não fundada na revelação histórica, mas na manifestação natural da divindade à razão do homem. O D. é um aspecto do *Iluminismo* (v.), de que faz parte integrante. Mas as discussões em torno do D. foram iniciadas pelos chamados platônicos de Cambridge, especialmente por Herbert de Cherbury em sua obra *De Veritate* (1624). Entre os outros deístas ingleses devem ser lembrados os nomes de John Toland, Mathew Tindal, Anthony Collins, Anthony Shaftesbury. A obra principal do D. inglês foi *Cristianismo sem mistérios* (1696) de John Toland (1670-1722). (ABBAGNANO, 2007, p. 238).

E mais:

[...]. O D. difundiu-se fora da Inglaterra como elemento do Iluminismo: são deístas quase todos os iluministas franceses, alemães e italianos. Nem todos, porém, usam a palavra D. para designar suas crenças religiosas: Voltaire, p. ex., usa a palavra “teísmo” (*Dictionnaire philosophique*, 1A, art. *Athée, Théiste*). Mas foi Kant que estabeleceu claramente a distinção. (ABBAGNANO, 2007, p. 238).

Ainda:

As teses fundamentais do D. podem ser recapituladas assim: 1a. a religião não contém e não pode conter nada de irracional (tomando por critério de racionalidade a razão lockiana e não a cartesiana); 2a. a verdade da religião revela-se, portanto, à própria razão, e a revelação histórica é supérflua; 3a. as crenças da religião natural são poucas e simples: existência de Deus, criação e governo divino do mundo, retribuição do mal e do bem em vida futura. (ABBAGNANO, 2007, p. 238).

Sobre o teísmo, afirma Abbagnano:

[...] Este termo, usado desde o séc. XVII para indicar genericamente a crença em Deus em oposição a ateísmo (assim também em Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, a. Théiste), foi definido por Kant, no seu significado específico, em oposição a *deísmo* (v.). Kant diz: Quem só admite uma teologia transcendental é chamado de *deísta*; quem admite também uma teologia natural é chamado de *teísta*. O primeiro admite que com a razão apenas podemos conhecer um Ser originário do qual só temos um conceito transcendental, de Ser que tem realidade mas que não pode ter nenhuma determinação a mais. [...]. (ABBAGNANO, 2007, p. 942).

Prossegue:

[...] O segundo afirma que a razão tem condições de dar mais determinações do objeto segundo a analogia com a natureza, ou seja, pode determiná-lo como Ser que, por intelecto e liberdade, contenha em si o princípio originário de todas as outras coisas. Aquele representa esse Ser apenas como causa do mundo (sem decidir se é uma causa que age pela necessidade de sua natureza ou por liberdade), este representa-o como um criador do mundo" (*Crít. R. Pura*, Diál. transc, III, seq. 7). [...]. (ABBAGNANO, 2007, p. 942-943).

E mais:

[...] Em outros termos, o deísta pode ser também *panteísta* e acreditar na necessidade da relação entre Deus e o mundo, embora também possa não ser; o teísta contrapõe-se ao panteísta. Ademais, indo além daquilo em que a razão pura permite acreditar, o teísta afirma a respeito de Deus qualidades ou características não testemunhadas pela razão, mas pela revelação; nesse sentido, como Kant diz mais adiante, no mesmo trecho, ele crê num "Deus vivo" (v. também *Crít. do juízo*, § 72). Essas observações de KANT definiram o significado do termo no uso contemporâneo, em virtude do que T. se contrapõe não só a ateísmo mas também a deísmo e a panteísmo, admitindo-se Deus como *pessoa*, embora em sentido mais elevado do que o comumente atribuído ao homem.[...]. (ABBAGNANO, 2007, p. 943).

Por fim:

Nesse sentido, o T. é um aspecto essencial do espiritualismo (ou personalismo) contemporâneo, especialmente na sua reação ao idealismo romântico, que é sempre tendencialmente panteísta. O T. foi explicitamente defendido tanto pelo espiritualismo que reagiu ao hegelianismo clássico (Fichte Júnior, Lotze e outros) ou ao positivismo (Renouvier, Boutroux e outros), quanto pelo espiritualismo que reagiu ao neo-idealismo romântico surgido nas primeiras décadas do séc. XX na Inglaterra, nos Estados Unidos e na Itália, do qual o próprio espiritualismo extrai muitos dos seus temas. [...]. (ABBAGNANO, 2007, 943).

O que vem à mente ao se ler este terço inicial da obra *A.M.M.R.* de Haroldo de Campos é,

justamente, não a profissão de fé haroldiana em Deus, ou mesmo, num Deus demiúrgico, como arteão universal, numa concepção deísta, ou panteísta, mas a alusão, por parte do autor, à concepção deísta, gnóstica, em Dante e no Renascimento, período em cujo término e na transição para o período subsequente (sem que se fique escravo das periodizações) encontrava-se Luís de Camões e sua Máquina. Que seja visto, agora, onde está, concretamente falando, o símbolo neste terço inicial do poema *A.M.M.R.*, ou seja, que se constate onde está tal entidade de linguagem que inclui em seu campo semântico algo de dimensões infinitas, algo imponderável.

Veja-se o que segue. Aqui, temos a menção de um “ROSTO”, por exemplo. Seria um símbolo, no sentido de Goethe? Seria, repito, a imagem de um homem que transcende a condição e o corpo humanos e tem participação identitária com o Deus do monoteísmo judaico-cristão, sendo ele o próprio Deus? Neste ponto, nota-se um forte sentilo de melodia na leitura do verso haroldiano em *A.M.M.R.*, embora haja aqui forte densidade matérica e grandes desafios ao leitor. Têm-se menos tensões, imagens mais pacificadas e apenas o entrecruzamento, ou a ocorrência, no texto, de acidentes fonológicos, que causam alguma turbulência na leitura, mas, sobre um “fundo” mais harmônico, menos dissonante, em termos de fonologia e imagem. Como disse anteriormente, mais melodia, mais continuidade entre, grosso modo, os elementos dos sintagmas poéticos (versos), que se abrigam sob o véu de reverberações e ressonâncias longas.

Trata-se de um barroquismo, que mais ao fim do poema transforma-se também (neo)romantismo que se faz referência às tradições, à história da arte da poesia, ou seja, obviamente historicista e historiador, ou mesmo cronista histórico peculiar, a partir, mesmo, do tema de *A.M.M.R.*, e, ao que parece, com certo desalento acerca da situação estética, política e econômica no Brasil e no mundo do final do século XX. Diz-se classicismo, mesmo com as formas de oposição complementar presentes no poema, que eram mais tipicamente barrocas e floresceram na literatura do século XVII e posteriormente, no Romantismo.

Quanto ao animismo, muito mais interessante para Baudelaire que qualquer teísmo ou panteísmo, afirma Abbagnano na mesma obra:

ANIMISMO (in. *Animism*; fr. *Animisme*, ai. *Animismus*; it. *Animismo*). Termo usado por Tylor (*Primitive Culture*, I, 1934, pp. 428-429) para indicar a crença difundida entre os povos primitivos de que as coisas naturais são todas animadas; daí a

tendência a explicar os acontecimentos pela ação de forças ou princípios animados. No A. assim entendido Tylor vê a forma primitiva da metafísica e da religião. Essa doutrina partia do pressuposto de que a primeira e fundamental preocupação do homem primitivo era explicar, de algum modo, os fatos que o circundam. [...] (ABBAGNANO, 2007, p. 61).

Ainda:

[...] A observação sociológica, porém, demonstrou que isso não é verdade e que o primitivo se interessa antes de mais nada pela caça, pela pesca, pelos eventos e pelas festividades da tribo, e que esses interesses não estão vinculadas ao A., mas à *magia* (v.). A doutrina segundo a qual foi do comportamento mágico que nasceu a religião e é em torno dele que gira a cultura primitiva foi chamada *pré-animismo*. (Cf. MARRET, *The Threshold of Religion*, 1909; G. FRAZER, *The Golden Bough*, 1911-14; MALINOWSKI, *Magic Science and Religion*, 1925). (ABBAGNANO, 2007, p. 61).

Quanto ao fenômeno da magia, propriamente, lê-se ainda no *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano:

[...] Ciência que pretende dominar as forças naturais com os mesmos procedimentos com que se sujeitam os seres animados. O pressuposto fundamental da M. é, portanto, o *animismo*; sua melhor definição, criada por Reinach, é de “estratégia do animismo” (*Mythes, cités et religions*, II, Intr., p. XV). Instrumentos dessa estratégia são: encantamentos, exorcismos, filtros e talismãs, por meio dos quais o mago se comunica com as forças naturais ou celestiais ou infernais, convencendo-as a obedecer-lhe. O caráter violento ou matreiro das operações com que se produz a obediência das forças naturais é outra característica da M., estratégia de assalto, que quer conquistar de vez, ao contrário da estratégia da ciência moderna, que tende à conquista gradativa da natureza, sem lançar mão de meios violentos ou sub-reptícios. (ABBAGNANO, 2007, p. 636).

E mais:

A M. é de origem oriental e difundiu-se no Ocidente no período greco-romano (cf. F. CUMONT, *Oriental Religions in Roman Paganism*, cap. VII). Circulou mais ou menos ocultamente durante a Idade Média e voltou a agir às claras durante o Renascimento, período em que muitas vezes foi considerada complemento da filosofia natural, ou seja, como a parte desta que possibilita agir sobre a natureza e dominá-la. Era assim considerada por Pico della Mirandola (*De hominis dignitate*, fl. 136 v.) e por todos os naturalistas do Renascimento. Johannes Reuchlin, Cornélio Agripa, Teofrasto Paracelso, Gerolamo Fracastoro, Gerolamo Cardano, Giovanibattista della Porta, todos visam a eliminar o caráter diabólico atribuído durante a Idade Média à M., transformando-a na parte prática da filosofia. (ABBAGNANO, 2007, p. 636).

Ainda:

Della Porta distinguiu nitidamente a *M. diabólica*, que se vale das ações dos espíritos imundos, da *M. natural*, que não ultrapassa os limites das causas naturais e cuja prática parece maravilhosa apenas porque seus procedimentos permanecem ocultos (*Magia naturalis*, 1558, I. 1). Essa distinção foi repetida por Campanella, que também distinguia uma *M. divina* que opera por virtude da graça divina, como a de Moisés e dos outros profetas (*Del senso delle cose e della magia.*, 1604, IV, 12). A respeito da *M.* no Renascimento, cf. GARIN, *Medioevo e Rinascimento*, 1954, cap. III. (ABBAGNANO, 2007, p. 636).

Eu apenas reforço que se trata não apenas de se tentar manipular os fenômenos naturais como se fossem coisas, mas, também, tenta-se manipular pessoas e seu psiquismo através de objetos e substâncias físico-químicas, ou seja, através da matéria, aos quais o mago acresce uma tentativa de influenciar sua vítima, ou cliente, através de signos de linguagem, já que os objetos têm caráter simbólico, no sentido de Goethe, ou alguma função sígnica.

1.7.MONISMO, GNOSE RENASCENTISTA, MAGIA E OPOSTOS COMPLEMENTARES. MAIS HAROLDO DE CAMPOS

Como foi citado, logo mais acima, neste texto, o caráter monista da gnose renascentista já previa a oposição complementar. Foi buscado, por mim, o significado de “monismo”, em dicionários de filosofia. No *Dicionário básico de filosofia*, de Hilton Japiassú, obtive:

Monismo (do grego monos: único) Diz-se de toda doutrina que considera o mundo sendo regido por um princípio fundamental único. Em outras palavras, doutrina segundo a qual o ser, que só apresenta uma multiplicidade aparente, procede de um único princípio e se reduz a uma única realidade constitutiva: a matéria ou o espírito. Por exemplo, há o monismo mecanicista dos materialistas (séc. XVIII), o monismo espiritualista e dialético de Hegel e o panteísmo de Espinosa. Quando se trata de Deus, criador do mundo a partir do nada (ex nihilo), a doutrina é uni-teísmo. Ao se referir a um princípio espiritual tido pela essência da realidade, temos uni-espiritualismo. Se é a matéria (ou natureza) a realidade essencial e suprema de tudo o que existe, temos o materialismo ou naturalismo. Oposto a dualismo (dois princípios) e a pluralismo. (JAPIASSÚ, 2001, p. 133)

Fica estabelecido, nesta presente tese, que toda vez que eu utilizar a palavra “monismo”, estarei me referindo ao monismo que inclui em uma só “realidade” última, no Uno, tanto a matéria, como ideias e outras representações mentais e um reino “espiritual”, ou divino, transcendente. Ou seja, monismo que inclui também, em sua constituição de mundo, uma dimensão espiritualista trascendental.

Se for observado o texto do livro de Proença Rosa (2012), perceber-se-á que o racionalismo da era clássica grega e do helenismo recuaria com a presença, naquela região, de cultos orientais: “Religiões místicas, provenientes do Oriente, ganhariam terreno em Alexandria e outras partes do mundo grego, em prejuízo dos antigos ensinamentos dos filósofos. O culto à deusa Ísis se espalharia do Egito a várias partes do Império Romano no século II” (ROSA, 2012, p. 136). A concepção de que a verdade sobre a Natureza é revelada de forma mística foi própria do Gnosticismo cristão, proeminente nos séculos II e III (ROSA, 2012, p. 136). Segundo ainda Rosa (2012), houve, por esta época, também, o Maniqueísmo, com origens na Babilônia e na Pérsia, que unia, de forma esdrúxula, elementos de cristianismo, zoroastrismo e gnosticismo.

E segundo, ainda, o mesmo autor, houve um recuo do racionalismo filosófico grego à medida que seitas de mistério e misticismo eram divulgadas. Plotino (205-207) tentou, então, uma conciliação, entre razão e revelação mística, por meio do Neoplatonismo que, ainda segundo Rosa (2012), teve muita repercussão no mundo pagão ocidental até o século V d.C. A Divindade dos neoplatônicos era, segundo eles, a única fonte de um conhecimento que era “revelado” (ROSA, 2012, 136). O cristianismo tomou força, com a conversão de um número cada vez maior de gregos. Todos estes movimentos místicos contribuíram para uma progressiva dependência do pensamento, que já não era mais livre da influência de fatores religiosos e políticos.

Vê-se, no mesmo texto, de Rosa (2012):

Evidência da influência dos movimentos místicos e de ocultismo foi o aparecimento de uma coleção de 18 livros – *Corpus Hermeticum* – atribuída ao deus Hermes Trimegisto (Hermes, o três vezes grande) com ensinamentos sobre Ciências, Artes, Religião e Filosofia. A obra teria sido escrita provavelmente no século I ou II, e atribuída à divindade sincrética, que combinava aspectos do deus grego Hermes e do egípcio Toth, ambos ligados à magia em suas respectivas mitologias. O *Corpus Hermeticum* teria uma grande influência na Europa até o Renascimento, em particular no movimento humanista neoplatônico de Giovanni Pico della Mirandola e Marsílio Ficino. (ROSA, 2012, p. 136).

Assim, lê-se, no volume 3 da *História da Filosofia* de Giovanni Reale e Dante Antiseri (2005):

A complexa visão sincretista de platonismo, cristianismo e magia, que constitui uma das marcas do Renascimento, encontra assim em Hermes Trimegisto, “*priscus theologus*”, uma espécie de modelo *antelitteram* ou, pelo menos, uma significativa série de estímulos extremamente nutrientes. Portanto, sem o *Corpus Hermeticum* não é possível entender o pensamento renascentista. (REALE E ANTISERI, 2005, p. 16).

Mas foi Nicolau de Cusa o primeiro a ser citado por Reale e Antiseri enquanto alguém que propôs uma doutrina de “opostos complementares”, inclusive, demonstráveis de forma racional considerando aspectos quantitativos nas coisas:

Nicolau mostra bem o que entende quando fala de “coincidência dos opostos”, utilizando o conceito de “máximo”. Em Deus, que é *máximo* “*absoluto*”, os opostos “máximo” e “mínimo” são a mesma coisa. Com efeito, pensemos em uma “quantidade” *maximamente* grande e em uma *maximamente* pequena. Agora, com a mente, subtraímos a “quantidade”. Note-se que subtrair a quantidade significa prescindir do “grande” e do “pequeno”. O que resta então? Resta a coincidência do “máximo” e do “mínimo”, visto que “o máximo é *superlativo*, como o é o mínimo”. (REALE E ANTISERI, 2005, p. 35).

Daí vê-se que:

Por isso, Nicolau escreve: “A quantidade *absoluta* (...) não é mais máxima do que mínima, já que nela coincidem mínimo e máximo.” Ou, para melhor dizer, pelo fato de que Deus é coincidência de máximo e de mínimo, ele também está acima de toda afirmação e negação. A geometria nos oferece esplêndidos exemplos “alusivos” de *coincidência dos opostos no infinito*. Tomemos um círculo, por exemplo, e aumentemos o seu raio, pouco a pouco, ao infinito, isto é, até fazê-lo tornar-se máximo. Pois bem, nesse caso, o círculo acabaria por coincidir com a linha, e a circunferência pouco a pouco se tornaria minimamente curva e maximamente reta [...]. (REALE E ANTISERI, 2005, p. 35).

Avançando ainda um pouco, tem-se que:

O mesmo vale, por exemplo, também para o triângulo. Se, pouco a pouco, prolongarmos um lado ao infinito, o triângulo acabará por coincidir com a reta. E os exemplos poderiam se multiplicar. Portanto, ao infinito, os opostos coincidem. Deus é, portanto, “complicação” dos opostos e sua coincidência. (REALE ANTISERI, 2005, p. 35).

Ainda:

Tudo isso implica uma superação do modo comum de raciocinar, que se funda no princípio da não-contradição. Nicolau pode tentar uma justificação das possibilidades dessa superação explorando a distinção (de gênese platônica) dos graus de conhecimento em: *a*) percepção sensorial; *b*) razão (*ratio*); *c*) intelecto (*intellectus*). (REALE E ANTISERI, 2005, p. 35).

Assim, temos que:

- a) A percepção sensorial é sempre positiva ou afirmativa;
- b) A razão, que é discursiva, afirma e nega, mantendo os opostos distintos (afirmando um nega o outro e vice-versa) segundo o princípio da não-contradição;
- c) já o intelecto, acima de toda afirmação e negação racionais, capta a coincidência dos opostos com um ato de intuição superior. Escreve Nicolau: “Assim, de modo incompreensível, *acima de todo discurso racional*, vemos que o máximo absoluto é o infinito, ao qual nada se opõe e com o qual o mínimo coincide.” (REALE E ANTISERI, 2005, p. 35).

Ainda no fim da primeira seção de *A.M.M.R.*, poema composto de 3 sessões, Haroldo de Campos expõe o ceticismo e o desalento de Carlos Drummond de Andrade frente à sua época. Que se vá ao final propriamente dito, onde se pode encontrar tal diferenciação, em Drummond, em relação tanto à fé convencional, quanto ao pensamento gnóstico:

- 32.1. pois à máquina de astros que a seu giro
 - 2. orbes sobre-regula o marinheiro-
 - 3.- almirante rendeu-se qual se um tiro
 - 33.1. de mágico pelouro por inteiro
 - 2. o pasmasse: já o poeta drummond duro
 - 3. escolado na pedra do mineiro
 - 34.1. caminho seco sob o céu escuro
 - 2. de chumbo – cético entre lobo e cão –
 - 3. a ver por dentro o enigma do futuro
 - 35.1. incurioso furtou-se e o canto-chão
 - 2. do seu trem-do-viver foi ruminando
 - 3. pela estrada de minas sóbrio chão
 - 36.1. – e todos: camões dante e palmilhando
 - 2. seu pedroso caminho o itabirano
 - 3. viram no ROSTO o nosso se estampando
 - 37.1. minto: menos drummond que ao desengano
 - 2. de repintar a neutra face agora
 - 3. com crenças dessepultas do imo arcano
 - 38.1. desapeteceu: ciente estando embora
 - 2. que dante no registro do íris no íris
 - 3. viu – alcançando o topo e soada a hora –
 - 39.1. na suprema figura a subsumir-se
 - 2. a sua (e no estupor se translumina)
 - 3. – e que camões um rosto a repetir-se
 - 40.1. o mesmo em toda parte viu (consigna) –
 - 2. drummond minas pesando não cedeu
 - 3. e o ciclo ptolomaico assim termina...
- (CAMPOS, 2004, p. 28-32).

Aqui, o ceticismo de Carlos Drummond de Andrade é descrito, tendo sido, Drummond, autor de um poema de nome “A Máquina do mundo”, como foi dito na presente tese, contido em seu livro *Claro Enigma*, de 1951 (ANDRADE, [s.d.], p. 121-124). Drummond, filho do austero caminho de Minas Gerais, é descrito, em *A.M.M.R.*, como estando entre “lobo e cão”, ou seja, entre: 1) a intensidade de uma busca existencial por “sentidos”, ou, pelo “sentido de sua vida”, a imagem do canídeo feroz sempre em busca de alimento (o lobo) e, por outro lado: 2) um estado onde qualquer um, ou muitos, perceberia como isento de qualquer aura, na banalidade de diversas questões cotidianas, aborrecidas, maçantes, mas, igualmente e paradoxalmente, questões não menos gigantes, próprias da épica do dia-a-dia do homem na modernidade.

Ou seja, sentiu-se Drummond como um “cão”, um ser vagante, errático, e ainda mais, posso acrescentar que pertencente a uma sociedade ainda industrial, àquela época em que o mineiro escreveu sua “Máquina do Mundo”, e ainda condicionada, pela alienação, que pode ser descrita como um privilégio da produção material e do lucro subsequente em relação ao ser humano individualmente considerado, em suas necessidades e vida intelectual.

O poeta de Minas Gerais, na descrição de Haroldo de Campos, furta-se à fé: “incurioso” [leia-se “desinteressado”], evitou-a [a Máquina] estando ele a ruminar um cantochão²⁷ com o seu “trem-do-viver”, o viver como um “trem”, ou seja, o viver como “coisa”, algo de sentido insondável, ou, sem sentido, *nonsense*. De qualquer forma, o trem é algo mecânico que inclui as ideias de funcionamento, mecânica, industrialização, peso, etc... Coisas, como disse, mecânicas demais, que a própria gíria mineira insere no discurso corriqueiro que trata de coisas da vida das pessoas. Em seu poema “A Máquina do mundo”, Drummond, após ter a antevisão, ou visão, dessa suposta “maravilha”, prossegue seu caminho, ensimesmando o “sóbrio chão” de Minas Gerais. Este cismar dá-se em estrada pedregosa, coisa que faz com que se retorne às iniciais *rime petrose* de Dante Alighieri.

²⁷ O *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* define cantochão, em seu significado primeiro, como: “canto tradicional da liturgia cristã-católica ocidental, monódico, diatônico e de ritmo livre, composto sobre textos litúrgicos latinos e baseado na acentuação e nas divisões do fraseado; canto gregoriano, canto plano” (HOUAISS, 2009).

Aqui Drummond mantém-se alheio às maravilhas da visão do “ROSTO” (no verso 36.3), que é a face de Deus, em suma, a instância, simbólica por certo, onde a face de cada um dos que a contemplaram se subsume, ou seja, onde nossa alma se perde enquanto individualidade e mergulha na Totalidade. Aqui, certamente está presente a doutrina metafísica de Aristóteles da fusão de todas as almas no Uno (monismo, repito). Tal doutrina foi posteriormente retomada por Averróis, conforme podemos ver nos comentários que Haroldo de Campos fez para sua tradução do *Eclesiastes* da Bíblia católica, já que este livro não consta do cânone protestante. Haroldo de Campos deu-lhe o título de *QOHÉLET – O que sabe: Eclesiastes* (CAMPOS, 2004b).

Apesar de Dante ter visto sua própria figura humana (em suma, sua alma) subsumir-se na figura central da Máquina, ou seja, em Deus – indizível, ou indescritível – e de ter Camões visto a onipresença de um só rosto (a indizível, repita-se, face de Deus), Drummond negar-se-ia, segundo Haroldo em seus versos subsequentes ao de número 36.3, a qualquer metafísica, manter-se-ia o itabirano com “neutra face”, não desenterrando do “imo arcano” (do âmago do conhecimento do Cosmos, da forma como ele se lhe apresentara, pleno de revelações místicas, arquetípicas) nenhum tipo de crença. Considerando a sua terra natal, “minas pesando”, ou seja, a sua própria existência naquela terra influenciando decisivamente para tal ceticismo no poeta de Itabira.

Trata-se de um trecho que aponta para certo existencialismo, realista e cético, em Drummond, o que quer que possa ser considerado como “*res*”, a “coisa”, ou a “realidade” e quaisquer que sejam os sentidos contidos no adjetivo “realista”, empregado mais acima.

De acordo com a proposta desta presente pesquisa de doutoramento em avaliar a convergência entre a materialidade da fonética e da imagética do poema e seus aspectos lógicos e de sentido, será aqui apresentada uma bipolaridade em três formas, ou momentos: 1) a de Dante, cujo neoplatonismo está bem representado no esquema proposto por ele mesmo para o paraíso, que se pode encontrar no fim do extenso poema *A Divina comédia* (ALIGHIERI, 2010c).

Tem-se, também, a bipolaridade de número: 2) a de Camões, de poesia um pouco mais matérica, na minha avaliação, dado o maneirismo em Camões (sem desmerecer, muito pelo contrário, o esforço de Dante que já trabalhava as *rime petrose*, matéricas, no Trecento italiano). Mas Camões pertencia ao século XVI, a uma época em que a estética barroca já estava preparando-se.

Vê-se na historiografia que Camões viveu em uma época em que o Renascimento trouxe uma crise tipicamente moderna à Europa, a crise que se costuma atribuir ao período em que o maneirismo, repito, começa a se estabelecer e propagar-se, e que, tal “estilo” desuniforme, pois feito de idiossincrasias estilísticas de diversos artistas, continua em certo sentido o trabalho de ruína da própria cultura racionalista escolástica (PESSANHA, 2004, p. 5-30).

O racionalismo da Escolástica não foi sucedido, claramente, por outra doutrina católica, que depois dele, fizesse a integração entre ciência e religião, entre a vida no mundo material (e as necessidades de cognição e ciência que tal vida mesma demanda) e uma dimensão mística do ser humano. À época do Renascimento, a unidade ideológica da doutrina católica já estava posta em crise, até mesmo pela Reforma protestante (PESSANHA, 2004, p. 5-30).

A crítica à Metafísica tradicional, e à onto-teologia, encetada por Kant, e ainda as místicas pagãs românticas, como a de Baudelaire, que proliferaram no século XIX, evidenciam a nova situação social e cultural representada, também, pelo progressivo desenvolvimento de ciência e tecnologia, aliado, tal movimento, à ascensão da alta burguesia como classe dirigente mundial. A partir do fim do século XVIII, parece ruir o edifício idealista, religioso ou não, que, desde Agostinho, pelo menos, traduziu filosoficamente a precedência da Ideia, ou da Alma, sobre o corpo, posto que tal precedência está posta em passagens bíblicas.

Mas essa precedência pareceu ter ruído definitivamente sob diversas formas de pensamento, como a do pintor Courbet e sob a ontologia marxista materialista. Porém, essa “mística reprimida” retornaria (num sentido lato da expressão freudiana “retorno do reprimido”) muitas outras vezes mais, entre os pensadores de esquerda, mesmo. Aqui, volta-se à magia de Baudelaire e outras manifestações culturais, inclusive o pensamento sincrético entre marxismo e Cabala de Walter Benjamin.

Por fim: 3) a terceira bipolaridade a ser avaliada está presente em Haroldo de Campos que, ao fim de *A.M.M.R* declara abertamente sua indecisão, ou incerteza, entre os opostos de toda e qualquer bipolaridade (dualidade) passível de se lhe manifestar em sua existência neste mundo. Fosse Haroldo de Campos um iluminado, no sentido do budismo, teria de atingir a iluminação (*samadhi*), para subsumir toda e qualquer bipolaridade, repetindo, a um termo maior, chamado

pela tradição budista de “caminho do meio”, estado peculiar e indizível de consciência e percepção. Haroldo termina *A.M.M.R.* sem efetuar esta subsunção, que isto seja sempre realçado.

Poder-se-ia perguntar se há em Haroldo de Campos uma síntese dialética, ou meio termo, entre dois fatores um deles composto, sendo: 1) a beatitude, e a bem-aventurança sentimental, de Dante, e mais: 1.2) o *pathos* de Camões, pois este último autor – mesmo tendo sido agraciado pela visão do “ROSTO” divino e pela subsunção de seu próprio rosto n’Este, regressou à sua terra que não reconheceu a ele e aos seus marinheiros com a devida gratidão. Leia-se:

Assim foram cortando o mar sereno,
Com vento sempre manso e nunca irado,
Até que houveram vista do terreno
Em que naceram, sempre desejado.
Entraram pela foz do Tejo ameno,
E à sua pátria e Rei temido e amado
O prémio e glória dão por que mandou,
E com títulos novos se ilustrou.
(CAMÕES, [s.d.], p. 158-159)

Ainda:

Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho
Não nos dá a pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza
Dua austera, apagada e vil tristeza.
(CAMÕES, [s.d.], p. 159)

E mais:

E não sei por que influxo de Destino
Não tem um ledor orgulho e geral gosto,
Que os ânimos levanta de contínuo
A ter pera trabalhos ledor o rosto.
Por isso vós, ó Rei, que por divino
Conselho estais no régio sólio posto,
Olhai que sois (e vede as outras gentes)
Senhor só de vassallos excelentes.
(CAMÕES, [s.d.], p. 159).

Por outro lado, o termo antitético simultaneamente à beatitude de Dante e ao *pathos* de Camões seria: 2) a recusa de Drummond em acatar qualquer metafísica, sendo ele filho de um século cuja

intelectualidade de vanguarda, seja de esquerda ou de direita – veja-se o viés de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa que, mesmo de forma subjetiva, declara-se abertamente contra toda metafísica – e sendo ele natural de um Estado da federação brasileira no qual o catolicismo austero é tido como traço cultural dominante, podendo decorrer daí certo mal-estar civilizatório (FREUD 1996a, p. 66-148), que seria transportado para a obra de Drummond, sob a forma de desalento, necessidade de descrença. Repetindo, é preciso que se pergunte se há um síntese entre os termos 1) (composto) e 2) da antítese acima. Constatase, ao fim do poema, que Haroldo não realiza tal síntese, como foi dito mais de uma vez neste presente texto.

Após o término da narrativa do ciclo ptolomaico, que vai até o terceto de número 40, deve-se procurar algum momento em que haja a exposição de uma doutrina monista que suprassuma, como foi dito aqui neste trabalho, o trinômio “corpo-matéria *versus* mente-pensamento *versus* alma-transcendência.

Mas, se posso detectar a dimensão lógica, ideacional, no poema, na sua dimensão “verbi”, presente no trinômio “verbivocovisual”, como posso detectar o transcendente? Lembrando a questão do símbolo em Goethe, até o presente momento, é nos trechos poéticos vagos, simbolistas, que se pode verificar uma “abertura” de sentido que, por sua vez, foge da determinação lógica e do caráter mais declarativo do poema. É nesse ponto que se encontra a abertura para o transcendente, vide os trechos de “Correspondences” de Baudelaire, citado acima.

A doutrina do sinequismo peirceano constitui uma ferramenta muito apropriada para a consideração do amálgama monista do trinômio exposto acima. O filósofo e criador do ramo dito “americano” da semiótica era, declaradamente, monista.

1.8. BREVE HISTÓRICO DAS CONCEPÇÕES DE MÁQUINA DO MUNDO, SEGUNDO AS COSMOLOGIAS DESENVOLVIDAS PELOS GREGOS E DA IDEIA DE CONTEMPLAÇÃO DO DEMIURGO. O ÚLTIMO HAROLDO DE LEITURA MAIS FLUIDA.

O poema *A.M.M.R.* é uma narrativa épica do espírito no rumo do conhecimento e descoberta do Universo, e aqui não me refiro ao Espírito de Hegel, entidade transcendental Cristã. Trata-se da trajetória heroica de mentes individuais que foram desvendando, na ciência da Física, o Cosmos, representado aqui pela alegoria da Máquina do Mundo, antiga caracterização do Universo, desde Pitágoras. Em tal alegoria, o conjunto de órbitas planetárias, e mais, as órbitas da Lua e do Sol em torno da terra, configuram, por fim, uma estrutura de esferas concêntricas, em torno do disco plano que corresponderia ao planeta Terra, segundo a cosmovisão vigente desde Pitágoras, que se repita. Vejam-se excertos do que diz o historiador das ideias Carlos Augusto de Proença Rosa (2012) sobre o processo gradual de construção do sistema ptolomaico:

[...] A Cosmologia pitagórica não se baseava, como a jônica, nas atividades e atributos de certos elementos materiais, mas nas propriedades dos números; como o número 10 é perfeito, abrangendo em si a natureza de todos os números (1+2+3+4), concluíram os pitagóricos que 10 eram os corpos que se moviam no Céu; mas como tais corpos celestes visíveis eram apenas nove, inventaram uma antiterra. Pitágoras, ou sua Escola, defendeu, ainda, a esfericidade da Terra, por considerações estéticas e geométricas, bem como por tratar-se de um planeta dotado de movimentos de rotação e translação. (ROSA, 2012, p. 125).

Detalha, ainda mais, Rosa:

Apesar do uso da Matemática nas suas especulações, as teorias astronômicas da Escola Pitagórica eram também fruto de seu amor à beleza, à simetria e ao número. Assim o Céu e a Terra eram esféricos, os planetas giravam em torno da Terra em círculos (as mais simples e belas curvas), a Terra era um planeta que girava em torno de um fogo central, no centro do Universo; o número de corpos móveis no Universo seria dez (chamado *tetraktys* – derivado de 4 – que resulta da soma dos 4 primeiros algarismos), pois este número tinha um valor simbólico especial na numerologia pitagórica: assim, um fogo central, a Terra, o Sol, a Lua, os 5 planetas conhecidos, e, para chegar a dez, uma antiterra que, como o fogo central, não é visível da Terra. [...]. (ROSA, 2012, p. 159).

Enfim:

O sistema de Cláudio Ptolomeu consta de três componentes: a Cosmologia, a

Matemática (Geometria e Trigonometria) e uma Astronomia, com um conjunto de medidas geométricas, de quadros de números e de regras de cálculos, que permitiam localizar, num dado momento, os astros errantes (planetas, Sol e Lua) sob as estrelas fixas. O trabalho de Ptolomeu foi tributário de um grande cabedal de conhecimento astronômico e do pensamento filosófico da Grécia: a Matemática de Pitágoras e de Apolônio, a Filosofia e a Matemática (Geometria) de Platão, a Filosofia e a Física (Dinâmica) de Aristóteles, e a Astronomia de Hiparco. (ROSA 2012, p. 165).

Assim:

[...] De Pitágoras aceitou Ptolomeu a noção de que o curso dos planetas e das estrelas deveria ser circular, já que o círculo é, de todas as figuras geométricas, a mais perfeita e a mais econômica, e a de que a Terra, que não estava no centro do Universo, era esférica, como todos os planetas; de Platão recebeu de Ptolomeu a influência de seu misticismo geométrico, pelo qual a ordem na Natureza resultara de um plano universal arquitetado por uma mente divina. (ROSA, 2012, p. 165).

Continuando:

[...] Platão defendia a esfericidade dos corpos celestes, e que seu movimento era circular (o círculo sendo a figura geométrica perfeita) e uniforme, ou seja, eles girariam sempre com a mesma velocidade angular. Como já eram observadas certas irregularidades (movimentos retrógrado e excêntrico) nos movimentos planetários, o problema para Platão consistia de em como deveriam tais irregularidades ser descritas em termos de combinações de simples movimentos circulares. (ROSA, 2012, p. 165).

E mais ainda:

A solução conhecida como salvar as aparências, isto é, a redução dos complicados movimentos dos corpos celestes a simplesmente circulares, foi apresentada por: i) Eudoxo de Cnido, que criou um modelo com uma série de esferas concêntricas, com a Terra imóvel no centro. Cada um dos cinco planetas, mais o Sol e a Lua, estavam associados a esferas imaginárias (quatro para cada planeta e três para o Sol e para a Lua); adicionando-se uma esfera para as estrelas fixas, o modelo de Eudoxo contava com 27 esferas para descrever os movimentos dos corpos celestes; [...]. (ROSA, 2012, p. 166).

E ainda:

[...] ii) Calipo, discípulo de Eudoxo, adicionou sete esferas ao modelo de seu mestre, com o intuito de melhorar a descrição do movimento retrógrado; iii) o grande matemático Apolônio, ao inventar o epiciclo (movimento circular que cada planeta descrevia em torno do deferente (círculo maior), enquanto este girava em torno da Terra) e iv) Hiparco (o maior astrônomo da Antiguidade), que estendeu o movimento epicíclico ao Sol e à Lua e defendeu o geocentrismo. (ROSA, 2012, p.166).

Acrescenta ainda Rosa que:

“Além desse conjunto de antecedentes e contribuições para a criação de seu sistema, Ptolomeu fundamentou-se também na Física (Dinâmica) de Aristóteles, principalmente em sua teoria dos movimentos.” (ROSA, 2012, p. 168).

E mais:

Com base nessas ideias e em suas próprias observações, Ptolomeu criou um sistema geocêntrico, com a Terra imóvel; a seu redor gira a Lua em um movimento de translação, de um mês, depois, Mercúrio, Vênus e o Sol, todos com suas revoluções, de um ano, depois Marte, de dois anos, depois Júpiter, de doze, e Saturno, de trinta; fechando o conjunto do sistema, uma esfera com as estrelas fixas, que fazem suas revoluções em um dia. Consciente de que os epiciclos de Hiparco não resolviam as irregularidades de movimento observadas, Ptolomeu criou o famoso ponto chamado equante, colocando o centro geométrico do Universo entre a Terra e o equante; desta forma, o centro do epiciclo viaja com velocidade angular constante em torno do equante, e não em torno do centro geométrico do sistema ou da Terra, ou seja, na realidade a Terra não está localizada exatamente ou rigorosamente no centro, apesar de os astros girarem em torno dela. (ROSA, 2012, p. 168).

Recuando-se um pouco no texto de Rosa, tem-se que:

Para Aristóteles, o Universo era uma esfera com a Terra esférica e fixa no centro; o Universo era finito, porque se não o fosse, não teria centro. Admitia que as estrelas e os corpos celestes se moviam em órbitas circulares, com mecanismo das esferas homocêntricas de Eudoxo, as quais, das 27 originais e 34 de Calipo, passariam, com Aristóteles, a um total de 54 esferas, complicando ainda mais o sistema. As estrelas e os planetas se moviam a uma velocidade uniforme. [...]. (ROSA, 2012, p. 161)

E, ainda, tem-se que:

[...] na Astronomia, as descobertas e estudos de Aristarco, Eratóstenes e Hiparco seriam parcialmente aproveitados por Ptolomeu, autor do *Almagesto*, sem o brilhantismo daqueles predecessores. O Sistema de Ptolomeu dominaria a Astronomia por cerca de mil e duzentos anos, quando o caminho, apontado por Aristarco, só voltaria a ser trilhado por Copérnico (ROSA, 2012, p. 120).

Algo muito importante, para o presente trabalho, na trajetória grega de descoberta do mundo e do Cosmos, é o empirismo praticado pelos gregos, já no início de sua empresa científica e filosófica. Veja-se o que diz Rosa (2012): “Assim, a Filosofia Natural grega representou um feito notável, separando a investigação das leis da Natureza de quaisquer questões religiosas entre o Homem e

os deuses” (ROSA, 2012, p. 104).

Para que se conclua, por ora, o tema do engendramento do sistema ptolomaico e do empirismo racionalista grego, veja-se a citação de René Taton²⁸ por Rosa (2012), com aspas, no original:

“Malgrado as divergências profundas de suas doutrinas e de suas hipóteses, os primeiros pensadores gregos podem ser legitimamente agrupados. Eles têm em comum serem os primeiros a tentar uma explicação racional do Mundo sensível, de ter proposto, sobre a estrutura da matéria e sobre a arquitetura do Universo, hipóteses desvinculadas – cada vez mais – de dados mitológicos. Em seu apetite de explicação total, eles trataram de todas as Ciências, mas os problemas que mais lhe chamaram a atenção foram, de uma parte, a natureza das coisas, a origem da matéria, suas transformações, seus elementos últimos e, de outra parte, a forma de nosso Universo e as leis que o regem”. (TATON *apud* ROSA, 2012, p. 104).

Que se analise, em ocasião oportuna, a doutrina averroísta do *Qohélet, Ecclesiastes*: O que sabe, na tradução de Haroldo de Campos, efetuada na década de 1990, precedendo isso que foi a última fase do poeta, em *A.M.M.R* (CAMPOS, 2004b, p. 20-21).

Já os versos 36.1 a 38.1 parecem manifestar um movimento oposto àquele que consiste em se tratar a poesia como *dichtung*, ou, *condensare*, nas palavras de Ezra Pound. Ou seja, um movimento oposto àquele que busca uma altíssima concentração do signo poético, esta última tendência um aspecto técnico que seria mais eminentemente modernista: nos versos 36.1 a 38.1 de *A.M.M.R.*, Haroldo permite-se até mesmo construir um verso que emite uma certa opinião e depois desmentir-se usando, inclusive, a expressão “minto”. No caso, é uma opinião sobre a fé de Drummond. A expressão “minto” surge consertando a declaração dada nos versos anteriores acerca de uma suposta fé religiosa pelo menos no Drummond de *Claro enigma*, livro no qual o poeta mineiro publica seu poema *A Máquina do mundo* (ANDRADE, [s.d.]), como já dito.

Esse estiramento da dicção poética, quando posto sob o rigor da rima e da métrica evidencia talvez não propriamente um classicismo idealista ou desmaterializado, mas um (neo)romantismo barroquista vincado por irregularidades no terreno do poema (veja-se o que foi dito algumas páginas atrás), posto que existe montagem (decupagem) e justaposição que se revelam na viarada adversativa da expressão “minto” que nos faz parar e retomar a leitura do poema em outra “marcha” poética, quase que num câmbio de velocidades, uma redução para uma marcha de

²⁸ TATON, René. *La Science antique e médiévale*.

caminhamento prosódico menor. Repetindo a citação:

- 36.1. – e todos: camões dante e palmilhando
 - 2. seu pedroso caminho o itabirano
 - 3. viram no ROSTO o nosso se estampando

 - 37.1. minto: menos Drummond que ao desengano
 - 2. de repintar a neutra face agora
 - 3. com crenças dessepultas do imo arcano

 - 38.1. desapeteceu: ciente estando embora
 - 2. que dante no registro do íris no íris
 - 3. viu – alcançando o topo e soada a hora –

 - 39.1. na suprema figura a subsumir-se
 - 2. a sua (e no estupor se translumina)
 - 3. – e que camões um rosto a repetir-se

 - 40.1. o mesmo em toda parte viu (consigna) –
 - 2. Drummond minas pesando não cedeu
 - 3. e o ciclo ptolomaico assim termina...
- (CAMPOS, 2004, p. 30-32)

Veja-se que, de fato, Drummond “desapeteceu”. Ele não viu a “FACE” e prosseguiu seu caminho, imerso em ceticismo. Ele, simplesmente, não teve “apetite”, leia-se “fé”, talvez em sentido mais paroquial, e mineiro, e não se lançou à “Máquina”.

Uma prosódia com certa fluidez, certas reverberações e certa melodia neste ponto do poema *A.M.M.R* prosseguem. O vocabulário é solene, quase advocatício, havendo a escolha de certa elegância por parte do autor, em todo este trecho acima citado, ou seja, do verso 32.1 ao 40.3, mas não só, em suma, em todo o Canto I, ou Parte I de *A.M.M.R*.

Perceba-se que Haroldo poderia ter reescrito o poema de forma a dizer de uma só vez a posição cética de Drummond, no entanto, ele usa duas enunciações, declarando, na segunda, ser falsa, no fundo imprecisa, a primeira, e só no segundo enunciado Haroldo se manifesta sobre aquilo que, para ele, era a real posição de Drummond no poema “A Máquina do mundo”, pelo menos.

Essa dupla enunciação que termina por estabelecer, de fato, uma só declaração é uma clara perífrase e revela menor concentração poética do que aquela que ainda parece estar em todo o poema, coisa que, unida à métrica e à rima evidencia certo maneirismo, ou (neo)romantismo barroquista, em Haroldo, muito embora, alguma coloquialidade compareça aqui, quase à guisa de

prosa espontânea e isso seja um recurso do modernismo desde o próprio Joyce. Mas aqui há métrica e rima, configurando, assim, uma coloquialidade “tratada”, eleita como possibilidade poética consciente, é claro.

Ao findar-se este primeiro capítulo de tese de doutoramento, pode-se perceber magnitude da tarefa empreendida por Courbet e Baudelaire. O primeiro mais cientificista, operando cortes estratigráficos sobre as falésias da região de Étretat, na França, pintadas por ele, e o segundo acionando, ou recolocando em movimento, velhos mecanismos, como a magia, o animismo e panteísmo, no intuito de revolucionarem o *establishment* burguês de então, em que as práticas religiosas pareciam estar distanciadas de certa ética, por certos fatores como a própria configuração do poder à época da Revolução Industrial e do Segundo Império de Napoleão III.

Marx denunciou em meados do século XIX o caráter ideológico da religião, ou seja, o caráter de reafirmação do poder burguês que as religiões “oficiais” apresentavam, segundo seu próprio esquema teórico.

Um pouco mais perto do fim do século XIX, Nietzsche afirmaria, de forma bombástica, que Deus estava morto, evidenciando questões sérias do cristianismo e do budismo, principalmente do cristianismo platônico, projeto e obra de Santo Agostinho (filósofo e converso). Veja-se um trecho do prefácio ao volume *Santo Agostinho* (2000), da famosa coleção brasileira Os Pensadores, com consultoria de José Américo Motta Pessanha, que versa sobre esse autor que foi um marco para a igreja Católica, e que exemplifica um pouco desta onto-teologia a que Nietzsche se opôs:

[...] No diálogo Alcibíades, Platão define o homem como uma alma que se serve de um corpo, e Agostinho mantém permanentemente esse conceito com todas as conseqüências lógicas que ele comporta, dentre as quais a principal é a idéia de transcendência hierárquica da alma sobre o corpo. Presente em sua morada terrena, a alma teria funções ativas em relação ao corpo: atenta a tudo o que se passa ao redor, nada deixa escapar à sua ação. [...] (STO. AGOSTINHO, 1980, p. 19-20).

Ainda:

[...] Os órgãos sensoriais sofreriam as ações dos objetos exteriores, mas com a alma isso não poderia acontecer, pois o inferior não pode agir sobre o superior. Ela, no

entanto, não deixaria passar despercebidas as modificações do corpo e, sem nada sofrer, tiraria de sua própria substância uma imagem semelhante ao objeto: Essa imagem, que constituiria a sensação, não é, portanto, paixão sofrida pela alma, mas ação. (STO. AGOSTINHO, 1980, p. 19-20).

Uma das mais recentes ponderações, e um senão, colocado contra as religiões estabelecidas, não no sentido de destruí-las, provém criador da psicanálise, Sigmund Freud. No seu texto “O mal-estar na civilização” (FREUD, 1996c, p. 66-148), ele evidencia o preço (alto) pago pela espécie humana no processo civilizatório: a renúncia a uma vida pulsional mais livre, o interdito sobre o incesto, etc, não que Freud determinasse, como médico, caso pudesse, o fim dessa abdicação e desse interdito.

É necessário que se adote um referencial teórico, numa tese, para que seus resultados sejam mais operativos, na medida em que o mergulho num determinado referencial teórico protege determinadas ilações que, para um pesquisador que se forma, surgem em meio a diversas concepções teóricas que, de certa forma, disputam a atenção desse mesmo pesquisador, ameaçando paralisá-lo.

Escolhi, como referencial teórico central da presente tese, as ideias do filósofo, lógico e semiótico americano, Charles Sanders Peirce (1839-1914) sobre a continuidade entre as coisas do mundo, inclusive entre o nada e o ser (na doutrina peirciana do Sinequismo), como, por exemplo, está posto no livro *Kósmós Noetós*, de Ivo Assad Ibri (IBRI, 1992, p. 69).

O próprio pragmaticismo peirceano possibilita uma convivência harmônica de várias teorias, a princípio divergentes, entre elas a de Marx e a do próprio Peirce, ambos com certa base em Hegel, diga-se. No esquema pragmaticista da presente tese, o menu das teorias é montado com o objetivo de se demonstrar a possibilidade, e a efetiva ocorrência, de uma convergência linguística entre 1) aspectos da física – sonora e imagética – do poema e do jogo lógico e lúdico dos conceitos que tal poema aciona (no seu aspecto verbivocovosual); e 2) de um universo transcendental. Haroldo suspende o juízo sobre isso, é o que se verá, gradativamente, até o fim da presente tese de doutoramento.

CAPÍTULO II

A FORTUNA CRÍTICA DE A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA

SEGUNDO ALGUNS CRITÉRIOS

2. A FORTUNA CRÍTICA DE A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA SEGUNDO ALGUNS CRITÉRIOS

Neste ponto, será introduzido por mim, neste texto, algo da vasta fortuna crítica em torno de Haroldo de Campos, do Grupo Noigandres, e de cosmologia, etc, que exigiu critérios de seleção para viabilizar a escrita, em tempo hábil, do presente trabalho de pesquisa.

2.1. APRESENTAÇÃO DOS CRITÉRIOS PARA SELEÇÃO DA FORTUNA CRÍTICA DE A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA

É preciso que eu exponha, logo de início, alguns pressupostos, mais específicos, que adotei para que eu pudesse encaminhar uma revisão de fortuna crítica de *A.M.M.R.*, muito mais preocupada com o texto teórico-científico (na ciência semiótica, por exemplo) do que ligada a periódicos e outros meios mais jornalísticos de divulgação literária. Nestes últimos, certos hábitos, prejudiciais, de crítica podem estar presentes, em tese. Quais sejam: hábitos de se tecerem elogios ou desmerecimentos a esta ou aquela obra, em um ambiente intelectual médio, muito mais ativista da cultura, e do mercado de cultura, do que estudioso do fenômeno literário. Hábitos que são, no fundo, usos e costumes de uma imprensa, nacional ou internacional, motivada por interesses diversos.

Assim, ative-me à crítica que chamaria de acadêmica, termos mais apropriados que, por exemplo, as expressões “crítica teórica”, ou “científica”. Tal crítica é veiculada em publicações acadêmico-científicas.

A observação me diz que – a menos que um crítico, ou pesquisador, tenha problemas mais sérios quanto à metodologia da pesquisa e um desconhecimento das principais teorias sobre a literatura e o mundo das ciências humanas – o que difere uma tese acadêmica de um texto jornalístico, menos “articulado” lógica e epistemologicamente, em suma, é o tempo de confecção da tese, o referencial teórico e a metodologia empregada.

Assim, por uma questão de equilíbrio de escrita e de estruturação do texto da presente tese como um todo eu escolhi textos mais aprofundados em estudos humanísticos para compor uma terceira

parte de tese (contando com a introdução), ou seja, um segundo capítulo, cujo primeiro tem quase um terço do número total de páginas da tese. O presente (segundo) capítulo ficaria extremamente desproporcional se ultrapassasse esta marca (em torno de 100 páginas), muito embora eu considere que acrescentei à tese várias informações relevantes oriundas dos textos revisados e novas ilações por mim efetuadas.

Quase todo este segundo capítulo foi escrito com base nos resultados obtidos a partir da entrada “a máquina do mundo repensada”. É preciso que se deixem claras, então, as premissas a partir das quais esta revisão de bibliografia foi realizada. Em primeiro lugar, esta revisão não contém tudo o que se escreveu sobre Haroldo de Campos em todos os aspectos de sua obra, é claro. Ela se deteve sobre três pontos básicos na obra do crítico, poeta e tradutor paulista, principalmente em *A Máquina do mundo repensada*, a saber: 1) materialidade, adensamento matérico, ou, rarefação, também matérica estésica (sensorial, até mesmo sinestésica) e mais, estética, ou seja, incluindo qualquer subjetividade que aponte para uma caracterização do “eu” poeta, e/ou leitor, em termos de sentimento, intuição, etc. Muito embora estética ser uma palavra perigosa pelo risco de uma remissão à subjetividade burguesa romântica pré-modernista, ainda que o autor estudado participe de uma classe média urbana, *locus* social, econômico e ocupacional de afirmação, mais nítida, a partir do século XVIII.

Outro critério foi: 2) o teste de detecção da adoção, ou não, de modelos classicizantes, ou ainda acadêmicos, no sentido estrito de modelos “beletristas”, por parte de Haroldo de Campos num possível ambiente cultural finissecular de desalento conforme será visto no item 3), a seguir (fim do século XX).

Finalmente, o último critério temático para análise de fortuna crítica na presente tese de doutoramento foi: 3) uma possível cooptação do método ideogrâmico de compor, em meio ao desalento finissecular, como foi dito acima, na chamada era pós-utópica, que viu o fim da U.R.S.S., devido a uma crise de sua economia estatizada, e viu um recuo em sua expansão imperialista. O próprio Haroldo de Campos usa essa expressão “pós-utópico”, para definir esse período chamado por outros de pós-modernidade, veja-se, por exemplo, o texto de Marcos Siscar “A Alavanca da crise: a poesia pós-utópica de Haroldo de Campos” (SISCAR, 2014, p. 81-94). Perceba-se:

Outro caso a que gostaria de me referir é o de um ensaio de Haroldo de Campos – justamente, outro texto empenhado em estabelecer o fim da idade dos manifestos. Trata-se de “Poesia e Modernidade”, de 1984 (CAMPOS, 1997). Em resumo, o ensaio faz o levantamento das oposições teóricas associadas à militância crítica que o poeta teve durante a época do concretismo, numa tentativa de suavizar seu caráter opositivo e proceder a uma espécie de dialética histórica que resulta na proposição do conceito de “pós-utópico” para designar aquilo que sucede à época das vanguardas, ou seja, a época da “pluralização das poéticas possíveis”. Não me detenho aqui nos procedimentos complexos que sustentam essa argumentação. Remeto apenas ao fato de que, a propósito de constatar o encerramento das vanguardas e da época dos manifestos, Haroldo não deixa de escrever uma espécie de manifesto, mais enviesado, mas não menos efetivo que o de Deguy. (SISCAR, 2014, p. 83).

Em relação a tal desalento, pode-se dizer que ele é visível em textos de diversos pensadores e ativistas da contemporaneidade. Veja-se o que diz Virgínia Fontes ([s.d.]), numa citação que fiz em meu texto “Literatura, artes visuais, fundamento, matéria, coisa: um possível (neo)modernismo no romance ‘Ó’ de Nuno Ramos e depois” (PACHITO, 2014, p. 156-180), publicado na coletânea *Por um (im)possível (anti)cânone contemporâneo: literatura, artes plásticas, cinema e música*, organizada por Deneval Siqueira de Azevedo Filho (AZEVEDO Fo., 2014):

A ênfase na subjetividade e na cultura, elementos essenciais para a construção de alternativas sociais mais consistentes, desdobrou-se em formas complexas de segregação. A valorização das culturas, pensadas isoladamente e sem o contexto global que permite entendê-las, transmutava-se em cristalização de cada grupo social em sua própria esfera ou sub-esfera cultural (nação, etnia, gênero, opção religiosa, local de habitação, etc), reduzindo-se a dimensão igualitária. (FONTES apud PACHITO, 2014, p. 171).

Ainda:

O último desdobramento problemático dessa reapropriação perversa de 1968 é o que hoje em dia é vagamente denominado de pós-moderno - a generalização de um culturalismo fragmentado no qual se perdem as referências comuns de uma humanidade crescentemente interdependente e submetida de forma profundamente desigual à divisão internacional do trabalho. (FONTES apud PACHITO, 2014, p. 171).

Ao que eu acrescentei, na publicação do Prof. Deneval Siqueira de Azevedo Filho (2014):

Na Música Pop, as linhas de ataque parecem ter recuado sensivelmente, depois de

1970, até o recente advento da música negra [Pop] com origem em comunidades de habitações subnormais, na década de 90 do século XX. A ala da vanguarda Pop que se posicionou contra a Guerra do Vietnã assumiu uma postura historicista nos anos 70, e, ao fim dessa década, a era Reagan parece estabelecer um paradigma de ocupação estético-ideológica que não deixa espaço para um discurso contraditório, até o fim do mandato de Bóris Ieltsin, já com a União Soviética relativamente fracionada. (PACHITO, 2014, p. 171).

E mais:

Partindo-se do filme Guerra nas Estrelas (Star Wars) e da Disco Music, depois, com as crises do neo-liberalismo mundial no fim dos anos 90 e o ressurgimento dos movimentos social-trabalhistas, ao invés de haver uma recuperação de um discurso libertário de alto nível, praticamente um ano após o 11 de setembro, no Brasil, a estética caminha para um populismo compensatório, onde a função da obra de arte sobrepuja sua forma. Qualquer projeto educacional de ponta que alçasse uma parcela considerável da população brasileira a um *know how* artístico preciosista, formalista, pareceu-me, então, que soaria elitista e excludente. (PACHITO, 2014, p. 171 – 172).

Basta que se vejam, com detalhe, as críticas de Paulo Franchetti (2013) e Gustavo Scudeller (2008) (2009) citadas nesta presente revisão de fortuna crítica. Haroldo de Campos faleceu praticamente vinte anos após a explosão midiática dos vídeoclipes, que se deu nos governos de Ronald Reagan e Margareth Thatcher. Tais peças audiovisuais, usadas para o mercadejamento de canções Pop, utilizaram largamente a montagem cinematográfica, ou videográfica. Este recurso foi a grande pedra-de-toque da arte de Sergei Eisenstein, cineasta da União Soviética ainda sob Lenin. Ela é uma técnica de propaganda subliminar, veiculando conteúdos através de associações por contiguidade, por meio de justaposições ideográficas (EISENSTEIN, 1986, p. 163-185).

A quilha (talvez iconizando certa forma triangular possível para o movimento de tese – antítese – síntese) do final do filme *Couraçado Potemkin* (1925) deve ter arrancado suspiros anticapitalistas nos russos nacionalistas da década de 1920, que a viram avançar rumo ao espectador a partir da tela de projeção, no cinema. No século XX, os marxismos foram disseminados por quase todo o mundo. Todo este *élan* revolucionário parecia ter se exaurido em torno de 1989, quando a ineficiência da produção e distribuição de bens de consumo na União Soviética fazia-se pública e notória na imprensa mundial. Esse era o cenário do fim do milênio, em meio a opções estéticas ditas pós-modernistas, e, além disso, com a grande crise econômica do neoliberalismo mundial em torno do quadriênio 1998-2002, época, inclusive, do segundo mandato do PSDB na presidência da República, no Brasil, e fim da era neoliberal de Boris Ieltsin,

na Rússia, com a ascensão ao Kremlin de Vladimir Putin, ex-oficial do serviço secreto russo KGB. Como Haroldo de Campos teria se comportado, do ponto de vista poético, nesse contexto? Essa é a questão.

A presente revisão de fortuna crítica ater-se-á, então, àqueles pontos. Estes mesmos parâmetros, de base, serão também aplicados para as demais obras teóricas, em revisão de fortuna crítica, encontradas durante a presente pesquisa de doutoramento e, como foi dito no início desta presente exposição de métodos e motivos, os comentários a essas outras obras, de não menos importância, serão incorporados ao capítulo 3 desta tese, e, ainda, serão incorporados à sua conclusão e mesmo à sua introdução. Esta última, a abertura do texto monográfico é, quase sempre, o último item a ser redigido num trabalho acadêmico e aqui, neste presente trabalho, não foi diferente.

2.2. EM TORNO DE A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA. A FORTUNA CRÍTICA. TEXTOS ACADÊMICOS. TEXTO DE JORNAL DIÁRIO.

Apesar de ter acabado de afirmar que aqui, neste capítulo da presente tese, eu só disporia comentários meus sobre textos acadêmicos, a força da opinião de Paulo Franchetti (2013) e a alta penetração, no Brasil e fora dele, do jornal em que seu texto foi publicado, exigem que eu diga algo sobre o que lá está disposto, por tal crítico, sobre *A.M.M.R.*, num artigo, como foi dito, de jornal diário.

2.2.1. A Crítica de Paulo Franchetti

O crítico Paulo Franchetti tem uma opinião peculiar sobre *A.M.M.R.* Em pequeno artigo para seu blog, artigo este publicado antes no jornal *O Estado de São Paulo*, em 24 de setembro de 2000, Franchetti expõe o que lhe parece ser a quebra de certo decoro, ou, bem-fazer poesia. Que se vejam suas maiores críticas a *A.M.M.R.*, trazidas à luz no seu texto do ano 2000, que se chama “Funções e disfunções da Máquina do mundo”. Um trecho é especialmente importante para esta tese:

Do ponto de vista da leitura, o primeiro impacto do poema é a sua versificação, pois a adoção da terça-rima não é pacífica. No que diz respeito à medida, há uma dúzia de versos claramente hiper ou hipométricos e dezenas de outros em que o metro só se mantém à custa de violências prosódicas notáveis. As rimas também expressam a mesma tensão entre modelo e atualização: se muitas são raras e obtidas pela quebra de vocábulos (como se de fato importasse a rima perfeita e, mais que perfeita, preciosa), outras são apenas toantes e uma parte nem sequer se sustenta dentro do esquema adotado. (FRANCHETTI, 2013).

Mais à frente será dito algo, relevante, sobre a dualidade “forma fixa” *versus* “palavras” propriamente ditas, que “preenchem” tal forma abstrata, com acentos, ou seja, o ritmo mesmo, como algo intencional, em *A.M.M.R.* Continua Franchetti:

Sem que se motivem as irregularidades e tensões, a tercina acaba por reduzir-se a um esquema abstrato, cuja validade se reduz ao seu valor icônico e cuja principal função é a de permitir a exibição de malabarismos tão simples quanto a quebra de sintagmas ou palavras para manter o metro e obter a rima. (FRANCHETTI, 2013).

O estranhamento em relação às rimas e à prosódia adotadas por Haroldo é algo justificável. Franchetti (2013) acerta ao relacionar tantas rimas “imperfeitas” e tantas discontinuidades na versificação e na própria prosódia de *A.M.M.R.* com a escolha haroldiana de metro e rima em Terza rima dantesca. No meu ver, nunca se vai saber completamente se existiu algum descaso, alguma permissividade, talvez até mesmo algum informalismo intencional, por parte de Haroldo de Campos, em relação a tal esquema de rimas. O próprio tema científico e seu jargão esdrúxulo são coisas evidentes demais para não serem vistos como uma espécie de transgressão proposital ou seja, uso de uma terminologia de linguagem técnica, com signos que foram construídas em outros códigos linguísticos (a terminologia técnico-científica, por exemplo) e são transportadas e colocadas numa épica do saber cosmológico mundial. Veja-se a seguinte passagem de *A.M.M.R.*:

59.1. o dâimon-sabe-tudo esse plusdemo
 2. de laplace que vê antecipado
 3. o futuro e o pretérito cinemo-

60.1. - graficamente em *flash-back* repassado
 2. (aquele em *flash-forward*) súbito lê:
 3. demiurgo matemático imutado

(CAMPOS, 2004, p. 46).

Pareceu-me, nesta passagem, que o poeta, valendo-se de uma dificuldade realmente pedregosa, gerada, inclusive pelo tema de que trata *A.M.M.R.*, e também pelos conceitos envolvidos, terminou por transformar essa dificuldade em matéria de obra de fato poética, mas uma poesia

dissonante, embora também cheia de harmonias e revérberos convergentes. Na tentativa, bem sucedida, de narrar a história da ciência, no que tange a Laplace, Haroldo criou um tecido poético de alto nível literário, principalmente se analisada a sincronia com o romântico arrítmico Sousandrade. Como se sabe, Pierre Simon, Marquês de Laplace (1749-1827) pensava ser o universo controlado por um Deus-relojoeiro, e tudo no universo seguiria, segundo o francês, um tal determinismo que, uma vez conhecidos os dados referentes a certo momento na linha do tempo, poder-se-ia prever o estado que se sucederia a tal instante (MARTHA-TONETO, 2008, 143-144).

Veja-se o vocabulário acionado pelo poeta: “dâimon-sabe-tudo”, “plusdemo”, “cinemo-graficamente”, “imutado”. Tais palavras foram moldadas para caberem no verso atendendo requisitos de metro, acento e rima. Elas não deixam de apresentar um caráter, no mínimo, irreverente ou jovial. Veja-se o léxico estrangeiro, não científico, mas palavras do campo semântico da área de comunicação de massa ou indústria cultural “*flash-back*” e “*flash-forward*”, recursos narrativos segundo os quais, num filme, o autor da obra vai a momentos anteriores, ou posteriores, a partir de determinado ponto da fábula para o qual ele volta, em seguida. Essa terminologia também é aplicada ao tempo de uma narrativa de ficção em prosa, romance, novela ou conto.

Do ponto vista fonológico, temos as repercussões aliterantes de /dâimon/ sobre /tudo/; de /sabe/ sobre /esse/; entre /dâimon/, /tudo/ e plusdemo/; entre /Laplace/, /antecipado/, entre /futuro/, /pretérito/ e /matematicamente/; entre /demiurgo/, /matemático/ e /imutado/. Tais repercussões certamente unificam o campo fonológico do poema, e isso para falar apenas de consoantes. A leitura do poema encontra-se atingida de forma crítica pelo caráter insólito de termos existentes e neologismos criados pelo autor. No trecho citado, os acidentes “pétricos” na leitura são evidentes e se referem a um problema em cosmologia e teologia, no fundo um problema filosófico existencial, em suma, a discussão do destino e a liberdade do ser humano.

Tal esquema, no meu entender, que parte de uma forma fixa em termos de metro, acento e rima, não representaria nunca uma reverência “morta” em relação ao cânone internacional, de que Dante e Camões fazem parte, ou seja, não é mero beletismo. Haroldo dialoga com as possibilidades de um revivalismo submisso do cânone e adiciona novidade a tal operação, que,

assim, não mais tende a ser submissa. Uma repetição canônica reverente e submissa seria prejudicial à qualidade estética do poema e alienante, posto que desprezaria o fato de que a *poiesis* sempre quer dialogar com a contemporaneidade da obra que ela está engendrando. A mera recuperação “incólume” da “forma fixa”, para utilizar a expressão de Diana Martha-Toneto (MARTHA-TONETO, 2008, p. 115-116), não garante poeticidade, principalmente dentro dos valores adotados por Pound em seu *A B C of reading* (POUND, 1991), valores que são a base, praticamente, do concretismo do Noigandres. Esses valores incluem atitude crítica e tensão métrica, no poema.

Antes, se uma “forma fixa” deve ser usada, ela deve ser reinventada para a manutenção daquilo que realmente faz de uma obra de literatura algo “poético”, qual seja, um determinado grupo de características presentes em diversas obras por toda a História das Literaturas, independente das gerações modernistas. Tais características configurariam critérios próprios de seleção de obras, ligeiramente diferentes em Pound e Haroldo de Campos, e utilizados por tais autores para a construção de seus Paideumas individuais, porém interrelacionados. Em *A.M.M.R.*, a poeticidade da obra inclui o que foi feito historicamente para aquela forma poética dada – soneto, tercinas, poesia épica, etc – e aquilo que os dados concretos da época em que a obra está sendo escrita requerem de um autor.

O episódio do poema *O Guesa errante* (CAMPOS, 1982) de nome “O Inferno de Wall Street” (CAMPOS; CAMPOS, 1982, p. 279-326) e outras eleições do Grupo Noigandres, ao formar seu Paideuma, são muito interessantes para embasar que se diga que as descontinuidades prosódicas e gráficas nele contidas talvez se tornem ainda mais radicais, e talvez se manifeste mais claramente tal radicalidade, quando Haroldo tenta aplicar um esquema de descontinuidade prosódica a uma regra em metro e rima. Que se leia, comparativamente, trechos de “O Inferno de Wall Street” e de *A.M.M.R.*:

1
(O Guesa, tendo atravessado as ANTILHAS, crê-se livre dos
Xeques e penetra em New-York-Stock-Exchange; a Voz
dos desertos:)
- Orfeu, Dante, Aeneas, ao inferno
Desceram; o Inca há de subir...
= Ogni sp'ranza lasciate,
Che entrate...

- Swedenborg, há mundo porvir?

2

(Xeques surgindo risonhos e disfarçados em *Railroad-managers*,
Stockjobbers, *Pimpbrokers*, etc., etc., apregoando:)

Harlem! Erie! Central! Pennsylvania!
 = Milhão! cem milhões!! mil milhões!!!
 Young é Grant! Jackson,
 Atkinson!
 Vanderbilts, Jay Goulds, anões!
 (CAMPOS e CAMPOS 1982, p. 282).

A leitura do trecho acima torna-se mais interessante se ele é cotejado com o que vinha antes, na sequência do poema *O Guesa*, de que “O Inferno de Wall Street”, de Joaquim de Sousa Andrade, o Sôsândrade (1833-1902), é o Canto X. Assim, que se leia o Canto II de *O Guesa*:

(*Coro das cabeças*):
 - Escanchada nos galhos
 Dorme agora Macu,
 Porque os sonhos de Flora
 Na aurora
 Foresencham-lhe o *uru. u.* (Risadas).
 (Antropófago UMÁUA a grandes brados:)
 - Sonhos, flores e frutos, Chamas do *urucari*!
 Já se fez cae-a-ré,
 Jacaré!
 Viva Jurupari! (Escuridão, Silêncio).
 (CAMPOS; CAMPOS, 1982, p. 264).

As duas estrofes iniciais, as do Canto X, dessa última sequência de quatro estrofes citadas, reúnem a descrição da chegada do Inca a Nova Iorque (no didascálico), e mais, gritos de um pregão de ações na Bolsa de Nova Iorque, mais, nomes de financistas, além da citação da *Divina Comédia*. Elas iniciam uma estratégia plástica e arquitetônica das estrofes que apresenta regularidade tipográfica, percebida à medida que se avança na leitura do Canto X, de *O Guesa*, e, ao mesmo tempo, síncopes e arritmias que laboram junto com o caráter insólito dos substantivos usados, em sua maioria nomes próprios.

Certa irregularidade rítmica já estava presente nas duas últimas estrofes citadas acima, as pertencentes ao Canto II, de *O Guesa*, que contêm um episódio da narrativa em versos denominado “Tatutureka” (CAMPOS e CAMPOS, 1982, p. 237-278), para citar um exemplo. Aqui, transcrevo a versão final desse trecho, a quarta, atualizada por Erthos Albino de Souza (CAMPOS e CAMPOS, 1982, p. 265). Mas, nesse canto de *O Guesa*, as ousadias estilísticas são

bem menores, embora ele antecipe irregularidades rítmicas da antropofagia de em torno da Semana de 1922 (por exemplo, as arritmias presentes em *Macunaíma* de Mário de Andrade) (ANDRADE, 1993, p. 9-12). Um trecho dessa obra será suficiente para que se exemplifiquem as arritmias e dissonâncias em Mário de Andrade, que, aliás, era também musicista, portanto um conhecedor de ritmos musicais:

Quando voltaram pra maloca a moça parecia muito fatigada de tanto carregar piá nas costas. Era que o herói tinha brincado muito com ela. Nem bem ela deitou Macunaíma na rede, Jiguê já chegava de pescar de puçá e a companheira não trabalhara nada. Jiguê enquizilou e depois de catar os carrapatos deu nela muito. Sofará aguentou a sova sem falar um isto. (ANDRADE, 1993, p. 10).

Mesmo sendo prosa, um ritmo aqui se impõe à leitura, juntamente com a sua materialidade, ou seja, certo “vincamento” fônico das palavras, tensão, mesmo sendo este um texto em prosa, certamente uma prosa adensada, ou, eu diria uma prosa crítica, modernista. Se fosse *Macunaíma* obra em versos, ter-se-ia dificuldade em localizar estruturas métricas subjacentes, geométricas, planejadas *a priori* para a obra. Ou seja, seu metro.

Voltando à questão do jargão das ciências físicas em *A.M.M.R.*, como eu disse, o uso do vocabulário científico termina por ser o próprio uso de algo que semelha ser dispositivos linguísticos científicos, como coisa mecanicista no interior de um poema escrito a partir de um padrão rítmico e métrico bastane sonoro, ou mesmo “canoro”, se me for permitido um pequeno chiste.

Assim, o jargão, ou terminologia, em física e astronomia, termina por parecer esdrúxulo e a justaposição de léxico sobre metro e sobre o padrão de rima da forma poética com que se dialoga é óbvia. No entanto, em se tratando de arte logopaica, que faz do manuseio de conceitos ou sua razão de ser ou uma de suas fortes motivações, aqueles críticos e poetas muito afeitos à obra que se justifica na própria musicalidade e imagética do verso (ou seja, pessoas menos afeitas a obras mais conceituais) incomodar-se-ão, posto que, para a compreensão da obra conceitual (mas compreensão estética, mesmo, e não apenas racional), é necessária a mediação de tais conceitos (certamente mais de um), em jogo na arte logopaica.

Desta forma, o poeta auditivo, mesmo com um ouvido aberto para sonoridades mais atonais, em

termos de ritmo e rima, ou seja, o poeta sensorial, mesmo com ouvido modernista, facilmente se incomodará com a *assemblage* multidimensional haroldiana, que requer o entendimento de pelo menos os conceitos seguintes, para ser fruída: 1) visada sincrônica sobre a história dos movimentos literários; 2) Paideuma formado a partir de um critério de materialidade da linguagem poética; 3) igualmente, em se tratando de Paideuma, uma eleição de obras que tendem a utilizar um ritmo *più mosso* (mais dinâmico, “mexido”, em linguagem musical), ritmo tal que acaba dialogando com um arcabouço mais regular, mais simétrico, em suma mais estático, apriorístico e, como tal, tendente a certa metafísica de uma geometria regular, quase euclidiana, ou antes, platônica, dos esquemas abstratos, principalmente os rítmicos. Pelo menos estes conceitos são necessários para a fruição estética de *A.M.M.R.*

A fruição das obras haroldianas se dá quando o leitor se coloca numa atitude de colecionista, a recolher referências em galáxias de signos que não cessam de gravitar em torno dele, leitor, que deve se tornar, sempre, um exegeta. Um aspecto barroquista na obra de Haroldo de Campos, em sua totalidade, é o estabelecimento, pelo poeta, de uma regra de esfinge, já presente no Ezra Pound de *Os Cantos* (POUND, 1986), que intima o leitor a uma coparticipação, no processo criativo, num mergulho em tal nebulosa de signos e leituras, possíveis e auferidas de fato. Leitor, autor e *Ursprache* são uma só e indivisível entidade. Tudo é fruto de *Ursprache*, Logos, Verbo divino que se encarna. Tudo é, de certa forma, emanção ou manifestação de Brahman, a superalma, o *paramatman*, hindu. Isso pode ser pensado das coisas do mundo, em relação à *Ursprache*, da Cabala de Benjamin, mesmo que não se pense que a individuação dos entes é algo ilusório, como no conceito hindu de *Maya*.

A leitura que faço prevê, nesse canto de cisne haroldiano, uma forma “crística”, gnóstica ecumênica, não necessariamente o Jesus das religiões mais conhecidas, mas não necessariamente agnóstica, como declara o poeta em *A.M.M.R.* Veja-se o que diz sobre isso o próprio Paulo Franchetti (2013) em análise crítica sobre a parte III do poema. O físico referido é Mário Schenberg, cosmólogo, marxista, admirador do budismo e amigo de Haroldo de Campos:

Schenberg, Benjamin e o misticismo judaico, sobrepostos, produzem aqui um discurso semelhante ao que Haroldo dedicara já em 84 ao físico, depois que juntos visitaram umas ruínas maias. Ali, a sabedoria resultante da junção de física e poesia, ofertada à contemplação na estante e no “marxismo zen” de Schenberg, era uma flor

de lótus, de onde “um bodisatva nos dirige o seu olhar transfinito”. Nos 16 anos que separam um poema do outro, apenas se ampliou o substrato místico, que em *A Máquina* é mais eclético e sempre presente. De tal forma que, embora o projeto intelectual seja proposto como ascese agnóstica (148.3), o poema só parece existir porque continuamente se alimenta da linguagem da gnose que recusa. (FRANCHETTI, 2013).

Veja-se, também, um trecho bastante irônico de Paulo Franchetti (2013) no mesmo texto:

[...] Na terceira parte, que é a apresentação da nova cosmologia, o predomínio de uma linguagem de cariz organicista, vitalista ou psicologizante produz o resultado mais curioso, pois o leitor deve optar entre entendê-la como construção irônica, ou senti-la como momento agudo de pura inconsistência entre a forma e o objetivo do discurso. Isso porque aí se encontra narrada a “gesta” do big-bang em termos e imagens como “ur-canto”, “explosão parturiente”, “berçário do universo”, tempo-zero “ensandecido” e “ensimesmado”, “mistério” que se cala, e o fim último da contemplação é a visão da abertura do “proscênio” e a contemplação do “grande banguê”, a cujas portas o poeta se dirige com a palavra mágica de uma velha história: “Abre-te, sésamo!” Já o “pós-big-bang” é traduzido na imagem do “comburente/cristal em torno fluindo do sublime/trono divino” e, por fim, na da “roda sefirótica”, ao lado da qual partículas subatômicas são como anjos: “exsurgem”, “louvam a face e morrem de inefável/deslumbre”. (FRANCHETTI, 2013)

Aqui, a ironia de Franchetti é clara. O estudioso prossegue em seu texto enumerando o que ele considerou problemas de versificação no poema haroldiano. Críticas semelhantes poderiam ser aplicadas ao episódio “O Inferno de Wall Street” do poeta maranhense Joaquim de Sousa Andrade, o Sousândrade. A diferença é que Sousândrade não metrifica de forma regular tal episódio de seu poema, pois assume um projeto completamente arquitetônico, construtivista e mallarmaico *avant la lettre*, mas o Paideuma de Haroldo pressupõe tal tensão entre metro e acento fixos (enquanto projeto de verso) e a carne mesma do poema, substância um tanto indócil, para o poeta e, mesmo, para o leitor, posto que o poeta assume a produção das rimas pétreas supracitada como partido (escolha) em poética, e a repassa ao seu leitor, repassando, assim, substância esfíngica (CAMPOS e CAMPOS, 1982, p. 279-326).

No final do texto crítico de Franchetti, vê-se exposta a suma do que Franchetti postula como mais interessante em *A.M.M.R.* e, de fato, assim é: tensão, não necessariamente em nível de oximoros, posto que estes são figuras de linguagem duais e antitéticas, e enfraquecimento da autoridade do sujeito que, nos experimentos da física quântica, por exemplo, observa e escreve eventos de características e propriedades paradoxais incertas, etc. Vejam-se a que conclusões chega Paulo Franchetti, acerca do desenlace do poema *A.M.M.R.*, com a declaração de certa impotência

atribuída a Haroldo de Campos:

[...] Num texto que visa a expor em terça-rima a máquina do mundo segundo a cosmofísica atual, esse desenlace, a não ser irônico, ou é farsesco ou é apenas a confissão de que o velho não consegue dizer o novo, mas apenas apontá-lo como algo que não cabe nas metáforas com que se tenta apreendê-lo. (FRANCHETTI, 2013).

Ainda:

A conjunção pouco convincente da antiga forma e da nova cosmofísica, e a brusca interrupção do que era para ser a narração de uma “gesta” cósmica por um episódio biográfico que tem a função de um memento mori, leva-me a pensar que a melhor imagem para definir esse poema é o verso “à moira ambígua um tropo afaga: o oxímoro”. Um oxímoro métrico, imagético e conceitual, que afaga e conjura, tematizando-o repetidamente, o destino inevitável do “cammin di nostra vita”. [...] (FRANCHETTI, 2013).

E, por fim:

É dos momentos em que se dá essa tematização - vazada no topos do senex que se encontra no final do caminho (5.2: “Dante com 35 eu com 70”) - e não do resumo mais ou menos dessorado de livros de divulgação do conhecimento físico atual, ou do artesanato algo furioso (e freqüentemente de mau gosto) da palavra, que o poema extrai a sua força. Esta, apesar do grande dispêndio aparente de energia construtiva, é apenas patética. (FRANCHETTI, 2013).

É fácil concluir que o poema *A.M.M.R.* nada tem de divulgação científica. Caso contrário, toda poesia concreta, ou a arte cinética, também o teriam, ou o seriam. A menos que se atribuam falhas, ou certo fracasso, ao poema haroldiano, em termos de estratégias concretistas. Na verdade, essa “falha” que se pode dizer que Franchetti (2013), praticamente de forma aberta, atribui a *A.M.M.R.*, em termos de concisão e concretude do poema, é, no fundo uma séria e marcante consideração, por parte de Haroldo de Campos, de visadas com alguma metafísica, e com certo sentido de melodia (no fluxo e nas interconexões e revérberos proporcionados pela leitura), de harmonia (pensando-se que tais revérberos formam acordes em consonância⁰, de solenidade (no vocabulário utilizado), métrica, sendo tais convergências algo que me levou a crer no caráter (neo)romântico barroquista, principalmente ao fim do poema.

Mas isso não é realismo pragmático socialista, ou, neorrealismo, opções socialistas e no fundo

plenas de uma função referencial jornalística, algo que tende ao apofântico. Em Haroldo há referencialidade no ato do poeta trazer ao texto um discurso que exhibe as concepções de cosmologia desde Ptolomeu e na descrição de sua própria situação em época finissecular. Em *A.M.M.R.* há mimese e há declatarividade na linguagem mas essas formas de representação são tornadas problemáticas, pelo próprio autor, em suas estratégias barroquistas e de certo cultismo, principalmente até antes do Canto III, sendo os primeiros Cantos mais maneiristas e barroquistas e o último masi (neo)romântico barroquista. As opções e crenças haroldianas são muito mais próximas de Benjamin e Adorno, ambos pensadores contrários à *Ratio* do Esclarecimento industrial e burguês, e contrários ao uso da linguagem com ênfase em uma função referencial, coisa que se observa, por exemplo, no romance dito “iluminista”, por Walter Benjamin, em seu texto “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (BENJAMIN, 1987, p. 197-221).

Lembre-se ainda que Giulio Carlo Argan, em seu clássico *Arte moderna*, considera o neoclassicismo em pintura, do século XVIII, também como um romantismo (ARGAN, 1992, p. 21-34).

Farsesca, sim, pode ser considerada esta última produção haroldiana mas, em farsa se põe o próprio homem-poeta-cantor que naufraga (naufragamos todos) em meio ao périplo banal, cotidiano, e simultaneamente heroico, da vida no fim do século XX.

Contemplo nesta tese, também, e que isto seja salientado, a adoção, por Haroldo de Campos, de uma dicção mais rarefeita mais fluida, em relação ao que o poeta fizera antes, e que ele produziu, um poema cheia de clivagens, ou descontinuidades, que colocam lado a lado “pedras”, ou “sequências de pedras” (notem-se as aspas), ou seja, blocos semióticos de adensamento matérico mais concentrado (fonológico e da imagética do poema, repetindo mais uma vez). A justaposição de parcelas ou de totalidades textuais é costumeiramente chamada de método ideogrâmico de compor poesia (FENOLLOSA, 1986, p. 115-162), coisa que foi tema constante na obra de poesia e de crítica do Grupo Noigandres, pelo menos até o fim do século XX e até a morte de Haroldo de Campos, detendo-se a presente análise, praticamente, aí.

Haroldo projeta sua obra *A.M.M.R.* para além de uma visão sincrônica em: a) história da literatura

e das artes; b) história geral e não apenas em história das artes, como especificidade. A sincronia de *AMMR* está também: c) materializada num conceito de escolha, estética e semiótica, para a obra, de um paradigma que se manifesta como convivência, no texto, de modelos poéticos diversos, certo hibridismo, em suma. A pesquisadora Diana Junkes Martha-Toneto (2008) fala sobre isto em sua tese de doutoramento, a ser revista agora.

2.2.2. Diana Martha-Toneto e as Convergências em Torno de a Máquina do Mundo Repensada

A revisão de fortuna crítica será continuada aqui, então, sobre textos acadêmicos, variedade de texto crítico que eu disse que privilegiaria no início do presente capítulo, pelas razões já enunciadas. Assim, passo agora ao exame das teses de doutoramento e dissertações de mestrado escritas sobre o poema *A.M.M.R.*, segundo certos critérios. A ordem de leitura se deu com o início nos textos mais recentes e uma pausa nos mais antigos, constituindo tais textos certa coleção que fiz, das obras da fortuna crítica de *A.M.M.R.*

Diana Junkes Bueno Martha-Toneto (2008) expõe aspectos interessantes dos três pontos centrais de interesse para a presente tese, mencionados acima, em sua tese de doutoramento sobre *A.M.M.R.*, *Convergências em A Máquina do Mundo Repensada*.

Martha-Toneto (2008) já havia se pronunciado de forma semelhante ao que eu fizera no primeiro capítulo da presente tese, em relação a alguns pontos, na sua tese, que data de 2008. Isto lhe deve ser creditado. Que se veja a seguir, a abordagem da pesquisadora.

Já na página 42 da tese, Diana Martha-Toneto cita literalmente a expressão “materialidade”, ao dizer que “o desejo de aventura pelo mundo da palavra e pela materialidade do signo poético, que sempre marcou a obra haroldiana, reflete-se no eu poético de *A.M.M.R.*” (MARTHA-TONETO, 2008, p. 42), afirmação que a autora faz em função de estar, nesse ponto de seu texto, dissertando sobre o “eu poético” de Haroldo de Campos e sobre sua gesta pessoal e seu “ur-canto” (CAMPOS, 2004, p. 62). Este “ur-canto”, repito, é participante e origina-se naquela *Urspache* prevista por Walter Benjamin, em seu “A Tarefa-renúncia do tradutor” (CASTELLO BRANCO, 2008). Assim, saliente-se, não apenas a estese do poema seria considerada, mas também alguma estética. A identificação de um “eu lírico” por Diana Martha-Toneto (2008) vai ao encontro de

possíveis considerações estéticas, ou seja, segundo o estudo de uma estese uma percepção sensorial, requintada por certo, que além disso aglutina estados psicológicos do poeta e entra em ressonância com outros poetas e leitores da época daquele poema, e mesmo posteriores. São representações mentais, subjetivas, individuais e coletivas, ou transpessoais. Isso, ao meu ver, configura a diferença entre estese e estética, inclusive, sendo este termo utilizado, como se sabe, para designar a ciência, ou ramo da filosofia que, no século XVIII, inaugura uma percepção clara, por parte dos artistas do século XVIII, e de seu público, de que a expressão e a percepção estética são formas de conhecimento sintéticas, entre as antíteses que poderiam ser localizadas nos extremos de um conhecimento meramente intelectual e o jogo das sensações na “estese”. Lembrando que o século XVIII, do nascimento da Estética, é subsequente à era barroca, onde o componente subjetivo é menos individualizado, pelo menos. As imagens de êxtases de santos, no barroco, e de personagens mitológicas em peripécias diversas, são muito pouco confessionais, intimistas, são muito menos subjetivas. Tal vida interior está expressa de forma que remete a uma subjetividade, é o que pode ser constatado, no trecho a seguir, de *A.M.M.R.*:

- 3.1. ao trato – de veredas como se elas
 - 2. se entreverando em nós de labirinto
 - 3. desatinassem feras sentinelas

 - 4.1. barrando-me: hybris-leoa e o variopinto
 - 2. animal de gaiato pêlo e a escura
 - 3. loba – um era lascívia e a outra (tinto

 - 5.1. de sangue o olho) cupidez impura:
 - 2. dante com trinta e cinco eu com setenta –
 - 3. o sacro-magno poeta de paúra

 - 6.1. transido e eu nesse quase- (que a tormenta
 - 2. da dúvida angustia) – terço acidioso
 - 3. milênio a me esfingir: que me alimenta

 - 7.1. a mesma – de saturno o acrimonioso
 - 2. descendendo – estrela ázimo-esverdeada
 - 3. a acídia: lume baço em céu nuvioso
- (CAMPOS, 2004, p. 14-16).

O “eu lírico” realmente está presente, como se pode notar, e tem: 1) sentimento social e grupal: “se entreverando em nós de labirinto”. Aqui se pode ler, também, “nós” como o plural de nó, evidenciando o caráter severo do(s) dilema(s) envolvidos no subtexto de *A.M.M.R.*, ligado às questões da virada do milênio.

Prosseguindo no caminho iniciado um pouco mais acima, que se leia o que segue, sobre o “eu lírico” em *A.M.M.R.* e a “estética”. Veja-se, assim, o verso seguinte: “desatinassem feras sentinelas”. Tais feras sentinelas, poder-se-ia dizer, são uma espécie de superego freudiano, despertado pelo sujeito “veredas”. As “veredas”, e suas surpresas, despertam censuras e policiamentos, ou possíveis culpas, ou ainda, produzem um estado permanente e intenso de vigilância, no poeta e na sociedade que o circunda.

Poder-se-á, também, ler a palavra “nós” como pronome pessoal do caso reto, na primeira pessoa do plural. Neste caso, teremos um desabafo, pelo poeta, de uma situação “pedregosa” vivida, pelo menos, por boa parte de sua geração intelectual. E, para não me referir a gerações e não ser cronológico, eu diria que tal sentimento foi compartilhado por todo um grupo de artistas diversos, com diversos estilos, idades e em diversas modalidades de arte.

O eu lírico, no trecho de *A.M.M.R.* em questão, também apresenta: 2) alguma angústia pelo avançado de sua idade e a iminência da morte: “dante com trinta e cinco eu com setenta”. Aqui o poeta revela o fator agravante de sua idade. Continuando, outro fator presente nesse trecho de *A.M.M.R.*: 3) o impasse do poeta, e de muitos homens do seu tempo, mais ou menos detidos, entre a loba e a pantera – coisa que tem uma conotação ambígua, entre patética e jocosa, pela presença das gírias “loba”, mulher madura, e “pantera”, mulher mais nova e geralmente alguém com estilo pessoal de *pin-up*, vestida com um “gaiato” pelo (alegre, extrovertido, ou extravagante roupa). A figura da “leoa”, presente na expressão composta “hybris-leoa” acentua o caráter perigoso da *hýbris*, sentimento de exagerada confiança, em relação ao qual o poeta apresenta um receio: ele sabe que correria perigo ao precipitar-se, pela *hýbris*, tanto na via da pantera como indo ao encontro da loba, uma mulher mais velha. Não sendo propriamente existentes, tais mulheres e muito provavelmente tais signos remetem, também, ao *stress* do desejo constante por certo objeto e à auto-censura necessária para a auto-conservação do desejante, daí a vigília e a vigilância acordadas pelas “veredas”, em toda a estrofe. Mas as feras sentinelas podem remeter, também, ao estado de tensão, e apreensão, com a crise do neoliberalismo, a partir de 1998, coisa que de certa forma culmina no episódio de 11 de setembro em Nova Iorque.

Indo mais adiante, tem-se também, como dado subjetivo: 3) a confirmação do sentimento social que percebe a angústia nas pessoas de sua época:, isso no trecho, que será citado mais uma vez,

com fins de ênfase e atenção:

- 6.1. transido e eu nesse quase- (que a tormenta
2. da dúvida angustia) - terço acidioso
3. milênio a me esfingir: que me alimenta

- 7.1. a mesma – de saturno o acrimonioso
2. descendendo – estrela ázimo-esverdeada
3. a acídia: lume baço em céu nuvioso.

(CAMPOS, 2004, p. 15-16).

Aqui, notoriamente, é percebido pelo leitor uma ausência de qualquer fluência de leitura, ficando uma possível melodia no verso prejudicada por artifício construtivos barroquistas, como a sintaxe altamente descontínua.

Vê-se, aqui, a “acídia” do poeta, pois, parafraseando, e reordenando, eu diria: “algo me alimenta a acídia, e isso que alimenta a minha acídia é um lume baço, uma estrela ázimo-esverdeada que descende de saturno”. A palavra “acídia” quer dizer: “moleza e prostração”, segundo o *Dicionário Houaiss Eletrônico* (HOUAISS, 2009). Com relação a “saturno”, é dito, de acordo com o mesmo *Dicionário Houaiss Eletrônico*:

substantivo masculino

1 Rubrica: astronomia.

em relação ao Sol e em ordem crescente, o segundo e maior planeta do sistema solar
Obs.: inicial maiúsc.

2 Rubrica: alquimia.

o chumbo

3 Uso: informal.

calor forte, sem brisa
(HOUAISS, 2009).

Vê-se que, em sutis declarações pessoais, mas extensivas a qualquer homem de sua época (e, dessa forma, com comprovação possível, já que aqui se trata de aspectos muito marcantes do sentimento e do comportamento humano, na última virada de milênio), Haroldo de Campos delineia um eu lírico, realmente impotente e imerso em dilemas. O autor materializa em felinos, e no canídeo “loba”, figuras de mulher, não mais uma musa romanesca, mas, figuras diversas que são loba(s), pantera(s), e a figura da *hybris*. Esta última vem a ser uma total e perigosa

autoconfiança erótica, que o poeta simplifica sob a expressão “lascívia”. Aqui a tradição de ver certa mulher como elemento material, pedras em Dante, está mantida, porém trasladados os substantivos “matéricos” para onça pintada e loba.

Por fim, o eu-lírico se confessa “esfingindo-se”, ou seja, ele tem uma dificuldade de autoconhecimento, e de compreensão do que se passa com ele mesmo. Aqui, estão em jogo vários sentimentos, medos, apreensões, desconfortos, e não apenas efeitos objetivos de sensações obtidas por signos com forte evocação sinestésica e matérica. Tais sentimentos permitem o uso da expressão “estética”, ou, “estético”, além do uso da palavra “estésico”, para qualificar a ordem de fenômenos artísticos que se tem frente a si em *A.M.M.R.*, para análise²⁹.

Quanto ao paideuma adotado pelos três poetas paulistas do Grupo Noigandres, pode-se dizer que tal escolha se deu, e isso é notório, em função das necessidades estéticas e poéticas que tais autores perceberam existir no Brasil dos anos 1940 a 1950, em diante, o que inclui uma retomada, segundo a própria pesquisadora Diana Martha-Toneto (2008), da materialidade mais sensível no signo poético. “Sensível” aqui entendido como algo que se percebe com mais clareza e vigor, como apresentação clara, intencional e assumida pelos poetas, é claro (MARTHA-TONETO, 2008, p. 273-274).

²⁹ Veja-se o que diz sobre “estética” o dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano:

[...] na filosofia antiga [...] as noções de arte e de belo eram consideradas diferentes e reciprocamente independentes. A doutrina da arte era chamada pelos antigos com o nome de seu próprio objeto, *poética*, ou seja, arte produtiva, produtiva de imagens (PLATÃO, *Sof.*, 265 a; ARISTÓTELES, *Ret.*, 1,11,1371 b 7), enquanto o belo (não incluído no número dos objetos produzíveis) não se incluía na poética e era considerado à parte (v. BELO) (ABBAGANO, 2007, p. 367).

Um pouco mais:

A partir do séc. XVIII, as noções de arte e belo mostram-se vinculadas, como objetos de uma única investigação; essa conexão foi fruto do conceito de *gosto*, entendido como faculdade de discernir o belo, tanto dentro quanto fora da arte. [...] (ABBAGANO, 2007, p. 367).

Mais modernamente:

[...] Por outro lado, no próprio domínio da E. são cada vez mais discutidos problemas de ordem psicológica, social, moral, etc, o que não parece exigir um lugar à parte. A proposta em questão, portanto, só serviu para ressaltar a exigência de que esses problemas sejam cada vez mais debatidos no âmbito da E. Teve mais sucesso a proposta de Paul Valéry de distinguir da E. uma *poética* que deveria consistir “na análise comparada do mecanismo do ato do escritor e das outras condições menos definidas que esse ato parece exigir” (*Varieté*, 1944, V, p. 292). [...] (ABBAGANO, 2007, p. 368).

Na página 54, a analista do poema de Haroldo de Campos fala da questão matérica aliada à questão do sertão em que viveram Haroldo e, retrospectivamente, o Dante Alighieri das *rime petrose* (MARTHA-TONETO, 2008, p. 54). As *rime petrose* são comparadas por Diana Martha-Toneto à “difícil Dama áspera”. Enfim que se vá a essa alegoria:

Admitindo, como já foi dito, o jogo erótico que prevalece em vários poemas de Haroldo de Campos quando, em exercício metalingüístico, o poeta se dirige ao poema como se este fosse uma mulher, o elemento pétreo é o próprio poema, poesia-pedra, em que explodem “dissonância acústica e condensação semântica” (CAMPOS, H. op. cit, p.21). Para domar essa pétrea fera, postada no meio de seu caminho, o poeta terá que enfrentar outras tantas, enveredando-se pelo *sertão mais árduo que floresta ao trato*. [...]. (MARTHA-TONETO, 2008, p. 64).

Com relação, agora, à parte metafísica da equação espírito *versus* matéria, cuja possível convergência, em *A.M.M.R.*, eu quero nesta tese localizar, vale a pena ler o trecho a seguir de Toneto (2008), também pela constatação da clara citação do “empíreo”, o paraíso cristão na versão gnóstica de Dante:

Vasco da Gama surge, na 22ª estrofe, guiado pela Deusa Tétis e observa atentamente (esquadrinha) o espetáculo que lhe é apresentado: a grande máquina do mundo. Vê o empíreo, o mais alto dos céus, morada de Deus; o empíreo é o *Paraíso* cristão; ao seu redor, posto que ele é fixo, orbitam os outros céus. É exatamente o mesmo modelo de mundo de Dante, por sua vez, inspirado na idéia dos epiciclos e do “grande movedor imóvel” aristotélico; as várias esferas sucediam-se às esferas dos elementos Ar e Fogo, concêntricas com a do elemento Terra (MARTHA-TONETO, 2008, p. 86).

Ainda à página 86, Diana Martha-Toneto coloca a palavra “nonada” como local *par excellence* que se encontra além de certos limites do esquema cosmológico dantesco. O tipo “sertanejo”, cuja figura se intersecciona com as figuras de Dante e Camões, está, então, além de qualquer *topos*, localidade mundana, perceptível. Veja-se “[...] estar (ainda) além dessas duas instâncias [céu e inferno] é estar em algo que não se define, ou que escapa à compreensão exatamente como escapa à compreensão o infinito – o fim ou o nexo do universo” (MARTHA-TONETO, 2008, p. 95). Isso é interessante para a constatação de um possível “caminho do meio” entre a terra, mundana e infernal, e o céu paradisíaco, mas isento de substância material.

Eu afirmei no capítulo 1 da presente tese que seria complexo atribuir-se a Haroldo um caráter religioso institucional. Isto num Haroldo que, juntamente com seus colegas do Noigandres, retoma as conquistas materializantes da semana de 1922 na poesia, mas com um caráter

vanguardista menos contundente, segundo Diana Martha-Toneto citando a obra de Gilberto Mendonça Telles *Vanguarda européia e modernismo brasileiro* (MARTHA-TONETO, 2008, p. 275-276). Poder-se-ia pensar, também, indo ao encontro de Diana Martha-Toneto (2008), que Haroldo de Campos, em certos pontos de *A.M.M.R.*, torna-se um gnóstico, na medida em que propõe um contexto de temporalidade sincrônica (o tempo cíclico do Walter Benjamin do texto “Sobre o conceito da História”) (BENJAMIN, 1987, p. 222-232) que se configura como, eu diria, Ur-tempo: Veja-se em Martha-Toneto, a respeito de Guimarães Rosa, também, citando A. D. Pires (2006):

[Em] “O recado do morro” o escritor privilegia o sistema planetário antigo, aristotélico-ptolomaico e teocêntrico (o mesmo explorado por Dante e Camões), para configurar, no sertão mineiro, um mundo atemporal, bastante particular, cuja construção revela, na argamassa, vários elementos de várias tradições. Por outro lado, sua visão do homem que habita esse espaço é claramente antropocêntrica e universal, ainda que esse homem seja apenas parte de um mundo uno, essencial, perfeitamente idealizado, cíclico [...]. (PIRES apud MARTHA-TONETO, 2008, p.96).

E ainda:

[...] É como se o autor, com a recusa do heliocentrismo de Copérnico, recusasse também os dilemas advindos com a modernidade e suprimisse a História e o tempo linear tão característico do Cristianismo e do conceito de progresso que avassala o mundo ocidental pelo menos desde o século XVIII. Assim, sua literatura revolucionária se insere na revolução às avessas preconizada por Octavio Paz como típica da poesia da modernidade, sempre às voltas com a magia e o tempo cíclico (PIRES apud MARTHA-TONETO, 2008, p.96).

E eu digo que nada mais atemporal que se estar “nonada”. Pode-se pensar esta palavra como referindo-se a um estado, o estado de “nonada”, sem, no entanto, que algo seja “um no nada”. Trata-se de um estado em que há indefinição e suspensão espaço-temporal, como diz Martha-Toneto (2008), no momento prévio ao *big-bang*, quando não há ainda nem tempo nem espaço. Diana Martha-Toneto diz-nos o suficiente sobre isso (MARTHA-TONETO, 2008, p. 130-131). Aqui se pode remeter a Ivo Assad Ibri (1992) e seu trabalho *Kosmós Noetós*, que inclui a descrição de um estado prévio ao estado de definição das coisas e dos entes particularizados, prévio às relações mútuas múltiplas, não apenas duais, entre as coisas.

2.2.2.1. Um Excurso em Peirce: O Momento Prévio ao Big-Bang e o Conceito de Quale-consciência neste autor. O Sinequismo: A Mais Econômica das Teorias Sobre Continuidade Entre Matéria e Espírito Para a Lógica da Presente Tese.

Na teoria fenomenológica e na cosmologia de Charles Sanders Peirce (1838-1914), filósofo americano, há o relevante conceito de “quale-consciência”. Em tais campos teóricos, Peirce expõe o aspecto monádico³⁰ da qualidade, algo essencial para sua caracterização da Primeiridade. Nas citações que serão vistas seguir, Peirce conceitua qualidade como algo cerrado em-si mesmo, absolutamente independente de um sujeito que a perceba, e algo monádico, repito. Que se veja:

O que é, então, uma qualidade? Antes de responder tal questão, seria melhor dizer o que ela não é. Ela não é nada que seja, em seu ser, dependente da mente, quer na forma dos sentidos ou do pesamento. Nem é dependente, em seu ser, do ato de que alguma coisa material a possua. Que qualidade seja dependente dos sentidos é o grande erro dos conceitualistas. Que seja dependente do sujeito no qual ela se realiza é o grande erro de todas as escolas nominalistas. Uma qualidade é mera potencialidade abstrata; e o erro daquelas escolas reside na afirmação de que o potencial, ou possível, nada é senão o que o atual fá-lo ser... (PEIRCE apud IBRI, 1992, p. 42).

Ainda sobre qualidade em termos gerais, prossegue Ibri (1992) citando Peirce:

... que a qualidade do vermelho depende de alguém realmente vê-la, tal que aquelas coisas vermelhas não mais são vermelhas no escuro, é uma negação do senso comum. [Ainda:] vemos que a ideia de uma qualidade é a ideia de um fenômeno ou fenômeno parcial considerado como uma mônada, sem referência a suas partes ou componentes e sem referência a nada mais. Não devemos considerar se ela existe ou se é apenas imaginária, uma vez que existência depende de seu sujeito ter um lugar no sistema geral do Universo. Um elemento separado de tudo o mais, e em nenhum mundo senão ele mesmo pode ser considerado, quando refletimos sobre seu isolamento, ser meramente potencial. Mas não devemos mesmo nos ater a qualquer ausência determinada de outras coisas; estamos considerando o total como uma unidade. Podemos nomear este aspecto do fenômeno como seu aspecto *monádico*. A qualidade é aquilo que se apresenta no aspecto *monádico*. (PEIRCE apud IBRI, 1992, p. 43).

A partir de sua própria concepção de qualidade, Peirce se encaminha para conceituar a consciência ligada a esta qualidade, ou, melhor dizendo, o aspecto da qualidade enquanto mônada, consciente e além disso, ou seja, enquanto unidade, de certa forma absoluta, em instância

³⁰ Grosso modo, um caráter independente, unitário indivisível.

fenomenológica:

Quale-consciência parece deter, assim, a unidade de um sentimento, identificando-se com a ideia de qualidade de sentimento: a consciência deste sentimento não se põe como algo distinto da qualidade que o caracteriza. Não há dualidade, pois que esta seria da natureza comparativa de uma experiência passada com uma que se apresenta como presente, conforme já havíamos conceituado na Fenomenologia. Na medida mesma em que esta experiência de unidade é apenas presente, ela não comporta quaisquer relações binárias, seja para com o passado, seja na referência ao futuro. Disto decorre, ainda, a impossibilidade de uma relação de mediação de um terceiro, caracterizando uma conexão entre passado, presente e futuro. Uma qualidade, na sua unidade, tem por referência apenas sua própria interioridade [...]. (IBRI, 1992, p. 79).

Peirce estendeu este modelo ontológico para a Cosmologia. Sua obra pode ser dividida em partes organicamente relacionadas, quais sejam: a fenomenologia, a lógica e a cosmologia. Que se vejam, então a consequência da visão peirceana de qualidade aplicada à cosmologia, em Peirce. Assim, pode-se ler logo na abertura do capítulo 5, do livro *Kósmos Noetós*, de Ivo Assad Ibri:

Vimos, no capítulo anterior, que a doutrina do Sinequismo advoga que a noção de *continuum*, estende-se do estatuto ôntico ao epistêmico. O inventário fenomenológico na Lógica peirceana é uma classificação de consequentes. A busca de seus antecedentes é uma tarefa de uma teoria geral da realidade, ou seja, a Metafísica. Nela o Sinequismo assume papel primordial para estabelecer continuidade entre mente e matéria, fundamento mesmo do Idealismo Objetivo, e desvendar as condições de possibilidade do *Evolucionismo* – potencialidades engendrando atos no continuum do espaço e do tempo. (IBRI, 1992, p. 71).

A relação entre esta última abordagem, em Peirce, e o tema de minha tese é evidente, sobre a convergência de espírito e matéria em *A.M.M.R.* Não foi por mim localizada outra teoria mais econômica, em termos mesmo de se poder dizer mais sobre meu recorte para o estudo de *A.M.M.R.*, de forma bem mais direta do que a partir de outras abordagens do tema (a relação entre espírito e matéria), como as teorias de Freud, Bergson, etc. Que se continue a ler o que Ibri (1992) tem a dizer ou a citar (de Peirce, neste caso) sobre a quale-consciência, que já foi visto aqui ser independente de um sujeito, que pode, também, percebê-la e ser “um”, ou uno, com ela.

Que se veja a quale-consciência, em Ivo Assad Ibri, que inicia uma importante explanação a partir da ideia de infinita possibilidade contida no conceito peirceano de Primeiridade:

A potencialidade ilimitada, se é que requer alguma consistência lógica, se faz potencialidade de *algum tipo* para não se afogar em sua própria inutilidade. Mas tal não significa que se dá por alguma regra necessária, estranha, aliás, à unidade de um

continuum de possibilidades. Mas o que promove a unidade na interioridade? (IBRI, 1992, p. 80).

Mais um pouco:

Na refutação do mecanicismo, no terceiro capítulo, evidenciou-se a incondicionalidade de um estado de sentimento em relação a outro, o que torna ilícito supor a origem fisiológica da *quale*-consciência. Inscrevendo mente e matéria numa geratriz comum nada resta, logicamente, senão afirmar a origem da *unidade* como sendo metafísica, contendo o modo de ser da espontaneidade que caracteriza a primeira categoria. A qualidade que se identifica com a consciência imediata, sendo da natureza do sentimento e da unidade, como potencialidade do possível, faz desse sentimento um *continuum* de possibilidades. [...]. (IBRI, 1992, p. 80).

Ainda:

[...] Num *continuum*, já o sabemos, não há individualidades identificáveis, o que torna a *quale*-consciência isenta de quaisquer dualidades. Peirce nunca pretendeu dar outro estatuto que não o lógico a este amálgama entre unidades e *quale*-consciência. [...]. (IBRI, 1992, p. 80).

Como vimos, Peirce previa uma instância ontológica de indiferenciação entre, pelo menos, sentimentos. Aqui, não existe dualidade, ou divisão interna, embora exista uma mônada, uma unidade no estado de sensação onipresente em que mergulha a mente que percebe uma dada qualidade: cheiro de gasolina, por exemplo. Nesta percepção, como em qualquer outra, sua unicidade e sua exclusividade (no sentido estrito do termo, em que algo exclui do horizonte de percepção outra coisa qualquer) tornam indiferenciadas quaisquer divisões internas. Por outro lado, a possibilidade livre, ligada à Primeiridade peirceana, é também exclusiva e excludente, pois nenhuma restrição pode, em teoria, romper a liberdade infinita e disseminada. Qualquer neg-entropia³¹ constrangeria e restringiria a liberdade absoluta teórica, das partículas num gás,

³¹ Veja-se o que diz, ou refere, Umberto Eco, sobre isso, em seu *Tratado de semiótica general*, aqui utilizado em versão para o espanhol:

La información, em la medida em que mide la equiprobabilidad de una distribución estadística [estatística] uniforme en la fuente, és, según sus teóricos, diretamente proporcional a la ENTROPIA del sistema (Shanon y Weaver, 1949) dado que la entropía es el estado de equiprobabilidad a que tendem los elementos del sistema. (ECO, 2000, p. 74).

Ainda:

por exemplo, gás este que, numa analogia ao conceito de percepção em quale-consciência, nem teria recipiente, coisa que se existisse, seria um constrangimento à possibilidade de escape. A metáfora gasosa é muito boa, e Ivo Assad Ibri (1992) parece valer-se de modelos em fenômenos físicos, engenheiro por formação que é. Que se vá a um trecho em Haroldo de Campos, em seu *A.M.M.R.*, no Canto III:

- 90.1. há quinze bilhões de anos qual renovo
 - 2.fantasma em retrospecto índice enfim
 - 3. do ejacular de estilhaços de fogo
- 91.1. da primeva pulsão: também assim
 - 2. no *bereshit* – no livro cabalístico
 - 3. (no começar/no encabeçar) *esh máyim*
- 92.1. shamáyin/”fogoágua” – lê-se: do céu mítico
 - 2.nome – do céu à terra sobre-assente
 - 3. (glosa de ráshi atento para o vívido
- 93.1. étimo da palavra) ou comburente
 - 2. cristal em torno fluido do sublime
 - 3. trono divino – pré-visão do quente
 (CAMPOS, 1992, p. 66-67).

E ainda:

- 96.1. de galáxias perdidas como envio
 - 2. da memória estelar revivescente:
 - 3. essa inflexão resulta do resfrio
- 97.1. da radiação primeva e da crescente
 - 2.expansão do universo pós-*big-bang*
 - 3.aval (em *flash back*) do íncipit fervente
- 98.1. do cosmos a partir de um ponto estanque
 - 2. de máximo adensar – instância aléfica –
 - 3.de cujo rebentar tudo se expande
 (CAMPOS, 2009, p. 69-70).

O aval em *flash back* e o “envio da memória estelar” nada mais são que o desvio para o vermelho da luz das estrelas, captado aqui na Terra, por telescópios e outros equipamentos. Trata-se de efeito *doppler*, qual seja, uma redução da frequência da luz emitida (a cor vermelha é a de mais

Si la información se define a veces bien como entropía bien como NEG-ENTROPIA (y, portanto inversamente proporcional a la entropía), eso depende del echo en que [...] la información se entiende [...] [no segundo caso] como informacion ya seleccionada, transmitida y recibida. (ECO, 2000, p. 74).

baixa frequência no espectro das cores perceptíveis pelo olho humano) que se dá pela velocidade que a estrela se encontra, afastando-se da Terra. Tal afastamento constitui assim certo aval, ou seja, um forte indício de que as galáxias ainda estão se afastando em função da energia de expansão do *big-bang*.

O “ponto estanque” é algo de difícil visualização, uma “singularidade” onde não há espaço-tempo, pelo menos da forma percebida por nós, humanos, aqui na Terra. É um ponto indiferenciado, estanque como uma mônada. Inimaginável, muito menos, como “ponto”, pois, “ponto” é algo que se dá num encontro de linhas, ou inserido em algum referencial geométrico. A “singularidade” descrita guarda em-si o tempo e o espaço ainda localizados ainda no porvir, após o desdobrar-se explosivo, digamos assim desse mesmo “ponto”. O importante é marcar aqui, neste momento da revisão comentada de bibliografia, a adequação do uso do referencial peirceano disposto acima, no texto da presente tese, coisa que será cada vez mais frequente, a partir de agora. Veja-se esta passagem simples, mas fundamental para a eleição de Peirce como principal teórico da continuidade entre espírito e matéria, para a presente tese:

[...] eliminando a ruptura entre mente e matéria e afirmando-as sob um substrato comum, o Idealismo objetivo associou-se ao Sinequismo, tornando a totalidade das coisas um fluxo contínuo. (IBRI, 1992, p. 69).

Por que a teoria peirceana do sinequismo pode ser associada ao “Idealismo objetivo”? Esta última abordagem, sendo objetiva, que eu repita, prevê a existência de fato de uma “coisa”, que se dá objetivamente, em relação ao sujeito que pensa o mundo e suas coisas – neste sentido ela é realista. Assim Peirce define o Idealismo objetivo:

O Idealismo Objetivo configura-se [...] como uma doutrina que remove uma descontinuidade entre mente e matéria, preparando um espaço de reflexão sobre um conceito também chave na Metafísica peirceana – o de continuidade [...] (IBRI, 1992, p. 62).

Mas Peirce sustenta algo que contraria a ideia de um big-bang possível: ele prevê uma passagem em continuidade entre o nada e a existência das coisas do mundo. Isso não deixa a teoria peirceana imprópria à consideração de *A.M.M.R.* Quisesse Haroldo de Campos, ele poderia dispor, no texto de *A.M.M.R.*, também dessa concepção peirceana, posto que um dos temas do poema é o pasmo do próprio Haroldo em relação ao suceder-se de paradigmas científicos que tem como

consequência certa crise no sujeito que se vê frente a frente com as limitações de validade de todo e qualquer paradigma científico.

2.2.2.2. Retomando a Revisão de Fortuna Crítica. Ainda as Convergências Haroldianas, na Visão de Diana Martha-Toneto.

Que se volte à tese de Diana Martha-Toneto (2008). Dizendo mais sobre “nonada”, Martha-Toneto (2008) traz, em seu texto, a entrevista de João Guimarães Rosa, por ele dada a Günther Lorenz, presente na obra de E.F. Coutinho, da coleção Fortuna Crítica, da Ed. Civilização Brasileira, e conclui:

[...] o sertanejo, que é aquele que vem do sertão, ou ampliando, aquele que *atravessa* o sertão, está além do céu e do inferno, portanto, está no eterno, no nada, *nonada*; uma vez que céu e inferno são entendidos como lugares limítrofes na concepção de mundo ptolomaica, dominante no Canto I de *AMMR*, estar (ainda) além dessas duas instâncias é estar em algo que não se define, ou que escapa à compreensão exatamente como escapa a compreensão o infinito – o fim ou o nexos do universo [...]. (MARTHA-TONETO, 2008, p. 95).

Para um dos três pontos nucleares da presente tese de doutoramento, o que Diana Martha-Toneto expõe, na sua tese, e será citado a seguir, é muito útil e produtivo, para uma contemplação acerca não propriamente da retomada de uma tradição acadêmica (em sentido lato), ou do empreendimento de um neoclassicismo (revigorado), mas, para uma consideração da presença, ainda válida, também porque sincrônica (mas não somente por este motivo) de passagens em que certas ideações, e rarefações da densidade do significante, ou, pode-se dizer, do Representâmen do Signo (em termos peirceanos) são urdidos pelo poeta em mescla de densidade sígnica menor.

Outro motivo para a validade de uma menor densidade “matérica” na linguagem poética de *A.M.M.R.*, adviria do fato de que um jogo entre rarefações e adensamentos dessa linguagem acaba por conferir contraste e mais estese ao poema, por exemplo. No trecho a seguir ela compara a opção pelas “formas fixas”, na tradição, ou seja, formas com regularidade métrica, em Carlos Drummond de Andrade ([s.d.]), na sua obra *Claro Enigma*, com *A.M.M.R.*, de Haroldo de Campos, escrita em *terza rima* dantesca, forma igualmente “fixa”:

[...] Ao optar pela excentricidade, o poeta terá que resgatar um outro lado da tradição poética, inclusive a sua. A crise de verso mallarmeana ganhará, pois, espaço no tempo do poema. Isso não significará a ruptura com a forma fixa, posto que ela cumpre a função do repensar da máquina do poema. Ao contrário de Drummond, que pelo uso das formas tradicionais pode buscar a identidade, o “ouro sobre o azul”, a marca ritmada do relógio da praça matriz da infância, em Haroldo, o uso da forma fixa não causa o mesmo espanto, já que ele sempre a utilizou como meio de repensar a própria poesia – afastar o tédio, introduzindo no padrão, a variância. (MARTHA-TONETO, 2008, p. 115).

O trecho a seguir, que se inicia com uma citação de Vagner Camilo, aprofunda mais esta questão, mas, não toca numa possível falência, mais generalizada, do modelo ideogrâmico de compor, falência que se daria devido à cooptação de tal método pela indústria cultural, notadamente na era do vídeo clipe, como já foi dito nesta tese.

Diana Martha-Toneto (2008) estabelece, a partir da página 115 do texto de sua tese, uma comparação entre certo classicismo no Drummond do livro *Claro enigma* e a opção peculiar haroldiana por referências históricas e mitológicas e pela versificação que inclui metro (decassílabo) e rima dantesca. A obra de Vagner Camilo citada por ela é *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, publicado pela Editora Ateliê Editorial (CAMILO, 2005).

Diana Martha-Toneto chega à conclusão exposta a seguir, ela mesma citando, também, o artigo de Haroldo de Campos, publicado em *Metalinguagem e outras metas* (CAMPOS, 1992, p. 52), o livro de F. Achcar, *Carlos Drummond de Andrade* (ACHCAR, 2000) e o texto de J. M. Wisnik. “Drummond e o mundo” (WISNIK, 2005):

Para Campos, portanto, *Claro Enigma* tem momentos epifânicos, mas, não representa um marco da criação, pois o poeta paulista entende que o diálogo com a tradição só se coloca se houver “*make it new*”. Ainda que se discorde de Haroldo e se afirme, na direção que fazem Camilo (2005) e Achcar (2000), que há em Drummond uma profunda ironia estilística, ainda que seja possível a aproximação dos dois poetas e se possa mostrar a presença drummondiana em *AMMR*, a diferença fundamental é que, ao dialogar com a tradição, Haroldo subverte a ordem canônica; não o faz para tentar reencontrar um caminho ou para negar qualquer caminho depois da morte das utopias; mas o faz orientado pela agoridade, pela necessidade de criar seus precursores, trazendo-os à luz de sua leitura, como *sempre* fez: é um projeto de poesia que encerra com *AMMR*, não porque o poeta assim o tenha decidido, mas porque não teve tempo para outros (MARTHA-TONETO, 2008, p. 116-117).

Este tema ainda é mais desenvolvido pela estudiosa Diana Martha-Toneto:

Ao contrário de Drummond, a revisão da tradição não é uma descontinuidade, e sim uma constância.

Há, sem dúvida, um tom solene perpassando todo o poema *AMMR*, que atua como reprodução da atmosfera do cânone e da alegoria da máquina no Canto I, porém, talvez o que mais profundamente diferencie *Claro Enigma* de *AMMR* seja o fato de que Drummond foi mais radical, chocou mais porque vinha sempre numa trajetória crivada de modernismo, ainda que o mundo, o existencialismo e a metafísica, como mostra Wisnik (2005), estivessem sempre em sua obra [...] (MARTHA-TONETO, 2008, p. 117).

E prossegue Diana Martha-Toneto (2008):

[...] A piada, a ironia e o próprio tratamento do verso encontravam um meio inventivo de tratar dessas questões. A valorização e o repensar da tradição apresentados pelo poeta mineiro em 1951 rompem, portanto, com sua trajetória; isso não quer dizer que mereça as árduas e, possivelmente, exageradas críticas haroldianas, com as quais, certamente, Drummond não se importou (MARTHA-TONETO, 2008, p. 117).

E logo em seguida, Diana cita o parâmetro da materialidade da linguagem poética como aspecto em torno do qual circundam as invenções, variações e recriações haroldianas:

Haroldo, por sua vez, nunca abandonou as formas fixas e a construção de seu paideuma sempre passou pela reinvenção do cânone, ou seja, *AMMR* causa surpresa àqueles que vêem apenas o Haroldo da Poesia Concreta e não conseguem, talvez impedidos mesmo pela atitude haroldiana, vanguardista, [de] perceber o quanto este poema sintetiza um conjunto de práticas apregoadas por toda a sua vida de poeta, mesmo nas composições mais concretistas: a busca da materialidade da palavra poética [...]. (MARTHA-TONETO, 2008, p. 117).

Mas, deve-se acrescentar, é justamente a materialidade dos signos que confere concretude à poesia, e não qualquer disposição gráfica, na página do livro, que tenha contornos como certas formas. Aliás, as formas geométricas são entidades abstratas e não concretas. Diana Martha-Toneto (2008) vai além:

Ou seja, a forma fixa em Haroldo tem também a função de prestigiar a tradição e de pensar sobre ela, mas de modo distante daquele encontrado em Drummond. Daí ser prematuro dizer que *Claro Enigma* está para Drummond assim como *AMMR* está para Haroldo de Campos. Mesmo no que concerne à recriação da atmosfera drummondiana no poema, não se pode dizer que exista identidade; a identidade, essa relação unívoca, não atrai Haroldo de Campos; o que o atrai é viver o universo de seus precursores, não da mesma maneira que Drummond, mas somente pela recriação desses precursores [...]. (MARTHA-TONETO, 2008, p. 117).

Eu diria que a ousadia, e justamente tudo o que Paulo Franchetti (2013) criticou negativamente

enquanto “desvios” (sem ser pejorativo) em relação a certa eufonia e certa métrica mais “palatável” (creio que a expectativa de Franchetti era a de ter lido algo mais conciso, dentro de um modernismo mais purista, talvez) e que eu citei acima neste capítulo de tese, é suficiente para balizar esta questão: a ousadia em Haroldo é inconteste, vejam-se as referências muito subliminares a “lobas”, e “panteras” de gaiato pelo, urbanas, por certo, tão urbanas quanto a “passante” do soneto de Baudelaire. Continuamos habitantes da modernidade. Veja-se como Diana Martha-Toneto (2008) reforça esta minha observação: “[...] Haroldo subverte a ordem canônica; não o faz para tentar reencontrar um caminho ou para negar qualquer caminho depois da morte das utopias; mas o faz orientado pela agoridade [...]” (MARTHA-TONETO, 2008, p. 116-117). Veja-se que não está posto em dúvida, na presente tese, o mérito (inegável, por certo) de Drummond, ou as peculiaridades de sua escrita classicizante.

Na página 148 de sua tese, Diana Martha-Toneto (2008) fala da mudança de centro de gravidade no fazer poético, em termos de mudança de postura estética no modernismo, e faz uma analogia com a mudança do ponto considerado como centro do universo (físico, mesmo) na astronomia. Na poesia moderna, Diana Martha-Toneto afirma, opera-se uma transferência de valor poético, que sai de certo lirismo e de uma metafísica da *mimese* e da representação e se encaminha para a densidade dos significantes que, matéricos, encurvam o espaço da poesia. Assim, para Diana Toneto (2008), a poesia modernista:

[...] muda o centro de gravidade no que concerne ao fazer poético. Reforça o estatuto primeiro da mensagem que passa a ser o Sol (centro do sistema): funda-se uma poesia heliocêntrica; a mensagem poética torna-se o “herói”, não há mais musas inspirando o poeta, tudo é fruto de seu trabalho poético. Signos em rotação e em translação gravitam em torno da mensagem que, por ser auto-reflexiva, aproxima-se do espaço curvo, quando este impõe as órbitas dos planetas por sua especificidade, isto é, a auto-reflexividade e a metalinguagem da mensagem poética parecem orbitar em torno da própria mensagem (MARTHA-TONETO, 2008, p. 148).

Em dissertação de mestrado defendida em 2002, eu já havia produzido uma metáfora física, com um modelo na engenharia estrutural, para a questão autorreflexiva da linguagem poética, a partir de premissas que estão em Peirce, Roman Jakobson e outras premissas mais, fenomenológicas em geral. Uma síntese foi publicada por mim em anais de congresso, em 2002:

Segundo Fenollosa, na lógica da comunicação ideogrâmica, duas coisas (signos) se unem não para engendrar uma terceira (coisa), mas uma relação entre elas. Esta

relação, absolutamente indizível, muda, é o que permite uma síntese (em termos de tensão pura, pura *presença* tracionada) entre os fragmentos da cidade, do romance realista, da tela impressionista, da poesia espacial de Haroldo [...]. (PACHITO, E.S., 2002, p. 149).

Ainda:

[...] Chamei a esta relação interpretante-esforço, surge como um produto da contradição ou da simples diversidade entre as parcelas do ideograma. O interpretante-esforço salta como um arco elétrico e sua tensão, teoricamente pode bloquear a *informação* (alienante para Benjamin) e transmutá-la num tipo de Experiência reapropriada ao sujeito. Localizei-o primeiro na pintura impressionista e sua técnica da mistura óptica, onde a mistura entre as cores é feita no *cérebro* do espectador e não na paleta do artista, é resultante (no sentido vetorial) de tração lógico-fenomenológica (PACHITO, E.S., 2012, p.149).

Pode-se exemplificar esta teoria que esbocei com os seguintes versos de “Poemandala” (CAMPOS, 1976, p. 157) e, mesmo, de *A.M.M.R.*, que serão citados agora. Estes exemplos servirão para demonstrar tanto o Interpretante-esforço, como a teoria do encurvamento do espaço, que Diana Martha-Toneto defende e que foi por mim citado acima. Inicialmente que se vá a “Poemandala”:

uma
unha
de estória
o quartzo
crescente
(CAMPOS, 1976, p. 157)

O poema, em sua integralidade, encontra-se disposto a seguir.

Fac simile de Poemandala (CAMPOS, 1976, p. 157).

poemandala

palafitas
suspendem
o
jejum

estes
mínimos
mins

o
olho central
rosácea
rosaberta

uma
unha
de estória
o quartzo
crescente



teto
pássaro
fogos
sol
roxo
o
rouxinol



uguísu
um nítido
risco

sangraberta
a rosácea
o olho
o centro

ao sul
o azul
cônsul
ruiu

sus
penas
apenas
penso

Sobre esta pequena estrofe, ou agrupamento de versos, que se coloca de forma peculiar no esquema espacial da página de “Poemandala”, eu mesmo produzi, em minha dissertação de mestrado, uma análise. Vejam-se as justaposições imagéticas “unha” com “de estória”, “quartz” com “crescente”, criando uma combinatória de associações: a “unha de estória” poderia ser uma estória pequena, minimamente contada, ou uma estória que guarda traços de violência, ou, uma “unha” presente em uma “estória”, ou seja, numa ficção. A “unha” guarda a característica física do seu movimento de crescimento, “o quartz crescente”, idem, além de marchar para a lua cheia. A lua, enquanto satélite da Terra, alça-se todo dia, no céu. Os termos “lua” e “unha” têm ambos certa semelhança com a forma semicircular. Sobre isso, eu disse:

Estas associações são possíveis a partir do Qualisigno ‘semicircularidade’ presente em “unha” e em “lua”, que alinhava as duas, aliás, três imagens, pois, às anteriores vem se juntar “quartz”, que aqui tem a função de atribuir qualidades marciais [cortantes] ao conjunto – observe-se o vocábulo “crescente” – pelas qualidades de dureza e brilho.[...]. (PACHITO, 2012, 213).

Ainda:

Uma visão, sem dúvida onírica, uma imagem com uma textura difusa. [...]. A associação do conjunto “quartz” + “crescente” com o grupo “unha” + “estória” parece-nos posterior, perceptivamente – é mais difícil conciliarmos este último substantivo abstrato com qualquer termo imaginável, ficando, “unha”, “quartz” e a ‘lua’ evocada ‘soltos’ por assim dizer, imageticamente, de forma dispersa e dissonante [...]. (PACHITO, 2012, p. 214).

Assim:

[...] concorrendo ao final os três substantivos concretos “unha”, “quartz” e ‘lua’ evocada por “crescente” para a formação deste Interpretante-esforço imagético – “dissonância imagética” nos termos de Haroldo de Campos [...] (PACHITO, 2012, p. 214).

O termo “dissonância imagética” vem da obra *Metalinguagem e outras metas*, do texto “Murilo e o mundo substantivo” (CAMPOS, 1992, p. 65-75). E mais:

[...] Tais imagens são discordantes, talvez numa discórdia não concorde, num desequilíbrio de síntese impossível. Aqui parece não haver relação dual de oposição complementar e sim mera disparidade, num mundo substantivo, de textura inconciliável – coisa que se encaixa no momento revolucionário que o texto ora apresenta. A partir de tal texto a rosácea mandálica irá ‘sangrar aberta’. O

Interpretante ‘circularidade’ nos temas “unha”, “lua” e no *T'ai Gi* central, configura uma ponte de Self e Tao, num momento de ruptura. (PACHITO, 2012, p. 214-215).

Repetindo, agora, a citação de um trecho de *A.M.M.R.*, feita anteriormente, que se perceba um exemplo de tal efeito estético:

- 92.1. shamáyin/”fogoágua” – lê-se: do céu mítico
 - 2. nome – do céu à terra sobre-assente
 - 3. (glosa de ráshi atento para o vívido
- 93.1. étimo da palavra) ou comburente
 - 2. cristal em torno fluindo do sublime
 - 3. trono divino – pré-visão do quente
- 94.1. *big-bang* cuja presença se define
 - 2. à rádio-escuta humana e configura
 - 3. ao olho-mente quase um telefilme
 (CAMPOS, 2004, p. 67-68).

Corroborando a minha hipótese segundo a qual Haroldo de Campos atenua a severidade matérica e as discontinuidades no texto de *A.M.M.R.*, percebe-se, não só na citação (repetida) acima, uma menor presença de dissonâncias imagéticas e de interpretantes-esforços no último poema da vida do poeta paulista, mas, igualmente, percebe-se a quase inexistência de elementos do texto que apontem para esse conceito semiótico em trechos muito grandes desse texto. Na citação acima, ele só aparece no vocábulo “fogoágua”, inconciliável junção de opostos, que têm, no entanto a unificá-los o fonema /g/ que aparece em “fogo” e em “água”. Isso é relevante e faz do interpretante-esforço uma categoria de análise de obras de arte em termos de seu (neo)romantismo, ou não. Mas o (neo)romantismo a que me refiro encontra-se, salvo melhor juízo, mais ao fim do poema *A.M.M.R.*, estando neste Canto inicial, principalmente, o poeta Haroldo de Campos mais próximo de um barroquismo, por certo cultista e conceptista (as introduções de termos do jargão científico, realmente, tendem mais a certo conceptismo).

Mas a menor presença dessas dissonâncias em *A.M.M.R.* não anula, apenas atenua a materialidade nesse poema, como já disse. Nele há, ainda, certa tensão entre: 1) a metrificação e qualquer possível expectativa de regularidade de acentuação (devida, tal expectativa, à tradição do decassílabo) e: 2) a ocorrência real, no texto, dos acentos das palavras que lá estão, de fato. Esses acentos vão ocorrendo de forma irregular, contrariando (repito) qualquer regularidade. Tal

regularidade é, principalmente, estruturante e característica das formas que, na tradição renascentista, utilizaram-se do metro decassilábico. Dessa forma, Haroldo opera uma desconstrução da identidade, do *eidos*, *grosso modo* “essência”, em sentido husserliano, das formas decassilábicas renascentistas.

Voltando à tese em revisão, a referência à materialidade, na pesquisa de Martha-Toneto (2008) toma, então, um viés que aproxima tal fator, um traço marcante na poesia modernista, das teorias cosmológicas mais recentes, que afirmam estar o universo em expansão. Diana Martha-Toneto (2008) aponta: o surgimento de novos significantes a cada leitura e o ofuscamento, por vezes, de um significante por outro, “por serem vários [os significantes] e estarem dispersos no corpo do poema” (MARTHA-TONETO, 2008, p. 152). Realmente, há em *A.M.M.R.* uma grande quantidade de significantes, cada um perfazendo um signo com o seu significado, em termos saussureanos. Isso exige que o leitor seja seletivo e trabalhe, em sua percepção, com subconjuntos do total dos significantes. Tal número, teoricamente, é de impossível determinação, conforme, mesmo, o processo de semiose, infinito.

Que sejam lidas as palavras do próprio Charles Sanders Peirce, em seus *Collected papers*:

[...] It is important to understand what I mean by *semiosis*. All dynamical action, or action of brute force, physical or psychical, either takes place between two subjects [whether they react equally upon each other, or one is agent and the other patient, entirely or partially] or at any rate is a resultant of such actions between pairs. But by “semiosis” I mean, on the contrary, an action, or influence, which is, or involves, a cooperation of *three* subjects, such as a sign, its object, and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs. {Sémeiösis} in Greek of the Roman period, as early as Cicero's time, if I remember rightly, meant the action of almost any kind of sign; and my definition confers on anything that so acts the title of a "sign" (PEIRCE, 1994, p. 1874).³²

Perceba-se como a teoria de Peirce é apropriada para a ideia de convergência entre espírito (em

³² [...] É importante entender o que quero dizer com semiose. Toda a ação dinâmica, ou a ação de força bruta, física ou psíquica, ou ocorre entre dois sujeitos [se eles reagem igualmente um sobre o outro, ou um é agente e o outro paciente, total ou parcialmente] ou de qualquer forma é uma resultante de tais ações entre pares. Mas por “semiose” quero dizer, ao contrário, uma ação, ou influência, algo que é, ou envolve, a cooperação de três sujeitos, como um Signo, seu Objeto e seu Interpretante, esta influência tri-relacional não estando, de qualquer forma, redutível a ações entre pares. Semiose em grego do período romano, já no tempo de Cícero, se bem me lembro, significava a ação de quase qualquer tipo de signo; e minha definição confere a qualquer coisa que assim age o título de um “signo”. (Peirce, 1994, p. 1874). (Tradução do Google translator, revisada por mim).

qualquer uma das acepções deste termo e matéria). As trocas de substâncias que ocorrem no reino mineral, as que ocorrem no reino biológico e mesmo as interações entre partículas atômicas, ou subatômicas, são também trocas de informação. Assim sendo, processos físicos e biológicos são também processos informacionais e/ou semióticos, ou seja, também são semiose.

As teorias de Einstein e a teoria quântica são outras de tais formulações, provisórias, em certo sentido, visto que poderão manter apenas sua validade operativa, pragmática, para algumas situações, num futuro possível. Nessa possível data, tanto Einstein como a teoria quântica perderão a condição de teorias com explicações de mundo centrais, na ciência física.

Em Saussure, o significante é, em suma, “imagem acústica” de palavra oral ou escrita. Inclusive, sempre existe a possibilidade de formarmos associações anagramáticas e paronomásticas, que podem ser engendradas em jogos combinatórios possíveis entre letras/fonemas, estes últimos gerariam outras imagens acústicas verbais (significantes verbais) e outras ideias gerais referidas (significados). Mas, a partir de um dado momento na cadeia da semiose, o leitor estará lidando com significados (que também são signos) cada vez mais abstratos: imagens mentais sonoras, imagens mentais visuais e conceitos gerados, vada vez mais isentos de materialidade verbal, ou de imagética em relação a entes do mundo. Deste modo, a palavra mais indicada, para esse ponto da tese da estudiosa de Haroldo de Campos, é o conceito peirceano de Interpretante (PEIRCE, 1977, p. 46).

Segundo Peirce, o signo é uma entidade formada por três partes: 1) Representâmen, que é o corpo propriamente dito do signo, mesmo que tal corpo seja, no limite, um conceito abstrato. Mas, segundo mesmo Peirce, parafraseando, não há pensamento sem signos. Até mesmo diagramas, ou esquemas lógicos, mesmo incertos. O Representâmen é a parte do signo que aponta, numa relação de representação, para uma segunda parte chamada 2) Objeto (de signo), que seria, grosso modo, o conteúdo veiculado pelo signo, enquanto “recipiente”, apenas fazendo uma metáfora. Ainda mais, em Peirce, existe o 3) Intepretante, de signo, que é uma ideia, sobre o Objeto, lançada pelo Representâmen no “seio” de uma mente intérprete, humana ou não. Não se deve confundir mente intérprete com Interpretante.

Sendo previsto por Peirce o fenômeno da semiose infinita, e estando tal fenômeno muito mais

potencializado na “máquina” semiótica de um poema, seria melhor, ao meu ver, uma abordagem da expansão da galáxia sígnica no poema, e em torno a ele, segundo um viés da visão tricotômica do signo que está posta em Peirce (PEIRCE, 1977, p. 45-48).

Veja-se, agora, a seguinte citação de Diana Martha-Toneto:

Como o universo, o poema está sujeito à constante expansão. O poema, por outro lado é finito, abriga múltiplas interpretações, não todas; finito porque restrito ao branco da página, finito porque, como se verá, em *AMMR*, o último verso impõe a volta ao primeiro, o que mostra o movimento do texto, sua (in)finitude. O poema não tem fronteiras, tem sincronias. (MARTHA-TONETO, 2008, p. 152-153).

A proposição de Diana Martha-Toneto (2008): “[...] o poema não tem fronteiras, tem sincronias” (MARTHA-TONETO, 2008, p. 153) parece definir cada relação sincrônica como constelação, ou “polimerização” que dura certo tempo, diga-se assim, ou que pode se desfazer e, num jogo combinatório, outra relação sincrônica pode se dar, envolvendo outros termos, e assim indefinidamente. Além do que, isso marca a infinitude do próprio texto poético, polissêmico, é claro, limitado apenas pela presença de outros textos que requerem nossa atenção para suas problematizações, com seus temas e polissemias próprias.

Na página 163 de sua tese, Diana Martha-Toneto vê a máquina haroldiana como uma espécie de condensação em meio a um universo em expansão, talvez um cosmo dentro do Cosmo. Nele, os signos, ou a informação, também se expandem, e se rarefazem. Se se considera tal expansão numa visada simultaneamente haroldiana e da Escola de Frankfurt, tais visões, sendo contrárias à proliferação informacional no mundo da reprodutibilidade técnica, irão convergir para a ideia benjaminiana do esgarçamento da *Erfahrung* (Experiência).

A condensação textual, exemplo de entropia negativa que o poema assume, na visão de Diana Martha-Toneto, revelaria, seguindo a crítica presente na sua tese, a curvatura do espaço, não apenas enquanto fenômeno que envolve a materialidade do signo poético, mas, também, enquanto paradigma de textos (no fundo, signos) ligados, neste caso, a *A.M.M.R.*, e polimerizados, ou aglutinados, em torno do poema haroldiano. Ou seja, um conjunto (muito provavelmente sempre aberto) de textos, em torno de *A.M.M.R.*, condensa-se e encurva o “espaço da literatura”.

À página 222, Diana Toneto novamente reafirma a importância da materialidade para as concepções poéticas de Haroldo de Campos, e diz também, que tal “poeticidade” deve estar calcada num diálogo entre passado e presente. A analista cita Paul Valéry para salientar o jogo desejável, ainda mais em Haroldo, entre poesia e pensamento:

Pois bem, observei com a mesma frequência com que trabalhei como poeta que meu trabalho exigia de mim não apenas aquela presença do universo poético do qual falei, mas também uma quantidade de reflexões, de decisões, escolhas e de combinações sem as quais todos os dons possíveis da Musa ou do Acaso continuariam sendo materiais preciosos em um canteiro de obras sem arquiteto. [...] O poema é uma espécie de máquina de produzir o estado poético através das palavras. (VALÉRY *apud* MARTHA-TONETO, 2008, p. 222).

Assim, terminou-se de fazer a revisão da tese de doutoramento de Diana Junkes Bueno-Martha Toneto, *Convergências em A Máquina do mundo repensada*.

2.2.3. Segundo Texto Analisado de Diana Martha-Toneto "O Relógio do Rosário anuncia A Máquina do Mundo: Haroldo de Campos relê Drummond"

Sobre materialidade do signo poético há, em outro texto de Diana Martha-Toneto (2011) “O Relógio do Rosário anuncia *a máquina do mundo*: Haroldo de Campos relê Drummond”, uma interessante referência a determinado efeito de sibilantes:

O som dos passos na estrada pedregosa marcam a amplitude da retomada sincrônica feita por Haroldo de Campos em seu texto, que revela, também, a lentidão pela matéria significante, em cuja estrutura prevalecem os sons vibrantes, obrigando a lenta leitura (MARTHA-TONETO 2011, p. 15).

Aqui, Martha-Toneto está se referindo à primeira parte de *A.M.M.R.*, onde se descortina o áspero mundo em que viveu Haroldo de Campos, e “mundo” não pode ser de outra forma, é o reino da necessidade e do conflito de entes que interagem, muitas vezes com atrito e conflito, de fato. Aqui, escrevo necessidade como aquilo que se sente quando se está privado de algo. Tais limitações humanas estavam, é claro, também no horizonte de Dante, Camões e Drummond. De maneira própria, cada um destes homens enfrentou e seguiu pela via estreita que a vida lhes apresentara. Aliás, as “pedras” das rimas não são outra coisa, diga-se, do que a matéria e aquilo

que esta requisita do homem.

Salta aos olhos do público a dificuldade de leitura citada por Martha-Toneto (2011), coisa que se dá, ou que é imposta ao leitor, que tem que operar com tantas sibilantes, no trecho apontado pela pesquisadora. Que se vá a ele, repetindo uma citação já feita na presente tese de doutoramento:

- 1.1. quisera como dante em via estreita
 2. extraviar-me no meio da floresta
 3. entre a gaia pantera e a loba à espreita
 - 2.1. (antes onça pintada aquela e esta
 2. de lupinas pupilas amarelas)
 3. neste sertão - mais árduo que floresta
 - 3.1. ao trato - de veredas como se elas
 2. se entreverando em nós de labirinto
 3. desatinassem - feras sentinelas
- (CAMPOS, 2004, p. 13-14)

A profusão de sibilantes aí se encontra bem audível. Ocorre que os fonemas sibilantes são mais suaves em termos de materialidade, ma contribuem também para o adensamento matérico do signo poético. Isso tudo traz, em si, um aspecto de Secundidade, em suma, de Obsistência, em Peirce, visto que, a cada tentativa de avanço na leitura da obra, o leitor se depara com uma resistência. Isto tem a ver com substância semântica (conteúdo, ou identificação semântica por parte de um leitor médio, hipostasiado nesta tese) que remete às agruras da vida na Terra e à dificuldade de se viver o amor da Dama pretendida. Além disso, essa Obsistência tem relação com a materialidade da linguagem no poema.

Veja-se o que é Obsistência, em Peirce:

[...] A Obsistência apresenta-se como uma relação, que é um fato referente a um conjunto de objetos, os Relatos. Uma relação é *Genuína* ou *Degenerada*. Uma Relação Degenerada é um fato concernente a um conjunto de objetos que consiste meramente num aspecto parcial do fato de cada um dos Relatos ter sua Qualidade. É uma Relação de Qualidades; tal como A é maior que B. [...]. (PEIRCE, 1977, p. 28).

Assim, Obsistência, eu poderia resumir, seria existência em Relação³³, mas, numa Relação tal que as peculiaridades de cada um dos Relatos, dos termos envolvidos nessa mesma Relação

³³ Aqui está a palavra Relação iniciada em maiúscula, mantendo a tendência típica peirceana de realçar sua terminologia, dentro de uma necessidade ética prevista por ele.

Tal disposição a ser repetida três vezes em cada estrofe (terceto). As linhas verticais representam as sílabas (num total de 10, a cada verso, repetindo), frisando. Numa acentuação regular, classicista, de forma também regular, a cada verso, algumas dessas barras verticais seriam negritadas, repetindo. Num dos esquemas possíveis para a forma soneto seriam as barras de número 4, 6 e 10 aquelas a serem negritadas, criando-se assim uma malha geral uniforme, um verso sobre o outro, formando-se um *grid* com dois grupos de 4 linhas (duas estrofes, em quarteto) e dois grupos de 3 linhas (as duas estrofes finais, em terceto). Tal seria a malha típica do soneto, que, num esquema regular de acentuação, teria grandes colunas (linhas verticais) negritadas, num esquema em malha ortogonal. Idealizando.

Em *A.M.M.R.*, essas barras verticais imaginárias inter-versos não se formam, pois, como foi dito, não há regularidade de acentuação desses versos, em muitos pontos. Mas, como se verá, em grandes partes do poema, no seu fim, há um esquema de acentuação que se desvia pouco de certa regularidade entrevista, mas isto Diana Martha-Toneto não expõe.

A motivação haroldiana para a construção do todo tensionado que é *A.M.M.R.* relacionar-se-ia, ainda segundo Diana Toneto (2011), com certa melancolia, ou *spleen*, já presente em Baudelaire, e seria ligada ainda, segundo a autora, “à frustração das utopias perdidas”, coisa que ocorre, inclusive, em *Claro Enigma*, de Drummond ([s.d.]). Martha-Toneto (2011) fala mais sobre este tema e cita Leda Motta (2005):

E também é em Baudelaire que o poeta assume a condição de sujeito ‘esquerdo’, ou de pássaro de gigantescas asas que não pode caminhar na terra. Restando-lhe, assim, um ideal [...] que inclui [...] principalmente o paraíso artificial da técnica poética, que tem tudo a ver com *Claro Enigma*. Novos recursos mais majestáticos ou emplumados com que ressaltar ‘o belo mundo mal-grado ele próprio’ (MOTTA *apud* MARTHA-TONETO, 2011, p. 15).

Paulo Franchetti (2013) atribui a Haroldo de Campos um “mau-poeta”, em *A.M.M.R.*, como disse. Mas, no meu ver, as opções poéticas haroldianas têm relação estreita com o aspecto “indizível” daquilo que Benjamin chamou de Experiência (*Erfahrung*). Que sejam citados os versos de *A.M.M.R.*, em suas páginas 21 e 22, destacados, também, por Diana Martha-Toneto

(2011) em seu artigo:

20) a tarde e se fechava no intervalo):
 maravilha de pérola azulada
 e madrepérola e nácar – de coral o
 21) seu núcleo – primo anel – aléf do nada
 de tudo razão (que à teodicéia
 e à glosa escapa e à não razão é dada)
 (CAMPOS *apud* MARTHA-TONETO, 2011, p. 15).

Que se a dirija a atenção àquilo que “à glosa escapa e à não razão é dada”. A noção de indizível, ou seja, aquilo em relação ao qual as tentativas humanas de enunciação fazem-se impotentes, é um dos temas e uma das fontes de técnica poética na modernidade e, ainda, é peça fundamental na produção crítica e poética haroldiana, desde a instituição, por assim dizer, do Grupo Noigandres. A falibilidade da função referencial da linguagem (JAKOBSON, 2003, p. 118-162) e do discurso dito apofântico, declarativo, é uma tônica na modernidade desde, pelo menos Kant, filósofo que, com visada empirista, como é amplamente sabido, vislumbra o fim do discurso religioso metafísico e, com isso, o fim de todo discurso com pretensão teológica “científica”, ou pelo menos produzindo proposições com valor de verdade, pois Deus, o infinito e a liberdade, por exemplo, são entes aos quais os sentidos humanos não têm acesso. No entanto, pode-se falar de “experiência” ao se referir ao êxtase e à revelação místicos, em certos círculos religiosos. Mas isso é objeto da psicologia e contingente a cada um que experimenta o êxtase místico, experiência pessoal e intransferível.

Na medida em que se vive num universo de signos, ou seja, representações, não se tem acesso à coisa-em-si, ao Objeto mais básico em cada signo. Com isso a própria possibilidade de se ter segurança na correspondência entre enunciação linguística e referente de signo termina por ficar comprometida.

Haroldo de Campos tinha grande afinidade com o “Zen-marxismo” (termo de Paulo Franchetti) (FRANCHETTI, 2013), escolha não só do poeta paulista, mas, também, de seu admirado amigo cientista, ativista marxista e também admirador do Zen-budismo, Mário Schenberg. Essa inclinação filosófica é forte indício de que as premissas da Escola de Frankfurt – assim como vários princípios, e várias noções da obra de Walter Benjamin – foram mantidas na confecção de *A.M.M.R.* Tais concepções são avessas à linguagem declarativa e pretensamente desveladora de

todos os fenômenos do mundo, do Iluminismo francês, pelo menos, e da aventura da Revolução Industrial. Uma escolha como essa termina por laborar (na obra de Haroldo de Campos, em particular) na incorporação de estratégias textuais do Zen-budismo na confecção de poemas. O Zen é uma cultura que possui textos com forte e enigmática imagética, inclusive os famosos *koans*. Isso não é novo em Haroldo de Campos. Os *koans* são anedotas-paradoxos sobre os quais, na escola Zen Soto, os discípulos meditam até que um *insight* produza uma revelação, ou satóri.

2.2.4. Texto de Gustavo Scudeller, “Ciência e Poesia em Haroldo de Campos”

Gustavo Scudeller, que, em 2008, era mestrando na UNESP, escreveu, neste mesmo ano, um artigo para um congresso da ABRALIC denominado “Ciência e Poesia em Haroldo de Campos” (SCUDELLER, 2008), no qual faz interessantes observações sobre *A.M.M.R.*, e sobre algo da fortuna crítica deste poema.

Logo de início, ele expõe a crítica de Alcir Pécora (2000), segundo a qual o poema é elitista e excludente, já que manobra com um número muito grande de referências. Scudeller (2011), no entanto, apenas esboça, àquela época, uma leve defesa para *A.M.M.R.*

[...] *A máquina do mundo repensada* evidencia a presença do ficcional (e, portanto, também do hipotético, do imponderável) no interior da própria ciência, generalizando o fantasioso para além das fronteiras muito tênues que separam a literatura e a vida. (SCUDELLER, 2008, p. 9-10).

Ainda:

[...] Questionar-se sobre a abrangência dessas incertezas, sobre a insolubilidade do que é instituído como fato pela ciência ou não, é também refletir sobre a hegemonia que as idéias de certeza e a neutralidade científica possuem no interior da vida moderna. (SCUDELLER, 2008, p. 9-10).

Trata-se de um texto de epistemologia que compara o saber científico, e sua possibilidade, ou não, com a forma com que a literatura se manifesta, também enquanto saber e comunicação.

Cito o texto de Scudeller brevemente, e ele foi efetivamente lido por mim. No entanto, esse texto

não aborda a questão da materialidade, ou uma possível abordagem (neo)barroca/(neo)romântica, válida como opção de poética, num momento em que a estética ideogrâmica parece ter sido incorporada como procedimento usual da indústria cultural.

2.2.5. A Tese de Maria Helena Ribeiro Lima *Poesia e Ciência: Cosmologias em A Máquina do Mundo Repensada de Haroldo de Campos*

O tema das correlações entre a arte literária e a ciência também é central na tese de Maria Lúcia Ribeiro de Lima (2008), que tem como título *Poesia e ciência: cosmologias em A Máquina do mundo repensada de Haroldo de Campos*. Logo no início do trabalho, a autora aponta o problema de se fazer uma separação estanque entre poesia e ciência, afinal esses dois reinos aparentemente separados da cultura estão entrelaçados, de uma determinada forma que apresenta muitas peculiaridades, em *A.M.M.R.* Veja-se o que diz a estudiosa:

Apesar de serem institucionalmente consideradas como saberes apartados, na prática, poetas e cientistas sempre compartilharam o sonho e a invenção, não sendo raro a ocorrência de poetas-cientistas, e vice-versa. A prática, assim, conturba a teoria racionalista da separação dos saberes, desde Tito Lucrécio Caro. Seria o seu *De rerum natura* simples naturalismo/atomismo científico em verso, ou pura poesia sobre as teorias cosmológicas de Demócrito e Epicuro? (LIMA, 2008, p. 17).

Assim, Ribeiro Lima traz, em seu texto, uma constatação histórica que deveria alterar a opinião do senso comum, segundo a qual ciência e arte são departamentos muito diferentes entre si.

Prosseguindo em sua tese, ainda na apresentação do que vem a seguir em sua pesquisa, Ribeiro Lima (2008) cria um interessante conceito de “campo gravitacional”, não propriamente matérico, como ocorre na natureza física mas ligado à influência ou relevância de certas obras na história da literatura mundial, e de certas obras de ciência, sobre *A.M.M.R.*, de Haroldo de Campos. Note-se que, em sua tese de 2008, Diana Martha-Toneto já havia avançado nessa direção, conforme já expus.

Segundo Ribeiro Lima, pode-se constatar:

[...] a inexistência de demarcação do ponto onde termina uma autoria e inicia-se outra.

Ao lado das descobertas arquimédicas da física no século XX, como a teoria da relatividade e a teoria dos quanta, constata-se a apropriação dessas idéias pela poesia (e pela filosofia também) e descreve-se como algumas vertentes do modernismo artístico puseram em prática a “poética do tempo-espaço que, desde Einstein, não mais se apresentam isoladamente, e sim como um bloco contínuo e interdependente (LIMA, 2008, p. 8).

É interessante como se pode perceber que se na antiguidade ciência e arte andavam juntas e na modernidade, e na contemporaneidade, voltaram a fazê-lo, talvez, o típico seja que elas realmente andem solidárias e que sua separação seja obra de alguma época passageira posterior à antiguidade, é claro. Talvez, essa era tenha sido, ironicamente, a chamada Era da Razão, no século XVIII.

A análise de *A.M.M.R.*, por Ribeiro Lima tem como referencial teórico o conceito de *pensiero debole* de Gianni Vattimo e Aldo Rovatti, a chamada “lógica do signo” (guinada lingüística) de Habermas e o conceito de “vazio quântico” da física e cosmologia quânticas (LIMA, 2008, p. 9).

Há referência às mudanças de paradigma científico descritas por Haroldo em *A.M.M.R.* Ribeiro Lima também é uma entusiasta da crítica à física dita clássica. No entanto, pode-se dizer que em determinadas escalas de tamanhos a física newtoniana não pereceu em sua praticidade e em tais âmbitos ela basta para certa explicação do mundo e para a fabricação de equipamentos e objetos diversos, cuja estrutura e funcionamento são plenamente regidas por tal teoria, conforme já expus. A física de Newton é silogística e aristotélica, regida pela lógica dedutiva matemática mais direta.

De um ponto de vista pragmatista, pelo menos na visão do Pragmatismo, ou Pragmaticismo, peirceano, não há porque colocar a Física newtoniana em desuso completo, pois, para Peirce, a validade de certa teoria se encontra na finalidade que se procura atingir com a aplicação dessa teoria, e, mesmo, do objeto de estudo em que ela é aplicada. Um texto facilmente encontrável sobre este tema é “A Construção arquitetônica do pragmatismo”, do próprio Charles Peirce. (PEIRCE, 1977, p. 193-195).

Para se construir pontes e motores à explosão, Newton é suficiente e válido. Para o estudo de partículas subatômicas, não. Não há aqui uma crise de paradigma científico, pois a ideia de partículas subatômicas não existia à época de Newton, ou um pouco depois. O que há é um alargamento de possibilidades teóricas e pragmáticas, visto que uma nova abrangência se abriu,

no campo de estudo e nas investigações empíricas e possibilidades de aplicação da ciência. Isso ocorre, também, em escala cosmológica, onde a Teoria da Relatividade Restrita de Einstein foi revolucionária, em 1905.

A partir da página 14, a professora Ribeiro Lima (2008) faz um digressão em Habermas e Agamben, acerca da substituição da relação entre “subjetividade transcendental” e o cosmos em sua constituição, pela relação entre “linguagem” e o próprio cosmos nessa constituição. Cumpre frisar a relação entre: 1) tal ideia de primado da linguagem “poética”, saliente-se o adjetivo, sobre a “subjetividade transcendental” e 2) as teorias e princípios modernistas nas artes. Que se veja o trecho abaixo:

O filósofo vai ainda mais longe ao vaticinar que “o trabalho de constituição do mundo deixa de ser uma tarefa da subjetividade transcendental para se transformar em estruturas gramaticais” (HABERMAS, 2002, p.15). O posicionamento de Habermas faz-me pensar, também, na recente palestra do Prof. Alberto Pucheu (UFRJ) “Giorgio Agamben: Da Linguagem da Experiência à Experiência da Linguagem,” para o II encontro de Fenomenologia e Hermenêutica da UFBA. [...] (LIMA, 2008, p. 14-15).

Ainda:

[...] Segundo Pucheu, que em sua exposição exterioriza o pensamento de Agamben, existe hoje, mais do que nunca, uma fissura entre linguagem e representação. Isto porque a representação já não constitui o fim último da palavra. A linguagem do poeta moderno é abissal, não representativa, sem qualquer fundamento fora dela mesma, tornando-se, assim, mais um ente entre tantos outros entes no mundo (LIMA, 2008, p. 15).

Há muito a dizer sobre a tese da professora Ribeiro Lima, no entanto, ater-me-ei aos aspectos já anunciados no início desta revisão de fortuna crítica, quais sejam: 1) relação entre matéria e espírito no texto poético (grosso modo, a materialidade e a “mentalidade” do signo poético, etc); 2) o problema da cooptação, ou não, da arte ideográfica, ou ideogrâmica, cara a Fenollosa, Pound e, até mesmo, a Sergei Eisenstein³⁴.

³⁴ Todos estes autores relacionados escreveram textos que estão no livro *Ideograma*, organizado por Haroldo de Campos, na década de 70, que contém artigos de Ernest Fenollosa (1853-1908) (sinólogo americano de viés hegeliano que revelou, para os olhos do ocidente, o potencial, para a poesia escrita, da estrutura visual dos ideogramas chineses), de Sergei Eisenstein e de outros estudiosos sobre o mesmo tema. Cumpre frisar que a viúva de Ernest Fenollosa entregou seu manuscrito sobre ideografia para o poeta americano Ezra Pound, presente no Paideuma do grupo Noigandres, saliente-se (CAMPOS, 1986).

O terceiro ponto a que me aterei será: 3) uma possível validade das posturas (neo)clássicas, ou classicizantes, a partir de uma revalorização da ideia de *Kalokagathía* grega, ou seja o conceito de que o belo é bom, e representa o bem. Em suma, certa relativização da ideia de antimetafísica, em artes, e na concepção social que o artista aufere. Igualmente, prevejo a consideração de certa tese pós-iluminista, qual seja, uma noção de bem-comum, que poderia ser a meta de uma sociedade até mesmo comunista, a ser atingida em seu último estágio, não sendo coisa impossível a conciliação de iluminismo e comunismo. Tal concepção, inclusive, guarda certa semelhança com uma sociedade tribal de certo modo romanceada por pensadores e ativistas políticos, há vários séculos, veja-se, por exemplo, Tommaso Campanella (1568-1639).

É possível que tal noção revisitada de bem comum esteja na base de formação daquilo que eu chamaria de ultrautopia, em Haroldo de Campos e, talvez, em muitos marxistas tardios, ou mesmo “renovados”, em certo sentido³⁵. Pode-se ressaltar que, no entanto, isso ocorre, na obra e no pensamento do autor paulista, como algo pleno de desconfianças e ceticismo, mas isso seria tema para outro estudo e digressão. Tais hipóteses, para serem verificadas, demandariam um estudo da história das principais concepções de socialismo e de comunismo, inclusive, um levantamento do desenho de sociedade almejada por Marx, em sua obra e ação política. Igualmente, ter-se-ia que procurar saber se Haroldo de Campos possuía um projeto de sociedade e de educação social, e que projeto seria esse.

O texto de Ribeiro Lima (2008) apresenta uma relação com este recorte acima mencionado, em três pontos, na descrição, que a pesquisadora faz, do uso de “material” textual trazido “pronto” para o texto de Haroldo de Campos, por ele mesmo, é claro.

A máquina, ou o maquinismo, sempre se relacionam com a obra estruturada segundo montagem, por dois motivos: 1) a máquina é montagem. Uma ponte em estrutura metálica da Revolução Industrial é montagem. Ambas são dispositivos dotados de plástica tridimensional e construídos

³⁵ Por “renovado”, pode-se entender aquele que tenha resgatado certo aspecto otimista e confiante presente na ideia inicial de uma sociedade igualitária e presente, mesmo, em textos do próprio Marx, para não dizer presente em textos de outros pensadores socialistas, comunistas, em geral, e, mesmo, marxistas. Tal confiança pode, em tese, ter sofrido algum abalo por ocasião da dissolução da União Soviética, no fim dos anos 1980, do século XX.

segundo uma justaposição de peças. Assim, elas são construtivistas, em certo sentido, e os construtivismos nutrem-se do “engenheirismo” modernista, avesso a toda e qualquer postura *beaux-arts*, ou beletrista, em literatura. O Futurismo italiano ainda mais se nutre de tal engenheirismo. No Futurismo praticamente não percebemos aspectos disfóricos em relação à tecnologia.

O Construtivismo Russo, herdeiro da dialética de Marx, é claro, tenta eliminar o aspecto de espoliação na aplicação da tecnologia durante a Revolução Industrial e procura um lugar para a tecnologia no projeto de práxis marxista. Veja-se, além disso, o papel das máquinas na poesia de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, em figura de engenheiro. Veja-se o empirismo, por exemplo, em Ezra Pound, cujos Cantos, se não são máquinas, são “composições” eficientes, junções que configuram obras cheias de irregularidades e descontinuidades em que a materialidade do signo poético é sensível.

Por outro lado, tem-se que 2) a presença física de termos maquínicos, presença repentina, como um dado de certa forma bruto que ocorre subitamente, ou seja, sendo Secundidade peirceana em Obsistência, é um fator que interrompe a fluidez do discurso estético, e nele coloca pedras. Tais pedras, de certa forma, são a-estéticas, embora sejam de forte estese. Explico: a-estéticas, no sentido de Dada como anti-arte, movimento que se nega a ser arte de salão, na medida em que repele as características principais da arte burguesa, ainda no início do século XX: figurativismo na pintura, a “auréola” do autor (este último fator, tratado de forma tão irônica no objeto “A fonte”, o famoso urinol de Marcel Duchamp, que sobre sua louça branca e insípida, recebeu um arremedo de assinatura de “artista laureado”, se me permitem repetir aqui a blague). Que se tomem apenas dois parâmetros como exemplo.

A presença de tais materiais, geringonças, ou engenhos fantásticos, no texto poético, relaciona-se, no fundo, com o próprio materialismo do século XIX, veja-se a pintura de Courbet, e com essa mesma ideologia no seio do movimento modernista, enquanto visão de mundo plena de crítica à sociedade que emergiu da Revolução Industrial, uma sociedade urbanizada e cheia de contradições e tensões sociais. Veja-se o que diz Ribeiro Lima:

Volto, mais uma vez, a José Henrique Fernández, no ensaio “Textos não-literários”

quando ele esclarece que no texto literário podem funcionar como intertextos subtextos procedentes de textos alheios à literatura, como orações religiosas, canções da moda, anúncios publicitários, prospectos médicos, receitas de cozinha, ensaios e tratados técnicos e científicos, etc. O processo converte o subtexto não-literário em intertexto literário; a citação não-poética é poetizada, quer dizer, “liberada dos constrangimentos de uma utilidade prática imediata e transferida a um estado de “conformidade a um fim sem fim” que causa satisfação desinteressada” [...]. (LIMA, 2008, p. 19).

Ainda:

Caberia pensar, segundo José Henrique Fernández, em diferentes funções expressivas para tal utilização: contraste entre a linguagem “não-literária do subtexto e a linguagem “literária” do poema no qual se insere, erudição, confirmação, matizações (expressar diferentes aspectos sobre o mesmo tema) ou negação de uma idéia ou uma emoção por meio do texto-citação, etc. (LIMA, 2008, p. 19).

Nesse ponto de sua tese, a pesquisadora faz referência à obra de José Enrique Martínez Fernández *La Intertextualidad literária* (FERNANDEZ, 2001).

Ribeiro Lima transforma a coexistência de modelos teóricos, e de estilos poéticos em *A.M.M.R.*, num problema tipicamente epistemológico a partir do cruzamento dos significados do saber científico e do saber poético (estético) e, dentre estes saberes, da coexistência, no poema, de diversas escolas de pensamento em ciência e de diversos autores em arte literária. A tese de Ribeiro Lima (2008) aponta principalmente para um questionamento da razão dita etnocêntrica e de seus fundamentos (LIMA, 2008, p. 7-22).

À página 22, Ribeiro Lima adverte todo aquele que pensar que Haroldo de Campos realiza, com sua opção de metro e rima, um retorno a opções estéticas reacionárias, que não é nada disso o que está acontecendo (ou o que aconteceu) na obra haroldiana. A presença de eufonia, metro, regularidade e rima, não é aquilo que caracteriza poesia ruim ou ultrapassada em Haroldo, não havendo para este autor boa poesia ultrapassada, no próprio conceito de sincronia histórica e estética em Roman Jakobson (JAKOBSON, 2003), coisa que, inclusive, tem relação com o texto *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin (BENJAMIN, 1987, p. 222-232), mais uma vez repetindo. Citando apenas a notória passagem em Jakobson:

Os estudos literários, com a Poética como sua parte focal, consistem, como a Lingüística, de dois grupos de problemas: sincronia e diacronia. A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas

também aquela parte da tradição 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. (JAKOBSON, 2003, p. 120).

O que há de reprovável no universo da literatura, no partido estético e poético de Haroldo de Campos, e seu paideuma desde sempre, praticamente, é a poesia destituída de materialidade e de certa relação com o corpo, genericamente falando. Essa opinião sobre poesia, em Haroldo, segue o paradigma poundiano, que seja frisado. Haroldo e o Grupo Noigandres iniciam sua atividade, nos anos 1940-1950, com este *parti pris*, apenas salientando.

Que se vá, agora, à advertência de Ribeiro Lima sobre um possível julgamento da presença de metro e rima em *A.M.M.R.* em termos de reacionarismo poético e político:

Em geral, a tese da inabilidade da razão para dar conta da realidade ou mesmo da incapacidade de todos os sistemas filosóficos parece ganhar cada vez mais adeptos. E por falar em razão, constata-se que o poema apresenta-se para alguns como autêntico paradoxo. Isto porque se por um lado, ele é uma mostra substancial da conexão com as mais recentes e revolucionárias descobertas da física, o que lhe empresta um certo ar de lucidez e vanguarda, por outro, as suas 153 estrofes estão indubitavelmente ligadas ao tradicional gênero épico, ao verso metrificado – mais precisamente ao decassílabo e, ainda por cima, rimado, o que leva alguns mais apressados a considerarem o poema como um autêntico retrocesso na ousada, longa e inventiva carreira poética de um dos mais brilhantes teorizadores da poesia concreta brasileira dos anos 50 [...] (LIMA, 2008, p. 22).

Os dias de glória do primeiro modernismo brasileiro e das vanguardas artísticas europeias, no início do século XX, aqui têm seus ecos repercutidos. Citasse Ribeiro Lima o pensador argelino Jacques Derrida e tudo estaria praticamente fechado: do niilismo do *pensiero debole* de Vattimo e Rovatti (VATTIMO, 2007) ao anticolonialismo linguístico e cognitivo de Derrida (caso este filósofo fosse citado, repito) e mais Habermas, tudo laboraria em prol do anúncio de um novo momento em epistemologia para o mundo. Algo revolucionário, em tese. Aqui não há ironia de minha parte em relação aos estudos sobre o pós-colonialismo no mundo, visto este campo de trabalho teórico ser indispensável para a afirmação da cidadania e da liberdade das nações. No que disse acima, procuro ressaltar um possível espírito de época (*lato sensu*) em que a razão etnocêntrica e participante dos processos de industrialização do mundo é posta em xeque por pensadores, inclusive o próprio Walter Benjamin, de cuja teoria me sinto próximo.

Comentando e citando Vattimo (2007), Ribeiro Lima (2008), salienta aquilo que penso ser fundamental para a coesão interna e certa unidade, dinâmica, das nações contemporâneas: sua convivência pluralista, coisa que aponta para a busca da ética em tais sociedades. Se há liberdade, isso se dá justamente pela presença ativa do filósofo nas diversas instâncias decisórias das nações. Nessa direção, Ribeiro Lima afirma o que transcrevo: “[para] o pensador, o fim da filosofia inevitavelmente deixa um vazio que as sociedades democráticas não podem deixar de tomar consciência, inclusive pelo perigo que isso pode vir a acarretar. Vattimo explica e adverte: [...]” (LIMA, 2008, p. 23). Indo à citação de Vattimo por Ribeiro Lima (2008), lê-se:

...por um lado, a filosofia entendida como função soberana dos sábios no governo da polis está morta e enterrada. Por outro, como sugere o título da conferência de Heidegger, que fala de uma “ tarefa do pensamento” depois do fim da filosofia-metafísica, permanece o problema, especificamente democrático, de evitar que à autoridade do rei-filósofo se substitua o poder incontrolável dos técnicos, dos experts dos vários setores da vida social. [...] (VATTIMO apud RIBEIRO LIMA, 2008, p. 23).

E ainda:

Trata-se de um poder mais perigoso, porque mais enganoso e fragmentado. [...] Se pretendêssemos usar uma metáfora psiquiátrica, diríamos que há o risco de construir uma sociedade esquizofrênica, na qual cedo ou tarde se instaura um novo poder supremo, o dos médicos, dos enfermeiros, das camisas-de-força e dos leitos de contenção (VATTIMO apud RIBEIRO LIMA, 2008, p. 23).

Falando sobre hermenêutica, posso citar Gadamer que traz de volta à luz o interessante conceito de “common sense”, cuja tradução para o português é “bom senso”. A origem deste conceito, segundo Gadamer, remonta a Vico (1668-1744) e Tomás de Aquino (1225-1274) (GADAMER, p. 61-76). Trata-se de uma forma de *pensiero debole*, pode-se perceber, e, também, de uma forma de filósofos e cientistas contemporâneos (ao século XXI, mesmo) prosseguirem atuando, ou seja, escapar ao niilismo total, paralisante de qualquer “avanço” (palavra problemática tanto após o modernismo como durante sua vigência) em teoria. Eu mesmo tive contato com esta expressão “bom senso” ainda em curso técnico de nível médio, em Edificações, quando eu e meus colegas nos deparávamos com decisões, notadamente sobre dimensionamento de peças estruturais de edifícios (vigas, pilares, etc.), cujas condições para o cálculo não estavam claras e, é claro, o prédio tinha que ser executado e permanecer “em pé”.

Dou este exemplo, mesmo que biográfico e oriundo de outro campo do saber, o próprio Gadamer sendo também eclético no que tange a campos de estudo abrangidos por seu trabalho teórico, já que une metodologias artísticas e outras da hermenêutica jurídica e religiosa (GADAMER, 1999, p. 11-173).

Já em termos mais amplos, humanistas, considere-se que Jacques Derrida (1991), em *Margens da filosofia*, coloca a seu leitor o problema de qualquer pretensão excursão para fora dos limites da filosofia, pois se há reflexão para fora de toda filosofia – para um ponto suposto de onde se possa “olhar para” a filosofia – ainda se está na filosofia, em sua atitude crítica (DERRIDA, 1991, p. 12-13). É claro que tal movimento pode acontecer estando o suposto observador não simplesmente fora da filosofia, mas, num ponto da opinião vulgar, ou mesmo do erro, julgando por aparências. Mas isto não interessa, pois a crítica é possível e às vezes necessária.

A contradição é clara e parece mostrar que não há fim da filosofia.

Assim sendo, a morte da filosofia pode ser um estado aporético do pensamento do qual se escapa pelo “bom senso”, ou, “common sense” de Gadamer (1999) e, mesmo, a partir do *pensiero debole* de Gianni Vattimo, até que o problema se apresente de outra forma, mais racionalizável, se isto ocorrer.

A pesquisadora Ribeiro Lima fala de expansão do texto poético de *A.M.M.R.*, em similaridade à expansão do cosmos, e isso pode representar, de fato, uma intencionalidade poética, no sentido específico de engendramento, ou confecção de um tecido com propriedades “verbivocovisuais” que se rarefaz. Tratar-se-ia da galáxia de Gutemberg, em expansão, com inflação de significantes.

No entanto, tem-se a similaridade, em Primeiridade peirceana, entre o texto em expansão, em movimento circular, e a expansão de um dos Objetos do poema (em sentido peirceano), ou seja, a do próprio Cosmos físico. Esta similaridade é poética, em alto nível da palavra e o texto final de Haroldo é um organismo textual com teor experiencial, ou de densidade existencial. Um signo poético deveria ser, dentro do preconizado por Ezra Pound, algo dotado do parâmetro-chave do paideuma desse poeta americano e do paideuma haroldiano: *Dichtung (condensare)* (POUND, 1991, p. 97). Esta expressão, em alemão no original, poderia também significar “controle o

parâmetro condensação”, como se fosse um comando, imaginário, dado ao poeta por ele mesmo, do alto de suas decisões estéticas.

O conectivo “nex”, que remete a leitura de *A.M.M.R.* para um reinício, e mais algumas expansões (note-se o termo) prosódicas e de versificação, como aquela causada pelo efeito de *enjambment*, e algumas descontinuidades, levariam o texto de *A.M.M.R.* a uma dilatação, a um espaçamento dos elementos mais matéricos do texto, numa rarefação da totalidade textual em questão, o poema *A.M.M.R.*, rarefação esta significativa, ainda métrica e, por isso mesmo, inserida na visada métrica modernista, estando diretamente relacionada ao parâmetro adensamento do texto, reduzido no último Canto do poema haroldiano.

Não se trata aqui de estética pós-modernista ou neoclássica, a menos que estes últimos termos sejam redefinidos ainda pela perspectiva modernista, esta sim, irreversível, segundo o que se pode concluir até mesmo pela experiência cotidiana do trabalho do artista que não pode voltar, sem ficar impune, a modelos do passado sem uma crítica a eles. E a perspectiva poética concreta, segundo não está localizada num ponto específico da linha do tempo: essa perspectiva está na literatura desde seus tempos mais remotos, e o Paideuma Pound-Haroldo revela isso, Haroldo de Campos tendo sido um desenvolvedor da “arteciência poundiana”, termo meu, e tendo invenções próprias.

Veja-se o que diz o texto de Ribeiro de Lima (2008):

Assim como “Talvez” é para Haroldo a palavra mais determinante do poema de Mallarmé, em contrapartida, a palavra-chave do poema *A máquina do mundo repensada* é, na minha modesta apreciação, “nexo” e é a procura dele que faz o poema expandir-se em curva espiral contínua. Como diz Blanchot, a dúvida pertence à certeza poética, assim como a impossibilidade de afirmar a obra nos aproxima de sua afirmação própria, aquela que as cinco palavras – (e ele cita os cinco famosos verbos no gerúndio utilizados por Mallarmé, em seu polêmico poema *Coup de dès* [sic]), “vigiando duvidando rolando brilhando e meditando confiam ao cuidado do pensamento” [...] (LIMA, 2008, p. 26).

E ainda:

O uso da atafinda que promove a ligação sintática e ideológica entre as várias estrofes

do poema, como também do “enjambement” ou encavalgamento nos versos, artifício da poesia medieval portuguesa, mais precisamente das cantigas de amor, garantem a circularidade do texto haroldiano pressupondo, assim, a sua progressão. Deste modo, verifica-se que o verso de número 01 do poema: “quisera como dante em via estreita” dialoga de forma complementar com o de número 458, “O nexo, o nexo, o nexo, o nexo, o nex”, último verso do poema, onde aliás aparece a única letra maiúscula de toda a obra que é justamente o artigo definido “O”. Pela sua forma, a própria letra já remete a esta circularidade infinita, assim como o próprio “X” e o “n” que favorecem a um movimento alternativo e constante (LIMA, 2008, p. 26).

Eis a exposição de Ribeiro Lima sobre a esquematização, em *A.M.M.R.* de ambos os movimentos de expansão do Universo físico e do mundo de signos em que estamos imersos e que o ser humano trata de fazer inflar, agora acrescida de minhas observações.

Prosseguindo-se na leitura da mesma tese, a partir da página 27, vê-se que, tendo relação a nosso tema no que tange a materialidade, corporeidade e linguagem poética, Ribeiro Lima cita Habermas e seu conceito de “guinada linguística” que traz a ideia de corporificação, ou encarnação, em linguagem, daquilo que foi visto, em algum momento da história da filosofia como “pensamento puro”. Peirce, mesmo, estabelece que não há pensamento puro e que só se pensa por signos, ou seja, por linguagem, frisando, isso quer dizer que o pensamento é corporal, porque mesmo a imagem acústica, ou a palavra enquanto evento mental, é corporificada em certo sentido porque mnemônica do ato fonador, afinal, ela é “imagem acústica” (SAUSSURE, [s.d.], p. 79-84). Aqui, pode-se remeter a Bergson (1999) e Freud (1996a) (1996b), também.

Mas, na presente tese, Habermas não foi tomado como referencial teórico, nem é preciso fazê-lo, já que, de forma pragmaticista, procurei estabelecer que não existe crise na racionalidade ocidental e, sim, existiu, e existe, uma crise na ética e na prática da razão iluminista que se afasta do ideal de *kalokagathía* clássico grego (leia-se o que foi escrito há poucas páginas atrás sobre a permanente importância do filósofo nas sociedades atuais). É fácil ver que a Revolução Industrial e seus problemas não podem ser considerados como tendendo ao belo-bom. A crise de paradigmas que a física moderna impôs à física newtoniana não é uma crise de racionalidade, visto que o mundo falou, e fala, em novas teorias, incessantemente, mesmo depois da teoria quântica: a teoria dos quarks, a das cordas, a Teoria do Caos, o bóson de Higgs, etc. No sucederem-se essas teorias mantém-se a razão e, inclusive, a razão que gera usos e produtos tecnológicos, pragmáticos (não em sentido peirceano, aqui não me refiro a pragmatismo, sinônimo em Peirce de pragmaticismo, como corrente filosófica).

Logo a seguir, no texto de Ribeiro Lima percebe-se que, também a partir de suas ideias, poder-se-á intuir uma continuidade entre as regiões ontológicas da *res extensa* e da *res cogitans*, ou seja, a matéria e, pelo menos, a mente enquanto pensamento, atividade e instância psicológica.

O pensamento só se dá por signos, repito com Peirce, e eles são matéricos, em literatura, de várias formas, como foi dito acima, por meio: 1) da imagem acústica (reminiscência mnemônica do ato fonador, que é físico); 2) da memória visual – imagética do poema – que na poesia verbivocovisual é nítida e constitui um parâmetro quase tangível da escrita poética e não necessariamente os signos em literatura poética. A concentração, em termos numéricos, desses elementos sígnicos na extensão do texto pode variar, podendo também variar, em tese, o grau de dificuldade ou de fluidez da leitura. Tal dificuldade, ou fluidez, também pode ser devida às características da 3) imagem que percebemos da página do poema, esta última, peculiar por dois motivos: 3.1) pela escolha de “certos” tipos de impressão (chamados “fontes”, ou, caracteres, no caso recente de uma impressora ligada a um computador, em linguagem da informática contemporânea) e/ou: 3.2) por certas disposições, peculiares, de caracteres impressos, estes sendo corriqueiros, no esquema visual geral da página do poema.

Em torno da página 39 do texto de Ribeiro Lima, coloca-se a questão de como algumas obras do passado podem permanecer vivas e válidas, mesmo tais obras apresentando a linguagem e os meios de expressão de suas épocas remotas. Veja-se em Ribeiro Lima, uma citação de um texto de Haroldo de Campos, contido em seu livro *A Arte no horizonte do provável*, que parte da consideração do mundo tecnológico atual e suas coisas transitórias:

Parece que uma das características fundamentais da arte contemporânea, e que pode ser analisada tanto de um ponto de vista ontológico como de uma perspectiva existencial, é a da provisoriedade do estético. Enquanto que, numa estética clássica, a tendência seria considerar o objeto artístico sub specie aeternitatis, a arte contemporânea, produzida no quadro de uma civilização eminentemente técnica em constante e vertiginosa transformação, parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser (CAMPOS apud LIMA, 2008, p. 39).

No entanto:

Esta consideração de ordem modal, não está em contradição com o reconhecimento de certos valores permanentes na obra de arte, que a podem projetar para além do tempo histórico e das condições sócio-econômicas em que ela foi criada: o que fez Marx e a crítica sociológica se interrogarem sobre a perenidade da arte grega; o que nos faz fruir esteticamente a modernidade de um Dante, por exemplo. Realmente, como repara Max Bense, a qualidade estética nada tem a ver com a fugacidade ou a eternidade do objeto estético. (CAMPOS apud LIMA, 2008, p. 39).

Aqui, a ideia de consideração sincrônica da história da poesia, e por extensão da história de todas as artes, sustentada por Roman Jakobson, em seu texto “Linguística e poética” (JAKOBSON, 2003, p. 120), é fundamental. Pode-se inferir desse posicionamento, sincrônico, por parte de Jakobson e de Haroldo (em toda a obra do poeta paulista), que nunca houve lugar nas propostas do Grupo Noigandres, para um absolutismo das estéticas vanguardistas, radicais em diversas artes: atonalismo na música e abstracionismo estrito na pintura e na escultura, por exemplo. Na poesia, também, não deveria haver uma opção única em torno do verso branco e do metro livre, típicos do modernismo *strictu sensu*, pelo menos na fase menos recente desse movimento. A opção do Noigandres e, principalmente a de Haroldo de Campos, sempre foi sincrônica e de partilha daquilo que se poderia chamar de boas inovações do “advento modernista” com outras épocas, escolas e estilos da história da literatura, dotados de certas propriedades, a principal delas sendo a materialidade do linguajar poético.

Assim sendo, Theodor Adorno (2011) e a radicalidade de sua opção pela música dodecafônica de Schönberg, atonal, perderiam grande parte de sua força de persuasão. Adorno, em *Filosofia da nova música*, abertamente exalta a opção de Schönberg, atonal e dodecafônica, em detrimento do “ecletismo” tonal e neoclássico de Igor Stravinsky, ao qual o filósofo da Escola de Frankfurt atribui uma pecha de reacionário. Da mesma forma, outras tentativas de normatização da expressão das artes em geral em torno das “rupturas” das vanguardas da primeira metade do século XX perdem parte de sua razão de ser. Tudo isso sendo devido à visada sincrônica de Jakobson e Haroldo de Campos.

Se alguém sustentar que não se pode pensar impunemente em termos da suposta “eternidade” desta ou daquela obra de arte, pois isso destrói o critério de historicidade da arte em geral e a própria ideia de precedência da existência sobre a essência, da infraestrutura sobre a superestrutura, destruindo a concepção (marxista) das formações culturais como construtos ideológicos e de classe, outra pessoa poderia retrucar afirmando, com Galileu: *Eppure si muove*.

De fato há obras que permanecem válidas por diversos períodos históricos, com modos de produção diferentes, ou variantes entre si.

Na página 45, Ribeiro Lima cita Matei Calinescu (1999) e Baudelaire, e se vê materialidade e aquele mesmo sentido de cientificismo que Argan (1992) e Arnold Hauser (HAUSER, 1995, p. 791-792) atribuem à obra do revolucionário pintor que participou da comuna de Paris, Gustave Courbet, conforme relata Marcos Fabris (2013) em seu texto “Revolução, realismo e realidade fotográfica em Gustave Courbet”. Há materialidade no uso do símbolo por Baudelaire, em seu poema “Correspondences”, conforme foi exposto por mim, no início da presente tese, em seu capítulo I. Note-se que Baudelaire foi crítico de artes plásticas e amigo do próprio Gustave Courbet. Citando Ribeiro Lima (2008):

Para Matei Calinescu, Baudelaire é outro que também apresenta uma inclinação inequívoca e altamente significativa em favor de metáforas mecânicas. Embora não seja aquela da verdade num sentido lógico ou científico, a mente do poeta tem de ser tão disciplinada como aquela de um cientista. A poesia e a matemática estão inerentemente relacionadas – uma crença que Baudelaire partilha com Novalis e outros românticos alemães e, obviamente, com Edgar Allan Poe, mas não com a maioria dos românticos franceses, que advogam a heresia estética de “la poésie de Coeur” (poesia do coração). [...] (LIMA, 2008, p. 44).

Ainda:

Seguindo a linha de raciocínio do poeta francês, e tomando como base “Os olhos dos pobres”, conto integrante de *O spleen* de Paris, não seria por acaso bela aquela família em farrapos, ultrajada pela pobreza e pela falta de perspectiva da vida, não seria por acaso bela a barba grisalha e o rosto cansado do bravo pai que, apesar de tudo, leva os filhos a passear pelas calçadas sujas e mal iluminadas da Paris do século XIX? Por que não seria bela também a engrenagem da máquina como símbolo da modernidade? (LIMA, 2008, p. 44).

No primeiro capítulo da presente tese, repetindo, relacionei fetichismo mágico e a poesia de Baudelaire como uma forma possível de cruzamento entre espírito e matéria, citando o poema “Correspondences”, de Baudelaire, contido em *Les Fleurs du mal* (BAUDELAIRE, 2012, p. 87-89). Àquela ocasião, não era muito perceptível a presença de materialidade no poema de Baudelaire, mas a descrição e a citação de substantivos cujo referente são as “coisas” da paisagem, em “Correspondences”, e da paisagem urbana, mais especificamente, em outras obras de Baudelaire, já fornece condições para uma perspectiva simbolista de enlace entre mundo objetivo e mundo subjetivo. Em suma, a correspondência principal é entre “alma” do poeta e

mundo, não mais um mundo cujos objetos são escolhidos segundo um critério de sublimidade, porém, por uma correspondência entre alma de poeta e objetos, e até mesmo “trapos” urbanos. É realismo, mas não só, é magia, em certo sentido, como eu comecei a descrever no primeiro capítulo da tese, trata-se de uma metafísica profana, mágica, que se daria, no meu ver, com grande tendência à mescla e enfraquecimento (metafísica *debole*, parafraseando) de grandes categorias ontológicas como a de Deus, Soberano Regente divino, de monoteísmo, de alma individual estanque em relação a outros entes do universo metafísico e físico, mundo material, etc.

Há uma reiteração da ideia de que o modernismo utiliza-se da linguagem enquanto matéria, e “matéria de tecnologia”, quando Ribeiro Lima comenta a influência dos formalistas russos sobre Haroldo de Campos (LIMA, 2008, p. 45-46). É claro que se pode listar aqui no mínimo Roman Jakobson e Maiakóvski, além do Eisenstein das montagens ideogrâmicas do cinema russo nos anos 20, para que se possa rapidamente visualizar nomes que foram, juntamente com outros, fundamentais, para a formação da base da poesia modernista, e de outras modalidades de arte. Tal base apoiou-se sobre os alicerces austeros e realistas da matéria e, diga-se, matéria como objeto de tecnologia, que, a serviço da práxis socialista, teria um papel estruturante de uma nova sociedade. Neste ponto de sua tese, Ribeiro Lima tece comentários sobre o ensaio “A nova estética de Max Bense”, de Haroldo de Campos (CAMPOS, 1992, p. 17-29).

Nas páginas 49-50, após ter feito menção às cantigas de amor do trovadorismo português como exemplos de enjambement, artifício que, em *A.M.M.R.*, labora, também, para estabelecer variações na “densidade matérica” do poema (termos meus e salvo melhor juízo), Ribeiro Lima (2008) fala da chegada do *Dolce Stil Nuovo* de Dante e Petrarca em Portugal, pelas mãos de Camões e Sá de Miranda e da coexistência da lírica mais antiga com o estilo italiano, que, influenciando Camões, inauguraria um “modernismo” nas Letras portuguesas no século XVI e antes:

De fato, ninguém nega que esses dois poetas tenham sido os grandes responsáveis pela introdução do “dolce stil nuovo” e [d]as formas clássicas petrarquianas de poetas – novidade na época – mas não se pode negar, como afirma Maria Leonor Carvalhão Buescu, no livro *Literatura Portuguesa Clássica*, que ambos não renunciaram de todo, à medida velha, tradicional da poesia palaciana – nem aos conteúdos poéticos da tradição peninsular. [...] (LIMA, 2008, p. 49-50).

Continuando:

[...] Sá de Miranda manteve-se, de certo modo, fiel à poesia tradicional e tendo colaborado, anteriormente, com o *Cancioneiro Geral* (1516), continuou a compor vilancetes e cantigas ao modo antigo e, por outro lado, sonetos, canções e elegias nos moldes clássicos, autêntica simbiose dos moldes clássicos com a métrica tradicional, isto é, a redondilha (BUESCU, 1992, p. 98). Camões, por sua vez, não abriu mão de realizar cantigas, vilancetes e esparsas. (LIMA, 2008, p. 49-50).

Um pouco mais:

Haroldo, homem extremamente erudito, não faz menção, talvez por tratar-se de um primeiro momento da poesia concreta, quando urge a necessidade de teorias rígidas. Diante disso, só resta mesmo, para ele, conhecedor do amplo jogo intertextual literário, destacar as célebres inovações introduzidas no poeitar português do século XVI que atestariam seu “progresso”. Para Buescu, “parece ser esta superação dos modelos que engendra a autonomia do homem e, com ela, o advento do moderno, corolário da grande aventura mental do século XVI” (BUESCU, 1992, p. 88). (LIMA, 2008, p. 50).

Veja-se aí, afinal, um exemplo da classificação “moderno” aplicada ao século XVI, numa concepção sincrônica da história da literatura. Esta é a sequência do excuroso feito por Ribeiro Lima, que vai do Formalismo Russo à literatura de Camões e Sá de Miranda. Assim se deu a metodologia de abordagem da autora. No entanto, apenas à guisa de contexto e retornando à questão da tecnologia como forma de apropriação da matéria do mundo, cumpre observar que a poesia concreta despontou em São Paulo, local onde se formou o parque industrial brasileiro, sendo a indústria atividade do setor secundário, de transformação de matérias-primas, que se utiliza largamente de tecnologia e de ciência de materiais, desenvolvidas a partir de pesquisas empíricas e trabalho intelectual muito racionalista. Mais uma vez, vêem-se a “matéria” e a aventura ocidental de conquista da ciência.

Logo depois, à página 56 de sua tese, Ribeiro Lima expõe a proximidade entre poesia e empirismo científico, tal proximidade não existindo entre a poesia e a lógica, disciplina que trabalha com termos gerais, categorias abstratas. O poeitar requer a ciência dos materiais do verso, eu diria. Que se vá à citação direta do texto de Ribeiro Lima:

Deste modo, a poesia concreta é, como a matemática, um sistema espacial não-aristotélico de linguagem (CAMPOS, 1975, p. 78). Ela rejeita, entre outras coisas, o princípio da identidade (arte = imitação da natureza). A palavra, na poesia concreta, é considerada em suas três dimensões: verbal, sonora e visual, criando, assim, uma

nova estética, um novo modelo de sensibilidade poética. Para Fenollosa, o método da ciência é que é o método da poesia, em contraste ao método da abstração, que define as coisas em termos mais gerais. (LIMA, 2008, p. 56).

Ribeiro Lima formula a ideia segundo a qual todo o poema *A.M.M.R.* é um grande ideograma, ou seja, um texto constituído de parcelas justapostas que, em seu contato, produziriam significações ulteriores. Eu não sintetizaria dessa forma sem questionamento. Inclusive, ela incorre em certa superinterpretação, no meu ver e salvo melhor juízo, na medida em que interpreta a presença de dois tercetos impressos em cada página do livro, em papel de alta gramatura e capa bastante matérica, como indício de ideografia. Eu chamaria isso de indício de geometrismo concretista pela forma retangular de cada terceto de 10 sílabas e pela forma do par de tercetos. As *rime petrose* são unidades, “pedras”, densas e, também, unidades “discretas”, por oposição a “contínuas”; são nódulos, cálculos circunscritos em si e limitados, inseridos nesses retângulos (LIMA, 2008, p. 59).

Antes do advento da poesia concreta, uma estrofe que assumia na página do livro um contorno geral retangular, era apenas uma estrofe regular, em termos gráficos. Depois do advento da poesia concreta, ela passou a ser, também, e potencialmente, uma estrofe que pode expressar a ideia de um retângulo, ou de um quadrado, no contorno da disposição gráfica de seus versos. Mas isso, apenas potencialmente e em alguns casos.

Seguindo-se este raciocínio, Haroldo de Campos assumiu uma postura (neo)romântica neo barroquista, que eu definiria, e isto não é novidade, como uma forma de expressão em arte em que o elemento material, a coisa física, a “*res extensa*”, está inscrito numa forma geométrica, ou é organizada segundo padrões geométricos, criando o artista um amálgama da matéria e dos parâmetros idealizados para consecução de alguma forma para a obra de arte, amálgama este equilibrado. No entanto a forma aqui não surge com um aspecto límpido por demais o que poderia levar o analista a crer em (neo)classicismo. Tal forma ainda é problematizada, ou tornada, crítica devido à ação de de um material com tensões “verbivocovisuais”, inclusive conceptismos. A alegoria desta forma de representação, clássica, encontrar-se-ia na imagem central que se pode ver no afresco de Rafaelo Sanzio “A Escola de Atenas”, pintado por esse mestre na Stanza della Signatura, no Vaticano. Essa imagem traz a representação de Platão que, com o dedo em riste aponta para cima, para o reino suprassensível das Ideias, juntamente com a imagem de Aristóteles,

notório sistematizador dos conhecimentos gregos em botânica e zoologia, por exemplo, que com a palma da mão faz um gesto para baixo, dirigindo-a para o solo. É claro que a identificação entre o reino das Ideias de Platão e uma posição acima das cabeças das pessoas, no céu, é algo que remete ao cristianismo, com certa identificação entre o reino das Ideias, repetindo, e a morada eterna das almas isentas de culpa, na vida *post mortem*, da doutrina cristã.

A pesquisadora Ribeiro Lima (2008) cita Martins (2003), à página 70 de seu texto, para dizer que a ideia de matéria escura está presente tanto em cosmologia como em literatura: da matéria escura astrofísica emergiriam as estrelas e da matéria escura da literatura emergiria o texto literário. Aqui ela faz referência ao teórico português Manuel Frias Martins e seu livro *Em teoria (a literatura)* (LIMA, 2008, p. 70).

Há referência a Espinoza (1632-1677), na página 91 da tese de Ribeiro Lima (2008). Tal citação é pertinente, pela própria citação do filósofo holandês em *A.M.M.R.* Veja-se o próprio texto de Ribeiro Lima (2008):

Nota-se a referência ao filósofo holandês, racionalista e panteísta Spinoza (1632 – 1677) criador de uma teoria puramente monística. Ele imaginava o mundo (na sua ética) como expressão de uma única substância, que identificava como Deus ou Natureza, na qual Deus e tudo são uma coisa só. A teoria exerceu profunda influência sobre os Românticos e outros poetas da natureza. [...] (LIMA, 2008, p. 91).

E mais:

O trecho do poema nos faz ver, através de versos truncados, que, também, o grande físico da relatividade, deixou-se seduzir por esta concepção, pois, embora tenha criado as teorias mais ousadas no campo da física, Einstein parecia acreditar, segundo seus biógrafos, que tudo era obra de um Poder maior; tudo era obra de um Deus. Daí não aceitar a teoria dos quantas que ele próprio ajudara a criar. [...] (LIMA, 2008, p. 91).

Entre panteísmo e monismo há diferença, embora sutil. O monismo, frisando, engloba uma continuidade, uma mescla, amálgama único, entre os reinos metafísicos mais imponderáveis e aquilo que parece ser a matéria mais densa e real. Já o panteísmo, repetindo uma comparação que já fiz no primeiro capítulo desta tese, afirma a imanência da Divindade ao mundo, não ultrapassando Deus o contorno das coisas e sua matéria. Mesmo que todas as coisas sejam, de forma subjacente, uma só substância oculta por sob as aparências materiais, uma só realidade máterica, de fato, no entanto subjacente, há um forte caráter de estar inscrita a totalidade em limites mais próximos daquilo que é simplesmente material.

A discussão materialista criada a partir da obra de Espinoza está no cerne do conceito de pelo menos uma forma de Iluminismo, segundo o livro de Johnatan Israel *Radical Enlightenment* (ISRAEL, 2001, 159-174). A continuidade entre o Iluminismo típico e o marxismo, conforme posta por Sérgio Paulo Rouanet em seu *As razões do Iluminismo* (ROUANET, 1987, 200-216), pode ser prevista, inclusive, a partir desse ponto em ontologia, ou seja, do sistema panteísta, além da própria ideia de participação política, e direito à igualdade e liberdade individual, coisas que os marxismos, grosso modo, parecem herdar do iluminismo, tentando continuá-las de forma muito peculiar.

A seguir, Ribeiro Lima volta a falar da relação entre a “mulher” e as inovações do *Dolce Stil Nuovo*. Tanto a proibida e esfíngica mulher das *rime petrose*, como a Beatriz de *A Divina comédia*, são referidas num ponto de seu texto onde a pesquisadora comenta sobre o Paraíso contido na *Comédia* de Dante:

No canto inicial do “Paraíso”, é possível fazer uma leitura do modelo da cultura dominante na Idade Média, cujo paradigma parece apontar para o seu fechamento. Observe-se o exemplo extraído do livro *Pedra e Luz na Poesia de Dante*, do próprio Haroldo, livro que reúne três conjuntos de traduções: as Rime Petrose (rimas pedrosas, poemas sobre o amor difícil pela mulher de pedra), sonetos de Dante, Guido Cavalcante e Guido Guinizzelli, a chamada “vanguarda” de 1200, além da tradução de seis cantos do “Paraíso”, a terceira e última parte do poema dantesco. (LIMA, 2008, p. 113).

Continuando:

É justamente da transcrição de Haroldo da matéria paradisíaca que se extrai o fragmento onde se pode divisar Dante em permanente diálogo com a amada Beatriz, pelas dez esferas cristalinas e concêntricas que constituem o sonhado “Paraíso”. Ressalte-se que o poeta Virgílio (71 a 19 a.C.) que o guiara, em segurança, através do Inferno e Purgatório cede definitivamente o seu espaço. Beatriz, agora, é a nova encarregada de conduzir o poeta florentino em direção a um cosmos pleno da desmesurada luz divina [...] (LIMA 2008, p. 114).

Nos primeiros “cantos” da *Divina Comédia*, Dante é guiado numa viagem cheia de explicações, por Inferno e Paraíso, locais que, na tradição católica, são destinados à punição ou à expiação dos pecados, como se sabe, e onde estão os acometidos por vícios graves.

Na *Divina Comédia*, o principal deles é a usura, o empréstimo a juros, considerada vício moral e pecado pela Igreja católica desde uma época certamente anterior a Dante. É claro que toda sorte

de torpezas foram cometidas por aqueles que se encontram nesses dois tristes locais da máquina do mundo metafísico, de Dante Alighieri. Percebe-se claramente a gravidade e o siso necessários ao cumprimento da viagem que vai do Inferno ao Paraíso, e o mais interessante é que, na hora do gozo celestial do paraíso, este lhe é proporcionado por uma experiência sublimada de amor, experiência platônica, da mesma forma como foi sublimado o amor de Dante pela musa das *rime petrose*, que, segundo Donald Sheehan, poderia ter sido uma moça bem jovem (SHEEHAN, 1967, p. 144-162).

O gozo das delícias do paraíso, proporcionado por uma mulher a quem Dante dedica um amor sublimado, repetindo, e de quem o poeta florentino recebe a faculdade de “passar” pelos orbes do paraíso, representa uma afirmação de que apenas a conjunção, no plano da alma, entre um homem “aprendiz” e essa mulher dotada de faculdades sublimes, ou mesmo certa submissão de aprendiz frente à sua tutora celestial, pode redimir o homem que busca o sentido da vida e da morte, e responder às perguntas de tal homem. Aqui a figura da “Infanta” comparece, e, eu diria, em contraponto à figura masculina do próprio poeta, e de todos nós, homens, sempre mais livres para a aventura, para o pecado (inclusive o da cobiça) e outras liberalidades mundanas, como ainda se diz, permissividades que, segundo certa moral social, não condiziriam a uma mulher.

Mas, se o amor é sublimado, porque a representação matérica se intensifica, de forma geral, no *dolce stil nuovo*? Percebe-se claramente o decrescimento da materialidade do significante poético, à medida que, em *A Divina Comédia*, Dante se afasta do inferno (dos vícios materiais, entre eles os pecuniários) e se aproxima do paraíso. A forma geral desse movimento parece sugerir um processo ascensional que não parte da castidade entre um poeta e sua musa etérea, mas que parte do (des)encontro “áspero” entre um homem e uma mulher, coisa que começa, teoricamente, na dificuldade da conquista, ou antes, na dor do desejar solitário.

À página 116, Ribeiro Lima salienta a intensidade da experiência de Dante Alighieri ao contemplar a Face Divina. Ao fim do poema *A.M.M.R.*, Haroldo ainda não decidiu entre diversas dualidades complementares. Na verdade, não se trata de decidir, tratar-se-ia de viver a subsunção de cada um desses pares em *discordia concors* em um termo sintético que a ambos abarcaria. Mas Haroldo, em vida, não atinge esse “caminho do meio”, para usar a expressão budista.

Ribeiro Lima (2008) considera *A.M.M.R.* um épico de desconstrução, enquanto, na mesma análise, ela considera *Os Lusíadas* (CAMÕES, [s.d.]) e a *Eneida*, de Virgílio, épicos de imitação. Se for tomado o sentido primeiro e derridiano da palavra desconstrução, será visto que tal processo de transformação estilística atinge, sobretudo, a voz interior, que o poema surtiria em seu leitor. Um possível fluxo contido, disciplinado e apolíneo, que, no caso da poesia clássica, é estruturado com métrica e acentuação regulares e a eufonia das rimas e, em *A.M.M.R.*, encontra-se remodelado e problematizado permitindo que se caminhe para uma caracterização do poema como uma obra barroquista que se faz (neo)romântica em seu fim por razões, justamente, de eufonias e da criação de campos de ressonância fonológica e de estabilização da imagética, notórios no Canto III do poema em questão. Deve ser lembrado que, em pintura, artistas como Eugène Delacroix (1798-1863), colorista, no romantismo pictórico francês era considerado um romântico neobarroco, enquanto Dominique Ingres (1780-1867), igualmente pertencente ao romantismo francês, pode ser visto como um romântico classicista. Há, em pontos decisivos do texto, mais no final da obra, uma ressonância harmônica de fonemas. Há lineridade e fluidez prosódicas no Canto III de *A.M.M.R.*, isto será visto até o final do presente trabalho.

A presença do *enjambement*, é claro, já acusa um descompasso entre a unidade “verso” e as unidades proposicionais de sentido, estas últimas sendo distribuídas por mais de um verso, ou tendo seu início e seu fim em defasagem em relação a início e fim de verso, e/ou de estrofe, propriamente dito(s).

O fluxo da voz interior suscitada pelo poema (ou seja, o fluxo da leitura) é desconstruído, ele é miscelânea (caráter híbrido do discurso) de temas, ou fusão deles, numa sincronia na história da ciência e do pensamento, no mundo. Isso relativiza a diferença entre a ciência moderna, vista como fortemente semelhante à protociência antiga. Essa semelhança dar-se-ia em relação ao misticismo, principalmente oriental, na visão de autores, como Capra (1983).

O campo semântico e temático da história da ciência já se encontra radicalmente sobreposto ao texto poético, pleno de discursividade existencial, de Haroldo em *A.M.M.R.*, pelo caráter verbivocovisual dos termos que o corporificam no poema citado, tais termos sendo esdrúxulos termos científicos com pronúncia marcada e que geram uma prosódia peculiar. Trata-se de um texto híbrido, como eu disse, engendrado por palavras que interceptam a voz do eu-lírico (aqui

um “eu-angústia”, termo meu) e se colocam em primeiro plano em relação ao tema épico existencial da jornada de Haroldo de Campos pela via pedregosa do fim do segundo milênio (LIMA, 2008, p. 144).

Além dos significantes oriundos de jargão científico, que nada têm a ver com texto de divulgação de ciências naturais, ou exatas, seja dito, há significantes outros, fortemente alusivos à matéria. No entanto, percebem-se clarões na densa mata de tais significantes matéricos, notam-se regiões do poema mais rarefeitas e tendentes à aceitação de um dado ontológico outro, que não uma maior concentração de evocações sinestésicas materiais, produzidas por um texto dotado de drásticas descontinuidades. A técnica sousandrada de justaposição, ainda mais matéria que o impressionismo musical de Mallarmé, em *Un coup de dés* (CAMPO, CAMPOS e PIGNATARI, 1991), foi fortemente admirada e preconizada como via poética pelo Grupo Noigandres, desde o início da atividade desse grupo, em crítica e criação de arte, como é sabido.

Em *A.M.M.R.* há certa vagueza de expressão, que não é nada que seja mallarmaico, ou nada que seja simbolista, como em Baudelaire. Essa dilatação do dizer poético é espiritual, num sentido especial, a partir da presença no texto de algo imponderável, metafísico, transcendental. Não se trata, apenas, de geometria, ou, de metro abstrato de poema. E tal transcendência não é, propriamente, antimodernista.

Continuando a falar mais especificamente do que há de físico na poesia dantesca e em *A.M.M.R.*, Ribeiro Lima dá ao leitor de sua tese a justa medida da importância do corpo feminino e do amor, cortês ou não, na aventura de Dante de busca pelo contato com o Empíreo, busca esta que se resolve com uma iluminação mística. Que se veja o que diz a autora (LIMA, 2008, p. 150):

Experimentando, retraduzindo as práticas, jogando ludicamente com a materialidade dos signos, assim viaja a máquina metapoética de Haroldo de Campos, cada vez em maior velocidade movimentando-se rumo, quem sabe, a um “tempo-zero” ou mesmo ao nexo arduamente buscado. Bem nos moldes da física quântica, dizem os paradoxais versos do poema: “no fim do fim o que há? O que futura // no ante-início do início e o ilumina?” (CAMPOS, p. 78). O cosmonauta, entretanto, sabe que pouca ou nenhuma chance tem de encontrar o nexa pretendido. [...] (LIMA, 2008, p. 150).

E mais:

[...] A beleza plástica da rosa que se abre, ao contato da mão que a acaricia ou, ainda, a imagem da alcachofra que desfolhada se revela, como pode-se ler nos versos que se seguem, servem como belas metáforas para a nudez da máquina do mundo a qual, no seu âmago, também se oferta ao capitão da nave portuguesa. A potência e o rigor da máquina, fortemente contrastam com a delicadeza e a pureza das imagens poéticas. (LIMA, 2008, p. 150).

Neste trecho de sua tese, Ribeiro Lima (2008) expõe a fisicalidade da alcachofra e da rosa, substantivos de *A.M.M.R.* que fornecem imagens, a meu ver com semelhanças sutis, mas relevantes, com relação a aspectos da anatomia feminina. Isto é feito num corte cinematográfico, em *close up*, que justapõe às ideias sobre o macrocosmo a imagem fechada de algo corpóreo, substantivo feminino, dotado não apenas de similaridades em relação à anatomia feminina íntima, mas, também da conhecida estrutura em dobra, que Gilles Deleuze relaciona ao barroco (estilo) e a pontos na obra de Leibniz (pensador), ambos do século XVII (DELEUZE, 1991, p. 13-57). A alcachofra se parece com uma rosa, no entanto ela é comestível, qualquer pesquisa na internet o revelará.

Diz Ribeiro Lima (2008):

Rosa, alcachofra, máquina. Três signos que, de forma diferenciada, mexem com os nossos sentidos. No poema, entretanto, constituem princípios idênticos: o ato de abrir-se e revelar-se, expondo o âmago, talvez a parte mais recôndita e preciosa, para alguns, para outros, a simples visão da coisa em si já fala por si mesma, e é o bastante! Poesia e ciência, mais uma vez se acoplam e se entreveram, “no clausurar do dia”. (LIMA, 2008, p. 151)

Creio que se possam perceber traços gnósticos na parte de *A.M.M.R.* analisada por Ribeiro Lima (2008), acima. E ainda: uma relação entre sexualidade e sabedoria, as imagens da rosa e da alcachofra que se *desnudam*. A palavra “desnuda”, e mais, a palavra “entrefolio”, como eu disse acima, estão colocadas para que se forme uma sublimada similaridade com a anatomia feminina, numa fantasia de amor cortês com a “dama de pedra” das *rime petrose* que, enfim, oferece-se ao poeta que perscruta a natureza e o cosmo, numa relação casta, sublimada, repito, e em certa ascese.

À página 153 de sua tese, Ribeiro Lima coloca a questão de um paradoxo da física quântica no qual o observador, apesar de ser sujeito externo ao objeto de sua experiência, interfere nesta última, num problema de relativização entre sujeito de observação e objeto observado. Essa

questão, no texto de Ribeiro Lima, e mais a questão da exploração do mundo natural, e do ser humano seu semelhante, pelo próprio homem, não invalidam a mais objetivista e reducionista ciência, pois não se pode misturar o reino ético (razão prática) com os âmbitos lógico e gnosiológico segundo os quais julgamos a validade, a lógica interna e a correspondência externa de uma teoria, em relação a seu objeto de estudo:

Um dos legados trazidos pela física quântica é justamente a possibilidade do observador poder participar da “constituição” do mundo e não apenas observá-lo. Capra sinaliza que “a idéia de “participação” em vez de “observação” só foi formulada na Física moderna recentemente”. (CAPRA, 1983, p. 111). Nada é mais importante, para ele, acerca do princípio quântico do que isso. (LIMA, 2008, p. 153).

A questão acima poderia ter muito a ver com minha tese, já que aqui se daria uma das condições da confluência de espírito (enquanto mente científica observadora) e matéria, na física quântica, mas a coisa não é assim, segundo o próprio Werner Heisenberg, um dos pais da física moderna:

[...] Na física atômica, as observações não podem mais ser objetivadas de uma maneira tão simples; isto é, não é possível referi-las a algo que se verifica objetivamente ou de modo descritível no espaço e tempo. Resta acrescentar que a ciência da natureza não lida com a própria natureza, tal como o homem a considera e descreve. (HEISENBERG, 2011, p. 20).

E agora, o mais importante:

Isso não introduz um elemento de subjetividade na ciência natural. Não pretendemos de forma alguma que as ocorrências no universo dependam de nossas observações, mas assinalamos que a ciência natural se encontra entre a natureza e o homem e que não podemos renunciar ao uso da intuição humana ou das concepções inatas. [...]. (HEISENBERG, 2011, p. 20).

Percebe-se, claramente, que aqui se trata de um problema relativo ao método de observação e descrição que não chega a entrecruzar o sujeito e o objeto observado, pelo menos no âmbito da física quântica. No entanto, a ciência da antropologia cultural tem amplos exemplos de tal interpenetração (entre sujeito de observação e objeto observado), e é simples: qualquer observador, antropólogo, que entra nos limites de um grupo humano, logo cultural, para observar esse grupo, modifica, logo no primeiro contato, este mesmo grupo. Isto já é sabido há muitas

décadas já, em antropologia cultural³⁶.

No entanto, há fusão entre sujeito e linguagem, poética que se dá enquanto arte verbivocovisual. Se o primeiro Heidegger fosse convocado para a discussão, poderíamos obter uma ideia de falência de qualquer pretensa objetividade na consideração de um poema, ou a própria constatação de que o ser-no-mundo do *Dasein* é uma modalidade do ser onde se indiferenciam sujeito e mundo (HEIDEGGER, 1999, p. 90-102).

A consideração do mundo segundo uma visão monista estabelece-se em primeiro lugar, na modernidade, na filosofia, ao invés das ciências naturais, veja-se: isso se dá antes com Hegel, e seu conceito de Absoluto. A física quântica, do século XX, é posterior a Hegel (1770-1831), claro.

Ribeiro Lima termina sua análise do poema considerando-o um exercício humilde de operário da poesia. Tratar-se-ia de um operário da práxis, na verdade, um operário altamente erudito, uma idealização de operário, feita por Haroldo de Campos, em sua “ultra-utopia”, como sustentei anteriormente.

Assim, foi feita por mim a revisão crítica da tese de doutoramento de Maria Lúcia Ribeiro Lima.

³⁶ Leia-se a respeito disso o que escreve Laplantine (2003), num livro bastante didático:

Se é possível, e até necessário, distinguir aquele que observa daquele que é observado, parece-me, em compensação, impensável dissociá-los. Nunca somos testemunhas objetivas observando objetos, e sim sujeitos observando outros sujeitos. Ou seja, nunca observamos os comportamentos de um grupo tais como se dariam se não estivéssemos ou se os sujeitos da observação fossem outros. Além disso, se o etnógrafo perturba determinada situação, e até cria uma situação nova, devido a sua presença, é por sua vez eminentemente perturbado por essa situação. Aquilo que o pesquisador vive, em sua relação com seus interlocutores (o que reprime ou sublima, o que detesta ou gosta), é parte integrante de sua pesquisa. Assim uma verdadeira antropologia científica deve sempre colocar o problema das motivações extracientíficas do observador e da natureza da interação em jogo. Pois a antropologia é também a ciência dos observadores capazes de observarem a si próprios, e visando a que uma situação de interação (sempre particular) se torne o mais consciente possível, isso é realmente o mínimo que se possa exigir do antropólogo. (LAPLANTINE, 2003, p. 139-140).

2.2.6. Gustavo Scudeller e as Alegorias da Totalidade

A seguir, passarei à revisão, também crítica de minha parte, da dissertação de mestrado de Gustavo Scudeller (2009), *Alegorias da totalidade: As relações entre ciência e poesia em A máquina do mundo repensada, de Haroldo de Campos*.

Leia-se o que Scudeller (2009) diz sobre matéria, linguagem e representação, em poesia:

Haroldo de Campos acreditava que, do ponto de vista cultural, a crise de representação da linguagem (entendida por ele como momento do surgimento da visão atual de literatura, no final do século XIX), tinha sua contrapartida na crise dos modelos substancialistas ainda remanescentes na ciência de princípios do século XX. [...]. (SCUDELLER, 2009, p. 11).

Ainda:

[...] Essa coincidência explicaria, em parte, porque a poesia contemporânea tenderia a enfatizar a forma e a materialidade da escrita em suas composições (CAMPOS, 1975). Acompanhando a crise do figurativismo das artes plásticas, a crescente desconfiança da poesia em relação ao valor denotativo da linguagem verbal favorecia o prestígio da comunicação analógica e da compreensão do significado como produto de uma relação de significantes, sem vinculação unívoca ou necessária com uma transcendência ou com a realidade presente. [...]. (SCUDELLER, 2009, p. 11-12).

E mais:

[...] Na obra de Haroldo de Campos, essas convicções parecem repercutir numa concepção de poesia que, independente dos seus resultados ou abordagens, frequentemente coloca em crise, para si, os conceitos de história, de presente, de tradição, de subjetividade e, mesmo, o conceito de poesia, ao questionar o valor desses discursos como fontes seguras e permanentes de representações do mundo. (SCUDELLER, 2009, p. 12).

E ainda:

A radicalização destas premissas esteve na base de algumas das posições poéticas mais conhecidas da época do Concretismo, mas repercute também em algumas das conjecturas que Haroldo de Campos elaboraria sobre a condição “pós-utópica” da poesia, no início dos anos 80 (cf. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, de 1984; CAMPOS, 1997). Nele, Haroldo de Campos parecia difundir a idéia de que o novo espaço da poesia brasileira seria o de uma convivência pacificada de perspectivas, isto é, de júbilo da diferença e da

diversidade sem conflitos, em detrimento dos antagonismos poéticos que, segundo Marcos Siscar (2005, p. 46) foram característicos do período posterior ao surgimento da poesia concreta – 1954 e 1979, aproximadamente. [...]. (SCUDELLER, 2009, p. 12).

Continuando:

[...] Tal posição de Haroldo de Campos não deixou de ser associada de modo muito próximo ao tipo de heteronímia sem novidade cultivada pelo mercado como ideologia de consumo, indicando, para alguns críticos, a conformação definitiva da poesia a sua nova condição de mercadoria cultural (SIMON, 1999). (SCUDELLER, 2009, p. 12).

Acima, Scudeller cita o texto de I.M. Simon (1999) “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”. Prosseguindo neste ponto da dissertação:

É preciso ter em mente, porém, que a convivência da poesia com a ciência tinha, nos tempos do concretismo, um significado um pouco diferente para Haroldo de Campos. Naquele período, a atualização científica da poesia se apresentava para ele (CAMPOS, 1975) como um importante elemento no programa de “atualização da inteligência nacional” (segundo o princípio formulado por Mário de Andrade, como fundamento da atividade intelectual e artística dos modernistas). [...]. (SCUDELLER, 2009, p. 12-13).

Voltando aos quesitos materialidade e concretismo na linguagem poética, em outro ponto de seu texto, Scudeller (2009) revela aspectos do uso da expressão “selva escura” por Dante (ALIGHIERI, 2010a, p. 25), coisa que, juntamente com a metáfora da pedra, nas *rime petrose*, desponta como o próprio pecado que sempre impõe alguma desdita. Em suma, despontam como gozo dos sentidos e mais, como todo o mundo dos sentidos, em seus aspectos de prazer e pena. Dante tinha 35 anos ao escrever sua *Divina Commedia*, Haroldo, 70 anos, ao escrever *A.M.M.R.*; o paulista coloca o “sertão” como algo mais áspero que “selva”, isto tem relação, Scudeller também afirma, com questões existenciais, sociais (SCUDELLER, 2009, p. 25-26).

Segundo Scudeller (2009), Camões é o responsável no ocidente pela introdução da máquina do mundo, como objetualidade poética (termo meu) no interior de um poema. Está presente em *Os Lusíadas*, a máquina do mundo, oriunda de outro sistema semiótico, o sistema da filosofia e cosmologia da Antiguidade. Tal fato constitui aporte de materialidade e mais de “mecanismo”, bem ao gosto do período barroco, que se iniciava à época de Camões, sendo a máquina, algo dotado de forma, estrutura e matéria, utilizada no épico português com caráter alegórico evidente. Assim, o mecanismo foi introduzido no poema, inclusive como aspecto de modernidade já em

Camões, conclui-se (SCUDELLER, 2009, p. 27). Mas paradoxalmente, uma modernidade arcana.

Sobre a releitura, feita por Haroldo, de Dante e Camões (um medieval e protorrenascentista, o outro tardo-renascentista) e sobre a presença, em *A.M.M.R.*, da figura divina antropomórfica, de forma metonímica no “Rosto” (como eu mesmo escrevi na análise do Canto I de *A.M.M.R.*, no capítulo que precede a presente revisão de fortuna crítica), Scudeller (2009) coloca tal figuração divina como uma poética do maravilhoso, um realismo fantástico muito próximo a Borges, o que se nota, inclusive, pelas citações que o pesquisador faz. Poder-se-ia, talvez, divergir um pouco disso, pois Haroldo revela, ao fim de seu poema, um grande desconforto psicológico ao permanecer, até a proximidade de sua morte, numa dúvida entre opostos complementares barrocos tão constantes em sua obra. O principal desses opostos, cuja menção já foi feita um pouco mais acima, é, repetindo: gnose (deísta) ou agnose, esta última sendo a forma de pensar que se rende à impossibilidade do homem perceber empiricamente Deus (KANT, [s.d.]) (SCUDELLER, 2009, p. 29-30).

Sobre uma visão de mundo teísta em *A.M.M.R.*, afirma Scudeller (teísmo, com a letra “t”, por oposição à letra “d”, de deísmo):

[...] Já em *A máquina do mundo repensada*, o destaque que Haroldo de Campos dá ao membro, deixando de mencionar a presença de qualquer coisa que faça pressupor um corpo, dá uma ambígua visibilidade à pessoa de Deus; pois, ao mesmo tempo em que a humaniza, também a mutila e despessoaliza drasticamente, na medida em que a “remota mão” do Deus que “comanda” faz lembrar a figura de um deus não só recôndito, no comando da grande “máquina do mundo”, mas também autoritário e controlador (SCUDELLER, 2009, p. 30).

Voltando às questões de materialidade, outra evidência dessa característica, em Camões, é exposta por Scudeller (2009), quando ele disserta sobre a constituição pétreo do lugar constelar onde Camões vê a máquina do mundo:

Haroldo de Campos reforça esses sentidos do trecho ao dizer que a “cena” (14.3) da contemplação da “máquina do mundo”, por Vasco da Gama, acontece “numa séde / sidéria” (14.3-15.1), isto é, um lugar etéreo, divino e espacial. Este lugar, segundo a versão de Haroldo de Campos, seria um lugar ricamente adornado com pedras preciosas (“esmeraldas”, 15.1; “rubis”, 15.2), que, lançadas pela mão divina, caem do céu e se arranjam em forma “constelar” (15.3-16.1) (SCUDELLER, 2009, p. 30-31).

Ainda sobre matéria, materialidade e corpo, Scudeller (2009), a partir de certo ponto de sua

dissertação, referido em minha citação logo a seguir, salienta interessantes formas e evocações de matéria, alegóricas. Propriamente, a imagem da alcachofra e da rosa em *A.M.M.R.*, e que se lembre do perfume sensual da rosa:

Na releitura de Haroldo de Campos, a “máquina do mundo” aparece a Vasco da Gama representada sob a analogia de duas flores que se abrem: a “rosa” (16.1) e a “alcachofra” (16.3). Há, porém, uma leve tensão entre as duas analogias escolhidas por Haroldo de Campos. Essa tensão reforça e ajuda a entender alguns dos aspectos contraditórios que, na visão de *A máquina do mundo repensada*, a alegoria da “máquina do mundo” reúne.

A primeira delas, a “rosa” (16.1), é símbolo tradicional da poesia amorosa, imagem que põe em destaque a beleza, a fragilidade e a delicadeza da mulher amada. Na *Divina Comédia*, a rosa é também a analogia utilizada por Dante no último degrau do Paraíso, a fim de pintar, de forma sublime e maravilhosa, o último grau da hierarquia dos santos no Céu cristão, da qual Maria era o centro. [...]. (SCUDELLER, 2009, p. 32-33).

Prosseguindo:

[...] Em *A máquina do mundo repensada*, essa alusão ao poema de Dante, no interior da representação da visão de Vasco da Gama, parece reforçar os laços que, na representação de Haroldo de Campos, buscam unir os episódios dos dois poemas numa mesma tradição: o erotismo e a sedução implicados na revelação do mistério metafísico do mundo (SCUDELLER, 2009, p. 33).

E ainda:

Na releitura de Haroldo de Campos, a analogia com a “rosa” parece realçar a forma voluntária e delicada com que a “máquina do mundo” se abre a Vasco da Gama. Nessa nova analogia de Haroldo de Campos, não é mais uma “remota / mão” (12.3-13.1) ou a “mão divina” (15.3) que, reconditamente, faz a “máquina” se abrir, como nas passagens anteriores. É o “rocio”, um elemento natural que, caindo sobre a “rosa”, lhe traz, gratuitamente, a água, sob a forma da evaporação. Lida a partir da analogia do rocio, a aparição da “máquina do mundo” para os poetas, surge, aqui, como a revelação de uma sabedoria sublime (SCUDELLER, 2009, p. 33-34).

E mais:

[...] Vinda dos céus e repousando no mundo, ela é o alimento que nutre o espírito de quem a contempla, anunciando uma esperança para o futuro, na eminência de um novo dia – como o pão da eucaristia que, simbolizando o corpo de Cristo, selava a reconciliação do homem com Deus.

Nesta imagem, é o tato, o toque do rocio, que se sobrepõe ao alumbramento do olhar, identificável na atitude estática dos poetas diante da visão da máquina do mundo. Neste caso específico da representação criada por Haroldo de Campos, a visão da “máquina do mundo” e a atitude receptiva de quem é tocado pelos favores dos céus, é sugerida como uma atitude natural e saudável, promissora de vida (SCUDELLER, 2009, p. 34).

A seguir, o analista fala claramente em erotismo, referindo-se a Maria Heloísa Martins Dias (2007, p. 10-11), numa nota de rodapé. Após citar um trecho substancial desta autora, Scudeller (2009) chega a um ponto do texto de Martins Dias, em que certo caráter iluminista (em sentido amplo) e empirista de *A.M.M.R.* é salientado:

[...] O contato com o mundo significa a violação árdua de seus segredos, a intimidade de um corpo que vai sendo percorrido com o olhar. Desvendar o enigma do universo, estar de posse da consciência que nos religa ao mundo, não é um ato que se faz de imediato, nem com facilidade. Eis o que nos ensinam os poemas (DIAS apud SCUDELLER, 2009, p. 33).

Scudeller (2009) também fala de materialidade, quando fala da substituição da visão pelo tato, em *A.M.M.R.*, como sentido apto a perceber as maravilhas do Céu superior. Vale a pena citar:

Nesta imagem, é o tato, o toque do rocío, que se sobrepõe ao alumbramento do olhar, identificável na atitude estática [sic] dos poetas diante da visão da máquina do mundo. Neste caso específico da representação criada por Haroldo de Campos, a visão da “máquina do mundo” e a atitude receptiva de quem é tocado pelos favores dos céus, é sugerida como uma atitude natural e saudável, promissora de vida (SCUDELLER, 2009, p. 34).

É claro que o tato é um sentido mais material que a visão, visto que ele necessita de contato direto, físico, entre o corpo da pessoa que o percebe/sente e o objeto da percepção. A visão percebe objetos através da luz ambiente refletida por eles, o que é um procedimento sem contato físico direto. A luz, identificada no século XIX como radiação eletromagnética, é, propriamente, um elemento passível de ser convertido, ao ser usado num texto, em metáfora de santidade e/ou discernimento, por suas características visuais e relação com os fenômenos físicos e naturais de sombra, anoitecer, escuridão e/ou treva, coisa que, inclusive, é usual em discursos religiosos.

A imagem da alcachofra, figurada por Haroldo de Campos, revela também uma relação com o sentido do paladar, como já foi dito na presente tese e, se a alcachofra é divina e representa a própria máquina do mundo, teremos uma máquina não mais lógica, abstrata e superveniente a tudo, mas, um arcabouço cósmico comestível, repito, o que não deixa de ser cômico e sensualista (SCUDELLER, 2009, p. 34).

Percebe-se, por sua vez, em Drummond, em “A máquina do mundo” (ANDRADE, 2006, p. 301-304), um distanciamento cético, ensimesmado, sem nenhum tipo de júbilo, ou êxtase frente à

visão da sua máquina do mundo peculiar. Que se vá à citação de Scudeller (2009):

Em seu poema, Drummond refere-se à “máquina” dizendo se tratar de uma “riqueza / sobrança a toda pérola” (e. 14, v. 1-2), uma “ciência / sublime e formidável, mas hermética” (e. 14, v. 2-3), enfim, a “total explicação da vida” (e. 15, v. 1). Haroldo de Campos reaproveita de Drummond a metáfora da pérola, ampliando seu sentido pelo acréscimo de outras metáforas de forte conotação marinha. Para Haroldo de Campos, a máquina aparece à Drummond como uma “maravilha de pérola azulada / e madreperla e nácar – de coral o / seu núcleo” (21.1) [...] (SCUDELLER, 2009, p. 36).

Ainda:

[...] O resultado é que sua versão, pelo menos no primeiro verso (“maravilha de pérola azulada”), pelo hiperbólico e distanciado da imagem, assemelha-se mais à conhecida descrição que o soviético Yuri Gagarin fez da Terra, quando chegou ao espaço, em 1961, do que à visão que é descrita por Drummond, em seu poema. Por outro lado, pela preferência que dá às imagens marinhas (“pérola azulada”, “madreperla”, “nácar”, “coral”), a versão de Haroldo de Campos ressalta, na alegoria da “máquina”, as idéias que remetem à imensidão, ao colorido e à riqueza de formas do fundo do mar. O uso das imagens marinhas, neste caso, traz a vantagem de reforçar a ligação da visão da “máquina do mundo”, em Drummond, com o enredo épico da visão dela em Camões, que acontece, como já dissemos, numa ilha paradisíaca, ocupada pelas nereidas, e em meio do mar (SCUDELLER, 2009, p. 36-37).

Por volta deste ponto da dissertação de Scudeller (2009), percebe-se uma contradição em sua lógica interna, pois, ainda que não haja Deus, em sentido cristão mais convencional (no poema *A.M.M.R.*), não se pode dizer que não haja metafísica, pelo menos no trecho que o pesquisador analisa o que é “a origem”. Existe a origem em termos astronômicos, mas em se tratando de um autor que opera uma concepção temporal sincrônica, pode falar em “metafísica da origem”, na transição de vários pensamentos desde Ptolomeu, passando pelo neoplatonismo de Dante. O álef do nada, e o primo anel, eles não são um “ponto” do universo material, eles podem ser relacionados à visão algo taoísta da origem, o Tao sendo “a mãe dos entes antes de sua diferenciação entre si”, paráfrase minha ao texto do *Tao te king* (LAO-TSÉ, 2008, p. 6).

Ora, o texto “Poemandala” é de inspiração taoísta. A teoria da energia de fundo, ruído de fundo, como foi visto nesta revisão de fortuna crítica, é uma espécie de origem, em Quale-consciência (IBRI, 1992, p. 42-79). Tanto o Tao, como este campo primevo, são coisas inacessíveis aos sentidos e às palavras, ambos sendo coisas físicas, ou tendo considerável porção física. Tratar-se-ia de uma visão monista de mundo, mais uma vez sendo frisado aqui. Neste ponto o

conceito literário borgiano de álef é associado, por Scudeller, a essa primeira matriz indiferenciável de todas as coisas (SCUDELLER, 2009, p. 39), o ruído de fundo.

Deve-se salientar que a expressão álef remete, ao meu ver, a alguma *Arkhé*, letra inicial do idioma da Torá hebraica. No parágrafo seguinte ao trecho citado acima, Scudeller (2009), questiona a metafísica:

Na releitura de Haroldo de Campos, outra imagem que ganha destaque no trecho citado é a referência metafísica ao “nada” (21.1), que, mesclada na expressão “álef do nada” (21.1), parece sugerir um decalque da expressão latina “*creatio ex nihilo*” (criado do nada), usada pelos criacionistas, desde tempos remotos, para referir a maneira como Deus teria criado o mundo. Na versão de Haroldo de Campos, entretanto, o “nada” não parece referir o fundamento metafísico da criação; mas, negativamente, a ausência de fundamento dessa concepção. [...] (SCUDELLER, 2009, p. 39-40).

E ainda:

[...] Em parte, essa expressão de Haroldo de Campos parece ecoar o ateísmo, o pragmatismo, ou, pelo menos, o agnosticismo da vida moderna – três tendências dominantes da espiritualidade dos últimos séculos que, de maneira mais ou menos decidida, passaram a considerar as questões sobre a transcendência como questões destituídas de interesse para a vida cotidiana, já que, por se fundamentarem na autoridade religiosa ou tradicional, não constituem um domínio de assuntos passíveis de serem submetidos à prova, argumentação ou refutação; ou seja, à discussão. (SCUDELLER, 2009, p. 40).

O álef a que se refere Haroldo em *A.M.M.R.* é originário e anterior ao nada: o nada é dual em oposição ao “ser”. A pergunta é: o que existia antes da dualidade ser e nada? Resposta: o Tao, ou como disseram Ribeiro Lima (2008) e Diana Martha-Toneto (2008), uma região e/ou momento de indiferenciação entre: 1) os entes do mundo material e do mundo das representações por um lado, e, por outro lado, 2) o nada. Este mundo estaria em física representado pela forma e constituição da “energia escura”. No taoísmo, essa unidade vai além do materialismo, espinosista ou não, e prevê o imponderável, o transcendente.

De forma alguma, deve-se advogar que houve conversão religiosa de Haroldo de Campos, no texto de *A.M.M.R.*, por certo, mas há certa inclinação, certo encantamento do poeta pela crença num princípio inteligente superior, que ele não pôde ter completamente dada sua racionalidade cética, em certo sentido, que ajuda a configurar seu lado agnóstico, neste caso; e uma concepção

histórica de “fé” e ideologia, conforme seria de se esperar de um intelectual, com certo engajamento, no século XX. Inclusive, a opção de Haroldo de Campos, em *A.M.M.R.* é a de um monismo muito comum a certos autores românticos (dos séculos XVIII e XIX, notadamente o romantismo alemão), que também é uma visão de mundo revolucionária, e de certa forma hierática, em relação às religiões tradicionais nos séculos XVIII e XIX. Os versos tornam-se menos descontínuos, com mais sentido de continuidade linear “melódica”, mas não só isso, uma certa lírica, notoriamente em alguns pontos. Existe solenidade de enunciação, mesmo com perda de alguma concisão poética, mas Haroldo de Campos se permite isso de forma consciente e planejada, métrica. Há, também, os revérberos das sonoridades do poema, que se entrecruzam formando, realmente, um som de fundo para a sucessão dos fonemas à medida que os lemos (veja-se o capítulo III desta presente tese).

O princípio inteligente e transcendental é, em Peirce, o próprio processo de semiose, algo que se encaminha para um Interpretante final que, por sua vez, existe como assíntota matemática. Previsto, almejado, causa final, mas nunca alcançado de fato, ou seja, uma virtualidade.

Mas Haroldo de Campos manifesta, em toda a sua obra, características de certa visão taoísta, como disse, do taoísmo presente em várias traduções do opúsculo *O Tao te ching*, de Lao Tsé, como foi dito, afora outros textos classificados também como taoístas e atribuídos a Chuang Tsé e Lieh Tsé. Leiam-se os poemas “via chuang-tsé 1” e “via chuang-tsé 2”, ambos de Haroldo de Campos (1976):

Estão dispostos, estes poemas, nas páginas seguintes, veja-se.

via chuang-tsé 1 (CAMPOS, 1976, p. 176)

via chuang-tsé 1

na

gaiola do lá

entrar

The image shows the Chinese character '鳥' (bird), written in a bold, black, sans-serif font. It is positioned to the left of the text 'pássaros-nomes'.

pássaros-nomes

sem que os

arrulhem

via chuang-tsé 2 (CAMPOS, 1976, p. 177)

via chuang-tsé 2



recanto

onde o

canto

ex-

canta

o zero
zereia

o canto
da

serena
serena

sereia

Ligeiramente, pode-se tentar simplificar os poemas acima, sempre conspurcando-os, de alguma forma, com as proposições: 1) “entrar no indefinido (o “lá”), sem perturbar “esse mesmo” *locus*, indefinido, com a linguagem (“os pássaros-nomes”) (no caso de via *chuang-tsé 1*) e: 2) “eis um local protegido, onde se canta (verbo “cantar”), ou onde um “canto” (de parede, de sala, ou de quarto), ou seja, uma concavidade, mesmo que em ângulo, reverte-se em seu oposto complementar (torna-se convexidade, “ex-canta”). Nesse local, o “zero”, a nulidade, é absoluto, integral. Ou o “canto” poético, expressa-se, emerge, ou ainda, vem-a-ser.

Ali, o zero exerce algum ser que é nada-ser, paradoxalmente, já que isso não poderia, de fato, ocorrer, pois o nada não-é, segundo a lógica clássica. Além disso, este recanto, espécie de nirvana, “zereia o canto da sereia”, ou seja, pacífica, ou cala, o apelo incessante dos desejos-sereias (para o poema “via *chuang-tsé 2*”), eu diria. Apenas fazendo uma ligeira interpretação. As questões epistemológica, cosmológica, ontológica e a filosofia da linguagem do taoísmo são coisas de veras amplas e de interpretação polissêmica e cheias de perigos para que um autor de uma tese de doutorado as ponha no texto de sua tese de qualquer maneira.

O presente texto tem certa necessidade de concisão e de economia de meios e fins. Assim, o presente texto estará restrito à ontologia monista e à tendência notória que esta possui de fazer o mundo mental e espiritual serem participantes de um *continuum*, de alguma forma. Isso se dando, mesmo com todos os problemas de definição da expressão “mundo espiritual”, é claro.

O Taoísmo é monista, assim como o pensamento do filósofo americano Charles S. Peirce. A doutrina peirceana do sinequismo, ou seja, da continuidade entre o ser (do ente, dos entes) e o nada acaba por ser um caminho do meio, ou unificador, entre as antíteses “ser” e “nada”. Ela parece prever uma linha, hipostasiada, que vai do ente concreto ao nada absoluto, passando por entes que são, inclusive, o conteúdo, infável, ou participam do conteúdo imponderável, de símbolos, no sentido de Goethe, que nós, humanos, engendramos quando tentamos expressar algo dessa transcendência (que se veja o que foi escrito por Baudelaire, em seu poema “Correspondences”, comentado por mim no primeiro capítulo desta presente tese).

Sem querer estabelecer uma contraposição a Gustavo Scudeller (2009), que tende mais ao panteísmo em seu texto (SCUDELLER, 2009, p. 40), ficarei mais próximo da ideia de monismo,

devido à obra *A.M.M.R.*, ela mesma e seus revérberos e campos sonoros, sua melodia e à presença de Sousândrade no Paideuma haroldiano, que traz consigo toda uma tradição metafísica romântica, mesmo que uma metafísica herética como disse, porque monista (se não herética, pelo menos não oficial, considerado o catolicismo, por exemplo). Por outro lado, um materialismo espinozano, que pensa Deus como imanente aos entes materiais, entre eles os seres vivos, é um sistema que pode se render aos reducionismos científicistas com muito mais facilidade. Isto só não ocorre porque a pesquisa do âmago da matéria, ou seja, a teoria quântica, pelo menos, revelou-se de altíssima complexidade, ajudando a ampliar, no início do XX, o paradigma ocidental de ciência física, pelo menos. Em termos gerais, o pensador e ativista ateu e pragmático está mais perto de aceitar a tecnologia sem humanização, do que o romântico idealista, indo eu nos extremos possíveis.

Numa nota de rodapé, Scudeller (2009) trata (sem mencionar esta nomenclatura, propriamente) de “dissonância imagética” (CAMPOS, 1992, p. 65-75), coisa aqui já citada. Scudeller procede desta forma quando exhibe a materialidade de termos que se unem em ideogramas verbais formando dissonâncias que são, também, verbivocovisuais (SCUDELLER, 2009, p. 42). Percebe-se, quando se lê tais complexos verbais, uma tensão do contato de parcelas muito díspares e/ou contraditórias, no que se refere a imagens, sonoridades e ideias. A experiência revela sinestésias na leitura, ou, nela, a presença das memórias visual e mais, a presença da memória tátil (incluindo-se nesta última a memória térmica), sonora, etc., pois várias memórias de várias experiências surgem espontaneamente a quem lê tais complexos sígnicos. Tais memórias não se reduzem a um termo em que se subsumam, mas ficam competindo pela nossa atenção, quando tentamos fixar a mente em tais “lampejos” de memórias sensoriais, não apenas as memórias visuais. Trata-se de uma “competição” com tensões perceptiva, lógica (a partir de “formas” que independem de um sujeito), e também psicológica, na qual a mente do leitor permanece em certo estado de angústia, ou em certa suspensão, que se poderia chamar “atual”, pois a realidade da cena em imagem (o realismo dos “lampejos” sinestésicos vívidos que acometem o leitor) é uma presença, objetiva, imediata e de forte pregnância. Trata-se, propriamente de apresentação. A mente não divaga muito no conflito, quase matérico, das imagens, na verdade, ela fica “silenciada”, em percepção angustiada, por que crítica.

2.2.7. Artigo de Diana Junkes Martha-Toneto “O acaso, o poeta e a re-visão da ciência no límem do milênio”

Analogamente àquilo que eu mesmo publiquei em *blog* de minha autoria (PACHITO, E.S., 2014) sobre a função poética e concretismo, repetindo uma publicação minha em jornal diário do Estado do Espírito Santo (PACHITO, 2002, p. 19), Martha-Toneto (2010) expõe algo que ela mesma já havia dito, também, em sua tese de doutoramento *Convergências em torno de a máquina do mundo repensada de Haroldo de Campos* (MARTHA-TONETO, 2008): aquilo que, parafraseado, eu diria que a pesquisadora chama de “curvatura do espaço devido à função poética da linguagem na poesia modernista”. Em minha análise e em minhas proposições, esse fenômeno recebe peculiaridades vindas de minha abordagem. Que se vá a Diana Martha-Toneto (2010):

[...] A poesia moderna, sem dúvida, encurva o espaçotempo, porque muda o centro de gravidade no que concerne ao fazer poético. Reforça o estatuto primeiro da mensagem que passa a ser o Sol (centro do sistema): funda-se uma poesia heliocêntrica; a mensagem poética torna-se o “herói”, não há mais musas inspirando o poeta, tudo é fruto de seu trabalho poético. Signos em rotação e em translação gravitam em torno da mensagem que, por ser auto-reflexiva, aproxima-se do espaço curvo, quando este impõe as órbitas dos planetas por sua especificidade, isto é, a auto-reflexividade e a metalinguagem da mensagem poética parecem orbitar em torno da própria mensagem [...] (MARTHA-TONETO, 2010, p. 349).

E mais:

[...] Explicando melhor: desde a organização do universo a partir do *big-bang* os planetas giram ao redor do Sol, sempre foi assim; entretanto, entre não saber disso e saber há um abismo de séculos; quando a teoria da relatividade e a curvatura do espaço passam a ser hipóteses plausíveis, toda visão de mundo é revista. Analogamente, a função poética sempre foi dominante na mensagem poética, a *Comédia* e *Os Lusíadas* mostram esse fato claramente, todavia, a consciência de que a função poética é dominante e de que é fruto, ao lado da função metalinguística, da reflexão do poeta sobre a linguagem, modifica a concepção do fazer poético. Não se trata apenas de usar palavras para escrever poemas, mas de transformar as palavras e o processo de escrever no plano temático da “hélios-poesia” (MARTHA-TONETO, 2010, p. 349).

Aqui, Diana Martha-Toneto (2010) refere-se a hierarquias estéticas que advêm, também, do adensamento do signo, mas não só deste último fator. Eu mesmo já havia cunhado o termo “Interpretante-esforço”, em poesia, numa análise de “Poemandala” de Haroldo de Campos, em minha dissertação de mestrado defendida em 2002, só publicada integralmente em 2012

(PACHITO, E.S., 2012, p. 213-215). No entanto, já em 2002 publiquei sobre esse tema em anais de congresso (PACHITO, E.S., 2002a, p. 149) e em jornal diário do Estado do Espírito Santo (PACHITO, 2002b, p. 19).

O “interprete-esforço seria um fenômeno no qual tensões nos complexos sîgnicos (geralmente em disposição ideogrâmica na poesia de Haroldo de Campos, e na do seu grupo Noigandres) provocariam um esforço na presença do signo para uma mente intérprete. Em engenharia estrutural, o nome disso seria *stress*. Tal *stress* específico, na linguagem poética, não precisa se dar em substrato físico nenhum, a não ser sobre uma qualidade, a qualidade dos signos estarem presentes, ou seja, sua presença, no horizonte perceptivo de certa mente intérprete. Isso porque a entrada e a permanência da matéria do mundo na mente humana dão-se pela via da percepção e da memória. A matéria e suas sinestésias podem estar presentes e firmes em nossa mente, como “coisas” quase-tangíveis, pela percepção em si e pela memória da percepção que pode ser sinestésica³⁷.

³⁷ Dissertando sobre a influência de Freud na obra de Walter Benjamin, em termos da incorporação da produção onírica relativa a pontos da cidade de Paris na obra deste ensaísta alemão, veja-se o que diz Sérgio Paulo Rouanet (1987):

[...] Se o século XIX é descrito sobre o modelo do sonho, torna-se possível (1) dar conta das ambigüidades espacio-temporais desse período e de suas criações, (2) mostrar a interpenetração dos seus elementos materiais e espirituais e (3) explicar como o século, ainda envolto no mito, chega à consciência de si e qual o papel do intérprete nesse processo (ROUANET, 1987, p. 119).

Ainda:

O modelo do sonho autoriza Benjamin, em segundo lugar, a refletir de forma original o tema da relação entre a infra-estrutura e a superestrutura. Para isso, ele remaneja alguns elementos da teoria freudiana, dando um valor central ao que em Freud tem uma importância periférica: a influência dos estímulos somáticos ocorridos durante o sono. Para Freud, tais estímulos (sensação de fome ou sede, mal-estar físico) podem levar o trabalho do sonho a selecionar certos materiais de preferência a outros, mas permanecem enquanto tais externos ao sonho. Benjamin, ao contrário, atribui uma singular importância a esse “inconsciente visceral” (ROUANET, 1987, p. 120).

E mais:

[...] As vicissitudes do corpo podem não estar presentes na narrativa do sonho, mas a influenciam, na medida em que nela se exprimem. “Assim como o adormecido, nisso semelhante ao louco, inicia através do seu corpo uma viagem macroscópica, e os ruídos e sensações do seu interior [...] pressão sangüínea, pulsações cardíacas e espasmos musculares, produzem em seus sentidos internos superaguçados imagens de loucura e sonho, que traduzem e explicam aquelas sensações, assim também ocorre com o coletivo que sonha, e que mergulha nas passagens como em seu interior (ROUANET, 1987, p. 120).

Lembre-se que, aqui, Benjamin se refere à influência da fisiologia sobre o conteúdo do sonho e não à sua textura

Uma qualidade, veja-se, não é uma coisa física, mas um atributo de uma coisa. Ela é um ente de linguagem, um signo, em Primeiridade, que pode ser descrito por palavras (espécies de Símbolos para Peirce), mas, enquanto o Intérprete está sob o “efeito”, sensorial é claro, de determinada qualidade, ele se encontra focalizado nela apenas e, dessa forma, encontra-se silenciado.

Uma qualidade básica de um Signo é seu atributo (poético) de estar presente no horizonte de percepção de uma mente intérprete: em primeiro lugar, aquele que percebe o signo precisa notar esse Signo, ou seja, saber que o signo está presente para ele. A partir dessa qualidade (que se resume na escolha binária presente *versus* não-presente no horizonte de uma mente perceptiva), aquele que percebe o Signo, perceberá que além de sua presença ele, o Signo, apresentará outras qualidades, tais e tais, etc.

Por exemplo, o Signo verbal apresentará ao Intérprete, se presente em seu horizonte perceptivo, qualidades em termos de fonologia, mesmo que tais qualidades se apresentem à memória do intérprete ou durante uma leitura silenciosa. Assim, um /r/ é rascante, ou vibrante, dependendo de seu lugar de articulação e ressonância no aparelho fonológico. Tal caráter, rascante ou vibrante, estará presente tanto na leitura física, em voz alta, da palavra que contém o /r/, quanto numa leitura silenciosa, na recordação daquela palavra, e/ou num sonho onde aquela palavra é pronunciada, frisando.

Um esforço perceptivo, produzido a partir da junção de palavras com qualidades conflitantes é signo, veja-se. Em suma, um esforço na percepção de tais qualidades, é algo que tem a ver, no sistema ideogrâmico (ou seja, na construção poética por justaposição) com a presença, para uma mente perceptiva, de duas ou mais percepções concorrentes. Estas disputam a atenção do intérprete no que toca a aspectos semânticos que podem ser inferidos de tais “sensações”, mas não apenas aspectos semânticos entram nesse jogo, e sim percepções básicas, até mesmo sinestésicas, quase-táteis, relativas às palavras em determinado arranjo poético.

enquanto representação, muitas vezes quase alucinatória.

O sonho e sua “encenação” para aquele que sonha, ou seja o sonho enquanto representação, semelha, desta forma, ser um encontro entre corporeidade e pensamento, devendo ser salientada a técnica benjaminiana de pensamento por analogia: a infraestrutura de uma sociedade está “expressa”, embora não espelhada, na superestrutura, da mesma forma em que sensações e processos fisiológicos estão expressos, e não “espelhados”, no conteúdo dos sonhos de um indivíduo. Aqui, Walter Benjamin faz, também, uma analogia entre sonho e mentalidade individual e sonho e mentalidade coletiva (superestrutura).

Dissonâncias perceptivas diversas, inclusive semânticas, criam esforços em uma mente, ou numa categoria de mentes com algo em comum (é necessária uma base cultural comum a certo número de pessoas para que tais pessoas percebam certa dissonância semântica, em tese). Como este esforço é um Signo lançado em uma mente Intérprete pela concomitância dissonante de dois ou mais signos no ideograma poético, ele é um Interpretante. Como tal Interpretante é de certa forma indizível e incessantemente está, como foi dito, em dissonância (embora dele possam ser auridos sentidos infindáveis), eu o chamei Interpretante-esforço (PACHITO, E. S. 2012, 212-215). Ele é problemático, pulsante, incerto, instável, etc.

Qual a matéria e materialidade do percepto? Poder-se-ia perguntar isto, sem que se tocasse na questão da matéria do cérebro, que pode produzir, em tese, imagens dos órgãos sensoriais, em si mesmos como fundo de percepção, observe-se, e pode produzir, em tese, imagens dele mesmo, o próprio cérebro, em si mesmo, repito, como fundo de percepção, além das representações internas elas mesmas, que se dão “no seio” da mente humana, durante o processo de percepção.

Segundo Henri Bergson, em *Matéria e memória*, a percepção é o prolongamento de nosso corpo por sobre, ou na conjunção com, o objeto percebido. Em Bergson a percepção torna-se afecção, ou seja, sensação, estese, e em certos graus dor, quando uma tendência motora de um órgão é constrangida pela sua fixação em certa estrutura do corpo (BERGSON, 1999, p. 53-58).

O Interpretante-esforço, se proveniente de dissonância, poderia ser “explicado”, então, como uma divergência ou contrariedade no direcionamento dos órgãos perceptivos que se encaminham para objetos da nossa percepção (mnemônicos, ou “atuais”) que possuem disparidades fortes em termos de forma, de distribuição no espaço (em linhas gerais), ou no tempo, ou que possuem disparidades em termos de outros parâmetros que são atributos de tais signos, grosso modo falando, parâmetros que vão da textura à semântica.

Mas tais considerações estão fora da semiótica, enquanto estudo da significação em obras de arte, comunicação e expressão. Elas dizem respeito à fisiologia da percepção e isto não interessa a este trabalho, visto que aqui eu lido com ciências humanas, ou seja, ciências do espírito. Aqui se lida com “sentido”.

Prosseguido na revisão de seu texto, que se veja o que diz Martha-Toneto (2010) no mesmo artigo:

[...] A poesia moderna, sem dúvida, encurva o espaço-tempo, porque muda o centro de gravidade no que concerne ao fazer poético. Reforça o estatuto primeiro da mensagem que passa a ser o Sol (centro do sistema): funda-se uma poesia heliocêntrica; a mensagem poética torna-se o “herói”, não há mais musas inspirando o poeta, tudo é fruto de seu trabalho poético. Signos em rotação e em translação gravitam em torno da mensagem que, por ser auto-reflexiva, aproxima-se do espaço curvo, quando este impõe as órbitas dos planetas por sua especificidade, isto é, a auto-reflexividade e a metalinguagem da mensagem poética parecem orbitar em torno da própria mensagem. [...] (MARTHA-TONETO, 2010, p. 348 – 349).

Mais á frente, à página 356 de seu texto, Martha-Toneto (2010) refere-se aos *enjambements* de A.M.M.R. como ritmo das ondas num mar de incertezas. Não atentou a pesquisadora para o fato de que o recurso do *enjambement* tem como característica principal o corte, ou seja, a fragmentação do sintagma gramatical, e, com isso assemelha-se ao *quantum*, da física quântica, enquanto “pacote” de energia a se propagar, segundo essa teoria. Ou seja, os sintagmas gramaticais que podem compor versos, estão partidos em *quanta* de informação, posto que, inclusive, eles são sintagmas textuais interrompidos e distribuídos por mais de um verso e carregam informações sobre eventos reais ou fictícios, neste último caso, existindo toda uma imagética, a imagem da cena e da ação, real ou fictícia, descrita, enquanto entes de linguagem e tais elementos são distribuídos em mais de um verso, em cada *enjambement*.

Veja-se, também, nesta passagem a referência ao jogo combinatório possível, principalmente em *Un coup de dés*, já que se bifurcam os caminhos de leitura e as possibilidades sintagmáticas possíveis, uma vez que os “versos” são dispostos na página de forma espacial e não linear, ou, uni-dimensional. Diana Martha-Toneto (2010) termina seu texto com considerações de ordem moral, ética, afirmando a impossibilidade de se dizer tudo, no poema ou na ciência e apontado Haroldo de Campos como alguém que se vê, com humildade, enquanto trabalhador da cultura.

Creio que pude avançar bastante na solidificação de algumas ideias sobre a facilidade de se tratar das questões que envolvem a relação entre matéria e espírito (em suas várias acepções) por meio da teoria peircena, que ainda vai ser visitada nessa presente tese de doutoramento. Por outro lado, o entendimento de que a filosofia não morreu, de que não conseguimos nos furtar a ela, a menos

que a humanidade se precipite nos monstros do sono da razão, abre a possibilidade e a necessidade do desenvolvimento de uma ética, não somente iluminista de valorização de certas premissas fundamentais para a humanidade, que são valores humanos, inadiáveis, para além de relativismos ditos pós-modernistas, talvez hoje bastante questionáveis, principalmente como norma estética. Isso é expresso num linguajar poético, como disse, entre o barroquismo, o maneirismo e certo (neo)romantismo.

CAPÍTULO III

MAIS LEITURAS EM *A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA*

BUSCANDO CONSTATAR A RAREFAÇÃO

DA MATERIALIDADE DOS SIGNIFICANTES

E CERTO SENTIDO DE (NEO)ROMANTISMO

NESSE TEXTO

3 - MAIS LEITURAS EM A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA BUSCANDO CONSTATAR A RAREFAÇÃO DA MATERIALIDADE DOS SIGNIFICANTES E CERTO SENTIDO DE (NEO) ROMANTISMO EM SEU TEXTO.

Prossigo agora na análise do restante do poema, sem esquecer e/ou remeter a versos iniciais, de algum modo, já que diversas citações foram feitas neste tese até este ponto e há algo mais a dizer sobre tais trechos.

3.1. HARMONIAS, EUFONIAS, RIMAS, ASSONÂNCIAS E REGULARIDADES RÍTMICAS ACENTUAIS EM A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA. EINSTEIN COMO PENSADOR TRANSCENDENTALISTA, MAS NÃO SOMENTE.

Tendo que citar ainda mais uma vez alguma passagem de *A.M.M.R.* já trazida para o presente texto, o poema será percorrido, dando preferência às estrofes não citadas, mas, deve-se cuidar, sobremaneira, das estrofes ainda não contempladas por análise e/ou citação. Isto me leva a reiniciar a análise, interrompida para fazer a revisão (crítica) de fortuna crítica, a partir, praticamente, do Canto II de *A.M.M.R.*

No Canto II de seu último poema, Haroldo de Campos retoma:

- 41.1. já eu quisera no límen do milênio
 2. número três testar noutro sistema
 3. minha agnose firmado no convênio
-
- 42.1. que a nova cosmofísica por tema
 2. estatuiu: a explosão primeva o big-
 3. bang – quiçá desenigme-se o dilema!
- (CAMPOS, 2004, p. 37).

Aqui, coisas bastante relevantes, para o objetivo da presente tese, ocorrem, efetivamente, no texto de *A.M.M.R.* Coisas que se tornam até mesmo óbvias no que tange à questão do barroquismo e possível (neo)romantismo no último poema de Haroldo de Campos.

Apesar do *enjambement* que se dá entre os versos 41.3 e 42.1, percebe-se, no primeiro terceto do Canto II de *A.M.M.R.*, uma eufonia e vibração dos fonemas consonantais /m/, /n/ (aliteração, quando esses fonemas estão no início da sílaba), e interessantes ecos entre os fonemas vocálicos /i/ e /e/. Além de mais aliterações entre os fonemas /t/ e /s/. A consonância é notória, existindo mesmo melodia e harmonia. Os acentos são regulares, veja-se, e recaem nas sílabas 3, 6 e 10 dos

decassílabos. Ao fim deste terceto inicial do Canto II, Haroldo utiliza a palavra “convênio”, uma palavra refinada, em registro culto, mas todo o poema se organiza de forma bastante cultista.

Aqui, também, há uma ressonância em torno da consoante /r/, em “quisera”, “testar” e “firmado”. Do ponto de vista da densidade da informação transmitida enquanto comunicação (ou seja, nos moldes: emissor, mensagem e receptor), ou ainda, em termos semânticos, os sintagmas: “testar noutra sistema minha agnose” (verso 41.2) e “quicá desenigme-se o dilema!” (verso 42.3, com ponto de exclamação no original) têm o mesmo sentido, ou seja, extendendo: “procurar saber se minha (de Haroldo) agnose faz sentido, ou não”, parafraseando. Apenas, deve-se precisar que o verso que termina com a palavra “dilema”, seguida de ponto de exclamação, está na segunda estrofe. Inclusive, o uso da exclamação configura informação estética emocional, função emotiva da linguagem, em tom que motiva o leitor a continuar aquilo que até este ponto do texto é um difícil percurso. Nesse ponto, ele, Haroldo, representa, em seu texto, a ideia de alguém que, falando consigo mesmo, tenta motivar-se a continuar suas autoindagações e seu percurso, em áspera via, sob o sol.

Trata-se de uma esperança simulada. Há um pouco de cinismo no verso, naquilo que Haroldo de Campos sabe, de antemão, ser impossível, ou quase: que ele e sua geração aceitem uma ontoteologia já demolida, ou muito atacada desde o século XVII, como se viu em *Radical Enlightenment*, de Johnatan Israel, obra que coloca Baruch Espinoza (1632-1677) no centro de um movimento materialista, panteísta neste filósofo, que veio corroendo a associação da autoridade religiosa com o poder político, desde então. No caso de Espinoza, filósofo de origem judaica, a ação crítica vai até à noção de IHVH, enquanto entidade abstrata inefável, o Ser, conforme a Torá. Segundo o comentarista da Torá, ou Pentateuco, à tradução da pronúncia “Yahweh” temos: “Aquele que É”, ou, “O que é”, ou ainda “Eu sou” (TORÁ, 2001, p. 159) (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 106). Heidegger iria, posteriormente, reunificar a unidade perdida expondo a impossibilidade de se definir o ser. Antes dele, já Hegel havia recuperado certa noção de Absoluto. Haroldo, nesse ponto de seu texto, simula ser herdeiro de uma “maldição” (notem-se as aspas), em meio a uma segunda queda, adâmica, ou em meio à queda promovida pelo “demônio” (aspas, novamente) Espinosa.

A segunda estrofe, nos versos 42.1 a 42.3, inicia-se com o *enjambement* já citado, fator de

descontinuidade formal e recurso que dificulta a leitura e a formação de sentido, mas, de forma relativamente branda. Em tal estrofe tem-se repercussões nos fonemas /t/, /p/ e /b/. Há, também, repercussões dos fonemas /m/ e /g/, este último, como oclusão glotal-palatal surda, à guisa de um alef, o próprio fonema da língua hebraica, pausa glotal surda.

Há, também, nessa segunda estrofe, um *enjambement* sobre palavra composta, no inglês, do jargão científico: “big-/bang” e três alongamentos, ou distensões, prosódicos: “cosmofísica”, “estatuii” e “desenigme-se”. Os acentos dessa segunda estrofe do Canto II recaem sobre as sílabas 2, 6 e 10 (verso 42.1), nas sílabas 3, 6 e 10, retomando o acento clássico no verso 42.2, sendo que no verso seguinte (de número 42.3), o mesmo esquema, classicista, pode ser observado, ou seja, as sílabas de número 3, 6 e 10, são as acentuadas.

Como se vê, nessas duas estrofes, há uma combinação de irregularidade de acentuação, com regularidade neste mesmo parâmetro. Nos versos 42.2. e 42.3, no entanto, as “pedras” no caminho, e os espaços “em suspensão” entre tais pedras, ainda comparecem: “cosmofísica” é uma proparoxítona formada por junção, ou composição, “estatuii” é uma palavra de quatro sílabas que contém um ditongo oral decrescente /u-iu/, após uma vogal /u-/. Essas quatro sílabas são, no entanto, escandidas como se fossem 3: es-ta-tuii. Isso cria uma contradição, ou, uma tensão interna em um dos parâmetros básicos do verso, qual seja, sua métrica, num poema que se quer seguidor da metrificação dantesca.

A seguir, tem-se /big-/bang/, ou seja, a re-percussão (se me for permitida uma expressão que evoca a música e a materialidade envolvida no toque e no som dos instrumentos de percussão) da oclusiva bilabial sonora /b/, seguida de vogal, sendo essa vogal seguida de oclusão glotal-palatal no fonema /g/. Tal oclusão tem um papel fonológico de um quase-alef, novamente.

A expressão “desenigme-se” tem cinco sílabas que comparecem, todas, na escanção métrica do verso. É outro exemplo de rebuscamento, de interpretação simples: desenigmar-se o dilema seria resolvê-lo. É um neologismo criado por Haroldo de Campos. Fui procurá-lo no *Dicionário Eletrônico Houaiss* (HOUAISS, 2009) e nada encontrei.

No centro da palavra “enigma”, implícita em “desenigme-se”, está posto esse arremedo de alef: o

/g/ mudo. O alef é primeira letra do alfabeto hebraico, que pode ser relacionada, pela própria origem indo-europeia de ambos os idiomas, e à posição que ocupa na série de letras do alfabeto grego, inicial, com a letra alfa. No entanto, apenas o alfa tem som, similar ao da vogal /a/ aberta, em português. O alef é um pausa glotal, um golpe de glote, oclusivo da garganta. E ele é, ainda, um golpe de glote surdo. Trata-se de uma oclusão rápida e severa da saída do ar, que mais se parece com uma implosão que descontinua a articulação da palavra em questão, “desenigme-se”.

Inclusive, o fonema /g/, mudo, é seguido pelo fonema oclusivo bilabial sonoro /m/. Assim, o efeito geral é de contração, ou seja, implosão, seguida da explosão bilabial, no fonema /m/. Iconizando, com a sonoridade do verso, a explosão inicial do big-bang. Haroldo muito provavelmente encantou-se com esta sequência, de notória expressividade e materialidade, e a utilizou nesse trecho do poema.

O mais interessante é que uma das mais recentes teorias, que complementam a teoria do big-bang, postula que o *bang*, a explosão primeva, não ocorreu *ex-nihilo*, ou seja, antes do big-bang havia um anti-universo, contraído, que se externara, na grande explosão. Inclusive, há uma teoria que prevê que o universo deixará de se expandir e caminhará para uma implosão, num caminhar centrípeto. A um prazo muito longo, esse movimento estabelece-se como uma dualidade entre explosão e implosão, ou, expansão e contração, cíclicas (SOARES, 2010).

Nas estrofes 43.1 e 44.1, tem-se:

43.1 quem à mundana máquina se ligue

2 .já não há: o cosmólogo ruído

3.de fundo diz – irradiação repique

44.1. do primigênio estrondo do inouvido

2.explodir que arremessa pó de estrelas

3.fervente caldo cósmico expandindo

45.1. feito de fogo líquido ou daquelas

2.cristalfluidas nonadas comburentes

3.a resolver-se em sopa de parcelas

46.1. espaço afora centelhando irruentes

2.ninguém fala hoje em dia em maquinária

3.do mundo concentrando continentes

(CAMPOS, 2004, p. 38-39).

Nota-se, facilmente, nas estrofes de número ímpar, entre as quatro citadas acima, a maior presença dos acidentes “pedregosos” na leitura. Ou seja: descontinuidades, justaposições, saltos, etc. Já as estrofes de número par, que estão embaixo, em cada página, entre as páginas 38 e 39, possuem maior regularidade acentual e maior vibração ressonante eufônica, ou seja, consonâncias, em terminologia musical, e assonâncias, em terminologia da literatura.

Assim, na estrofe 43, tem-se acentos nas sílabas 4, 6 e 10 (no verso 43.1); nas sílabas 3, 6 e 10 (no verso 43.2); nas sílabas 4, 8 e 10 (no verso 43.3). Na estrofe 44, tem-se acentos nas sílabas 4, 6 e 10 (no verso 44.1); nas sílabas 3, 6 e 10 (no verso 44.2); e nas sílabas 2, 4, 6 e 10 (no verso 44.3).

Muito certamente, tal eufonia mais acentuada, e isso é sensível, foi, do ponto de vista prosódico, ajustada de ouvido, empiricamente, repito, pelo poeta, que não queria, por certo, uma consonância e uma elegância demasiadamente estáticas, monótonas e regulares. No fim do modernismo mais recente, antes da voga da adjetivação “pós-modernista”, aplicada a muitas manifestações de arte finisseculares, era o minimalismo (em música, arte em que predomina a temporalidade) a estética que propunha um maior nível de repetições de motivos (neste caso musicais, mas também em artes visuais) inclusive com o objetivo de suspensão aparente do fluxo do tempo.

Mas houve neoclassicismos musicais e literários, entremeados nas vanguardas modernistas no século XX, entre eles, as obras em música de Paul Hindemith (1895-1963) e do compositor russo, por duas vezes emigrado, Igor Stravinsky (1882-1971); e nas obras literárias de Thomas Stearns Eliot (1888-1965), Murilo Mendes (1901-1975) e Jorge de Lima (1893-1953). Mas, todas as obras desses autores foram (neo)classicismos em sentido mais lato, muito menos árcades, ou nada árcades, de um jeito que incorpora todos os implementos de materialidade, de descontinuidade, de justaposição, requeridos de forma inadiável pelas condições sociais, culturais e ambientais, que sucederam à Revolução Industrial e ao enfraquecimento da *Erfahrung*, segundo a visão de Walter Benjamin, no seu mais famoso texto sobre Baudelaire “Sobre alguns temas em Baudelaire” (BENJAMIN, 1994, p. 103-149).

Conhecendo-se a obra dos artistas citados logo acima, certamente perceber-se-á tal “escola”, por

certo plena de variedade nos exemplares das obras que produziu, como importante opção estética possível de ser escolhida por um artista modernista sem nenhum perigo de carência de atualização estética e poética e/ou de beletismo cultuador de modelos “acadêmicos”. Que se lembre que, em Igor Stravinsky, o neoclassicismo foi uma das “fases” de sua obra, uma fase importante, por certo, tendo essa mesma obra, inicialmente, certas configurações tonais e impressionistas. O neoclassicismo em Igor Stravinsky foi criticado severamente por Theodor Adorno, na obra *Filosofia da nova música* (ADORNO, 2011). Tal fase só se cristaliza, em Stravinsky, entre 1920 e 1950. Veja-se, também que tonalismo e neoclassicismo são coisas diversas e que esta última escolha estilística está intimamente ligada à ideia de poética sincrônica, ou à ideia de “convergências” poéticas, como bem mostrou Diana Martha-Toneto (2008), em sua tese de doutoramento, para o caso de *A.M.M.R.*, classificável (neo)barroca ou algo mais.

Deve ser lembrada também a relação estreita entre os textos teóricos, ou programáticos, de Igor Stravinsky, *Poética musical* (STRAVINSKY, 1947, p. 1-66), e Ezra Pound, *A b c of reading* (POUND, 1991), que guardam, entre si, uma forte e inadiável opção pela corporeidade em música e poesia. A ideia de Paideuma está implícita nesses e Igor Stravinsky e Roman Jakobson têm a mesma origem na *intelligentsia* russa que precedeu e, no caso de alguns nomes, conviveu com os anos da era Lenin.

O poema *A.M.M.R.* demonstra um estilo masi amenizado, a partir deste seu terço médio, mas não só como pode ser percebido na análise feita, na presente tese, do canto I, do poema. Outra questão é que além das ideias de: 1) eufonia, tonalismo (em música) e regularidade prosódica; 2) concepção sincrônica de história, e Paideuma; há: 3) como pré-requisito fundamental para a existência de estética amenizada, não só (neo)barroca mas (neo)romântica, uma ideia de forma, enquanto entidade abstrata íntegra em seus contornos, que se coloca como unidade, ou mônada, mais ou menos instável e/ou dinâmica internamente. Não que não haja forma no barruismo, mas aqui não há os saltos e justaposições da estética ideogrâmica. Tal instabilidade não depõe contra o aspecto harmônico da obra, aliás, depõe a favor de tal aspecto posto que se torna perceptível a atualização das regras passadistas num período, contemporâneo, que se poderia chamar de neomoderno. Tal qualificativo torna-se válido por conflitos de classe, e outros, que requerem uma poética pós-baudelairiana, que se utiliza das inovações de Benjamin, responsável por afirmar a

necessidade de uma recuperação da *Erfahrung* na modernidade, estendida até os dias atuais (BENJAMIN, 1994, p. 103-149).

Além da quase uniformidade dos acentos, na estrofe de número 44, temos a ação recíproca de fonemas como /m/, /n/, /d/ e /o/ (no verso 44.1).

Também:

/ex-/ de /explodir/ ressona com /es/ de /estrelas/:

as aliterações em /p/, /r/ repercutem em “explodir que arremessa pó de estrelas” (no verso 44.2);

e, no verso 44.3, ainda repercutem, com o verso anterior, o fonema /r/, a sílaba /ex-/ de /expandido/, o fonema /p/ nesta última palavra, e o par aliterante /caldo cósmico/.

Percebe-se, em particular, nesta estrofe 44, uma unidade imagética na cena da explosão primeva. O grande *bang* cósmico, neste ponto é iconizado, além de ser descrito verbalmente, com a função referencial da linguagem sendo aplicada para uma caracterização mais declarativa do que supostamente pode ter acontecido, e que é reconstituído em *flashes* na visão interna do leitor, que nunca é estática.

Tal cena não tem dicotomias, nem parcelas em dissonância imagética entre si. As expressões “primigênio” e “inouvido” possuem um registro mais culto, que diferencia o poeta do mundo corriqueiro. Isso é sinal de solenidade com tensão textual devido a tudo que foi dito aqui em termos de barroquismo, mas em complexos textuais (neo)românticos. A expressão “pó de estrelas” é uma metáfora que evoca o espalhamento da matéria formadora do Cosmo, sendo tal sintagma pertencente a um linguajar, que seja frisado, romântico.

Essa ausência de dicotomias, ou dualidades, e de dissonâncias pode ser também encontrada na estrofe 45, com exceção da irrupção, na mesma estrofe, do verso “cristalfluidas nonadas comburentes” (45.2). Aqui temos a palavra-valise “cristalfluidas” (ou palavra *portmanteau*, termo de Lewis Carroll assumido por James Joyce para sua prosa também ideográfica e montada, veja-se a obra *Teoria da poesia concreta*, de autoria dos irmãos Campos e de Décio Pignatari

(1975):

A palavra *portmanteau*, inventada por Lewis Carroll e amplamente utilizada por Joyce, é uma nova unidade qualitativa, resultante da justaposição de suas ou mais palavras: *silvamoonlyake* (*silva*, selva (do latim) – *silver*, prata – *moon*, lua – *lake*, lago – *like*, como, semelhante a). Pequena paisagem verbivocovisual ou pequena paisagem ideográfica. Dentro, aliás, do espírito da língua inglesa, mais próxima do chinês do que o português, por exemplo, e mais apta, portanto a adjetivar o substantivo sem alterá-lo: *icebox* (geladeira, literalmente: caixa de gelo), *the snow mountain stoneman* (o homem de pedra da montanha de neve). (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 86).

Ainda:

Joyce – como Pound, de resto – não utiliza o branco da página como elemento da composição, mas realiza em cada uma de suas famosas palavras-metáforas um pequeno ideograma verbivocovisual (para usar uma expressão sua):

silvamoonlyake

(*silva* = silva (do latim, selva) e

Silver = prata, *moon* = lua, *lake* = lago).

Com este exemplo, se ilustra também aquele “panorama of all flores [sic] of speech”, que Joyce realizou em *Ulysses* e, principalmente, em sua obra de complexidade máxima, *Finnegans Wake*. (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 62).

A palavra “cristalfluidas”, quase contendo um interpretante esforço pois uma visão possível de um cristal de quartzo em estado de fusão, como na lava vulcânica, vem para sossegar a mente que procura de maneira ávida, e acha um Interpretante visual que subsuma a dicotomia entre as parcelas “cristal” e “fluida”. A ideia de “fluir”, neste ponto do texto, inclusive, é bem próxima da ideia de fluência na leitura do poema, muito embora haja aqui um *fluir* lento, “pastoso”, que se torna crítico devido ao adensamento matérico das palavras com que o leitor se depara. Em suma, tem-se aqui, bem mais sutilmente, metalinguagem.

Nesta mesma estrofe, outra palavra, um arcaísmo famoso, “nonada”, já citada nesta tese e oriunda do texto de Guimarães Rosa, pode exibir também a região ontológica onde se dá a explosão e de onde provém a matéria cósmica, explodida “a partir do nada”. Mas, são “nonadas” comburentes, são pedaços de nada de ou quase nada, de uma “coisa” intermediária entre o nada e a matéria. Esses pedaços condensam-se, então, na ideia do texto, como cristal em estado de fusão.

Trata-se da matéria escura que se espalha por todo Cosmo, no *big bang*, Cosmo que, a partir daí, passa a existir. Esse estado intermediário entre nada e Cosmo, prévio, ou talvez exatamente concomitante ao momento da explosão primeira, é similar ao conceito de quale-consciência, em Peirce, conforme já foi dito e citado aqui, por mim. Veja-se que “nada” está no plural, é substantivo concreto, numa sutil dissonância imagética que opera entre a ideia de “nada” e a ideia de substância material, implícita a muitos substantivos concretos.

Nas estrofes 45 e 46 (vide), as aliterações em /f/, /l/, /c/, /r/, /s/, /p/, /n/, /m/ evidenciam a presença de eufonia, ressonância e consonância nas duas estrofes. Isso é algo melódico, harmônico e que acaba por reforçar um tom solene, para o discurso. Tal registro solene ou sublime, diferencia-se do coloquial, do chulo e do meramente popularesco, é claro, e evidencia caráter espiritualizado e dignificado porque incluindo em si a noção de *kalokagathía*: o belo é o bem dizer a boa história, a saga heróica da ciência até o ponto em que se encontrava, ou quase, durante a composição do poema. Tal história é exemplar, ela também deveria ser bela e boa, fecho da “educação dos cinco sentidos”. No entanto essa história é “transfinita”, dotada de um sexto sentido que orienta poeta e leitor num sentido ético e espiritual. A própria ideia de tornar épica a história da ciência e da cosmologia, faz desses campos de saber momentos admiráveis e exemplares de comportamento humano. Em suma, *kalokagathía*.

Assim, os acentos nas estrofes 45 e 46 são quase regulares: No verso 45.1 recaem nas sílabas 4, 6 e 10; no verso 45.2 eles ocorrem nas sílabas 3, 6 e 10; e no verso 45.3 nas sílabas de número 4, 6 e 10. Os da estrofe 46 recaem sobre as sílabas: 4, 8 e 11 (verso 46.1); 3, 6, e 10, (verso 46.2); e 2, 6, 10 (verso 46.3) (CAMPOS, 2004, p. 38-39).

Nessas estrofes do Canto II de *A.M.M.R.* que vão da estrofe de número 41 a 54, tem-se o mesmo tom composto por 3 parâmetros: 1) uma relativa regularidade acentual com: 2) a presença de eufonias e ressonâncias fônicas ; e ainda: 3) um tom refinado, poder-se-ia dizer com alguma distinção, de linguagem. Tudo isso sendo (neo)romântico, também, o que será visto mais à frente neste texto.

Aqui, Haroldo poderia ter desconstruído ou tornado problemática a linguagem, num grau muito elevado. Ele sabia como fazer poesia ideogrâmica, praticou durante muitos anos. No entanto,

preferiu ser coerente e fazer uma analogia, não apenas formal, de seu texto poético, com a fase da história da ciência tratada nessa mesma passagem do texto: a fase que vai de Galileu (século XVII) a Einstein (século XX, tendo este último cientista publicado a teoria da relatividade restrita em 1905)³⁸.

As tendências estéticas mais marcantes entre o advento das obras de Galileu Galilei e de Albert Einstein são, como é óbvio: o barroco, o rococó, o neoclassicismo, o romantismo, o realismo, o impressionismo, o simbolismo e o fauvismo, em artes plásticas. Na literatura, tem-se: o barroco, o arcadismo, o romantismo, o realismo, o impressionismo/simbolismo, e o parnasianismo. Todas elas estéticas figurativas, da configuração formal em mímese, da concórdia se comparada às rupturas do modernismo, seguindo, mais ou menos uma ideia às vezes renascentista, às vezes romântica ou mais áspera em texturas, em todos os casos, uma tendência aproximadamente iluminista. Durante vários momentos representou-se, nessas artes, segundo o que Cozens, segundo Argan, em seu livro *A Arte moderna*, chamou de estética do “pitoresco” (ARGAN, 1992, 11-20).

Essas foram épocas de ouro da crença logocêntrica na ciência como geradora de conhecimento certo, exato, indiscutível, pelo menos em algum momento futuro (muito embora, a reação romântica e, de certa forma irracionalista, fosse tomando conta do cenário, a partir, praticamente, do surgimento do iluminismo). Lembre-se que Kant questionou a validade de qualquer discurso, que se pretenda científico, sobre qualquer ente que nossos sentidos não alcançam, como Deus, o Infinito e a Coisa-em-si; e Hegel questionou, de forma revolucionária, a exclusividade de uma teoria na explicação de qualquer fenômeno. Sua obra *Fenomenologia do Espírito* “narra”, como se fosse um evento do mundo real, o processo de multiplicação de antíteses e de outras teses, em geral a partir de teses iniciais³⁹. Veja-se:

³⁸ O ano de 1907 é, praticamente, a data em que a primeira vanguarda modernista produz sua primeira obra (HOVING, [s.d.]). É o advento do cubismo, com a tela *Les Femmes d'Alger*, em que Pablo Picasso representa prostitutas em uma rua de Madrid de forma peculiar, procurando, no meu ver, dar-lhes um aspecto de força, coragem e ousadia. Realçando o caráter pulsional e primal da sexualidade, própria e alheia, com que, em tese, essas mulheres lidam. Os rostos dessas mulheres são representados, na tela supracitada, no estilo de máscaras tribais africanas, ou, com os traços faciais desalinhados e estruturados por meio do recurso da simultaneidade de várias visualizações, cada uma sendo obtida a partir de um ponto de vista diferente. Essa é uma técnica típica do cubismo, como se sabe.

³⁹ Veja-se o verbete do *Dicionário de filosofia*, de Hilton Japiassu:

2 - [So wird auch] Do mesmo modo, a determinação das relações que uma obra filosófica julga ter com outras sobre o mesmo objeto introduz um interesse estranho e obscurece o que importa ao conhecimento da verdade. Com a mesma rigidez com que a opinião comum se prende à oposição entre o verdadeiro e o falso, costuma também cobrar, ante um sistema filosófico dado, uma atitude de aprovação ou de rejeição. Acha que qualquer esclarecimento a respeito do sistema só pode ser uma ou outra. Não concebe a diversidade dos sistemas filosóficos como desenvolvimento progressivo da verdade, mas só vê na diversidade a contradição (HEGEL, 1992, p. 22).

Ainda:

O botão desaparece no desabrochar da flor, e poderia dizer-se que a flor o refuta; do mesmo modo que o fruto faz a flor parecer um falso ser-aí da planta, pondo-se como sua verdade em lugar da flor: essas formas não só se distinguem, mas também se repelem como incompatíveis entre si. Porém, ao mesmo tempo, sua natureza fluida faz delas momentos da unidade orgânica, na qual, longe de se contradizerem, todos são igualmente necessários. [...]. (HEGEL, 1992, p. 22).

Assim:

[...] É essa igual necessidade que constitui unicamente a vida do todo. Mas a contradição de um sistema filosófico não costuma conceber-se desse modo; além disso, a consciência que apreende essa contradição não sabe geralmente libertá-la - ou mantê-la livre - de sua unilateralidade; nem sabe reconhecer no que aparece sob a forma de luta e contradição contra si mesmo, momentos mutuamente necessários. (HEGEL, 1992, p. 22).

Vê-se que, para Hegel, no movimento de constituição da consciência não há necessidade de se responder sim ou não para a pergunta sobre a validade de uma teoria em relação a um objeto de estudo.

Nenhum dos dois, Kant e Hegel, é materialista, é claro. Nas estrofes de *A.M.M.R.*, que vão da 41 à 54, Haroldo diluiu a materialidade do discurso e o tornou consonante. Em todo este trecho,

Fenomenologia do espírito (Phenomenologie des Geistes) Obra de Hegel publicada em 1817, contém o resultado do amadurecimento de seus cursos na Universidade de Iena (1801-1806), buscando traçar o processo de constituição da consciência, cada um de seus momentos negando parcialmente o precedente e fazendo-a aceder a um grau de realidade suplementar. A consciência se eleva das representações mais elementares do Ser absoluto (Deus) à sua representação filosófica adequada: parte da ingênua “certeza sensível” para atingir o “saber absoluto”. Segundo Hegel, “este volume expõe o devir do saber”. Em suma, constitui o que chamou de “ciência da experiência da consciência”, examinando a história pela qual o homem se eleva até o Absoluto. Trata-se de uma antropologia. Descrevendo as “representações da consciência” (1a. parte) e as “experiências do Espírito” [...] (JAPIASSU e MARCONDES, 2001, p. 75-76).

apenas “fogo líquido”(verso 45.1) e “cristalfluidas” (verso 45.2) são termos que se pode dizer que são ideogrâmicas justaposições de termos diversos, mas não contrários: não são nem mesmo antíteses. São dissonâncias imagéticas, e nem tão acentuadas, pois, “fogo” e “líquido” divergem entre si quanto aos estados da matéria (sólido, líquido e gasoso), mas não só isto, há outras divergências, sinestésicas, inclusive (veja-se a sensação de temperatura evocada). Há dissonâncias, também, entre “cristal” e “fluidas”. Todos esses pares podem subsumir-se sobre o termo geral “lava”, ou, “magma”, ou seja, rochas em estado de fusão, presentes, até os dias de hoje, em camadas subterrâneas profundas da Terra e/ou nos vulcões.

Agora vejam-se os seguintes versos de *A.M.M.R.*:

[...]

[51.]3. E depois newton vem: a maçã (reza

52.1. a lenda) cai-lhe aos pés – maga lanterna

2. vermelha – da alta rama e ao intelecto

3. pronto lhe ensina a lei (à queda interna)

53.1. da gravidade inscrita no trajeto

2. dos corpos mais pesados que o ar

3. por amor-atração sempre que o objeto

54.1. se precipite e tombe sem cessar

[...] (CAMPOS, 2005, p. 42-43).

Nesse ponto de *A.M.M.R.* existe, até mesmo, um acoplamento redundante, no verso 53.3: o par “amor-atração”, que se faz redundante por motivos óbvios: o amor opera por atração entre dois entes, a rigor, senão humanos, pelo menos seres vivos. Pode-se ver, metaforicamente, a atração recíproca de certos entes do universo, também puramente materiais, como uma forma de “amor”.

Há uma relevante discussão sobre as ideias de Isaac Newton e o monismo, ou, certa postura anti-trinitariana (contrária ao dogma da Trindade), por parte do físico e pensador inglês. No verso acima (53.3) Haroldo de Campos, deixa transparecer certa visão, sobre Isaac Newton, segundo a qual a gravitação universal é uma atração entre corpos, à guisa de “amor”. Só uma pesquisa mais aprofundada poderia dizer algo mais sobre este tópico. Devido à extensão desta presente tese, pode ser citado simplesmente o que disse a *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, sobre uma concepção cosmológica conhecida como pampsiquismo, em nota que a relaciona a Newton:

1. It is important to note that although we, overall rightly, regard Newton as one of the founders of the materialist world view he was reluctantly forced to imbue matter with a mysterious power that transcended the pure mechanics of Descartes (hence my scare quotes above). The postulation of a "force" of gravity added an intrinsic power to matter that many, including Newton himself, regarded as inconsistent with a scientific understanding of the world. Some philosophers have seen the notion of force as a transmuted form of the concept of spirit, and thus as a limited and covert importation of mentalistic features into matter⁴⁰ (SEAGER; ALLEN-HERMANSON, 2010).

Leia-se, por sua vez, a definição de pampsiquismo, ainda no Dicionário de filosofia, de Nicola Abbagnano:

Enquanto o hilozoísmo consiste em atribuir à matéria (ou às suas partes) poderes ou atividades psíquicas (sendo por isso materialismo). o P. consiste em reduzir matéria a alma, ou seja, a propriedades ou atributos psíquicos (sendo, pois, espiritualismo). Com isso, a matéria não é negada (como faz o *imaterialismo* [v.]), mas seus atributos fundamentais (p. ex. extensão, movimento, etc.) são reduzidos à ação de forças ou atributos espirituais (ABBAGNANO, 2007, p. 741).

Há aqui, potencialmente, uma afinidade, entre Newton, e uma concepção cosmológica posterior, de vitalismo. Que se veja a definição deste termo no *Dicionário de filosofia* de Hilton Japiassu e Danilo Marcondes:

vitalismo 1. Classicamente, o vitalismo é a doutrina que considera que existe em cada indivíduo, como ser vivo, um princípio vital, que não se reduz nem à alma ou à mente, nem ao corpo físico, mas que gera a vida através de uma energia própria. 2. Na epistemologia contemporânea, concepção que defende a especificidade dos fenômenos vitais, argumentando contra o materialismo e o mecanicismo que a dimensão físico-química "não é capaz de agrupar, de harmonizar os fenômenos na ordem e na sucessão relativas especialmente aos seres vivos" (Claude Bernard) (JAPIASSU; MARCONDES, 2001, p. 189).

Veja-se, também, o vitalismo, num filósofo romântico muito conhecido, Arthur Schopenhauer, que se vá, apenas *en passant*, ao que diz Francisco Limpo de Faria Queiroz (2011) em seu texto "Schopenhauer: a matéria não é um 'em si', é a 'visibilidade' da vontade":

⁴⁰ É importante notar que, embora, em geral, com razão, considera-se Newton como um dos fundadores da visão de mundo materialista, ele se viu forçado a relacionar a matéria com um poder misterioso que transcende a mecânica pura de Descartes [...]. A postulação de uma "força" de gravidade adicionou um poder intrínseco à matéria que muitos, inclusive o próprio Newton, consideraram incompatível com a compreensão científica do mundo. Alguns filósofos têm visto a noção de força como uma forma transmutada do conceito de espírito, e, portanto, como uma importação limitada e encoberta de recursos mentalísticas em matéria.

Note-se que esta vontade em Schopenhauer não é a vontade livre associada ao livre-arbítrio mas uma vontade inconsciente da natureza inerente ao eu, uma força imperiosa ou necessária, que age dentro do eu englobante do universo. A vontade cria o mundo visível, audível e palpável. Por isso, Schopenhauer denomina a matéria que compõe o mundo de “visibilidade da vontade”. Fazemos parte e estamos submetidos a essa Vontade de viver, verdadeira máquina de filmar-projectar que inventa e projecta na tela dos nossos sentidos o filme imaginário de um mundo que não é real, com a sua Nova Iorque, a sua Londres, a sua Amazónia, os seus cinco continentes terrestres, a galáxia e o resto do universo. A filosofia de Schopenhauer é um vitalismo idealista, não um materialismo, versão do género realismo, nem um ideomaterialismo tipo doutrina de Hegel (QUEIROZ, 2011).

Veja-se, finalmente, a doutrina do agapismo, de Charles Sanders Peirce, segundo o *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano (2007):

[...] Termo empregado por Peirce para designar a “lei do amor evolutivo”, em virtude da qual a evolução cósmica tenderia a um incremento do amor fraterno entre os homens (*Chance, Love and Logic*, pp. 266 ss.) (ABBAGNANO, 2007, p. 22).

Que seja notado que a ideia de vitalismo transcende as ideias de materialismo e de mecanicismo. Haroldo de Campos parece deixar transparecer, nos versos citados acima de *A.M.M.R.*, uma saída possível, em Newton, para a questão que opõe gnose e agnosticismo como escolha em sua vida intelectual. Mas o poeta não opta definitivamente por nenhuma saída, como pode ser visto até o fim do poema *A.M.M.R.*

É claramente perceptível que *A.M.M.R.* é um texto entremeado de metafísica e dúvida acerca da própria metafísica.

Mas, para a consideração de um esilo em (neo)romantismo no texto em questão, deve ser salientada essa diluição de sentidos na expressão “amor-atração”

Que se veja o que diz Diana Martha-Toneto (2012), em seu texto “O Sagrado em A Máquina do mundo repensada de Haroldo de Campos: lições dos midrashistas” :

Neste artigo, pretende-se discutir o tratamento dado ao religioso e ao sagrado no poema *A Máquina do Mundo Repensada* (doravante *AMMR*), publicado em 2000. Apesar de haver transcrições da Bíblia feitas por Haroldo, sobretudo nos últimos anos de vida (1929-2003), como Bere’shith: a cena de origem (2000b), Qohélet/Eclesiastes (2004) e Éden: um tríptico bíblico (2004), as duas últimas publicadas postumamente, optou-se aqui pela discussão dessas referências no poema supracitado, pois, ao que tudo indica, nele, o religioso e o sagrado tensionam-se com o poético e com o científico para contribuir na formulação de uma poesia que se

pretende forma de conhecimento de mundo, de um lado; e de outro, mecanismo de autoconhecimento: é pela e na corporalidade do poema que o sujeito poético “busca-se na busca” (CAMPOS, 2000a, p. 96, estrofe 150) (MARTHA-TONETO, 2012, p. 167).

A seguir, Diana Martha-Toneto (2012), prossegue: “A glosa encerra-se e dela é preciso manter um dado importante: o mundo é só o que o observador observa e nada mais e nada menos do que o percebido? Ou haverá transcendência?” (MARTHA-TONETO, 2012, p. 168). Que se prossiga na citação de Diana Martha-Toneto (2012):

O barulho advindo da explosão inicial não é um amontoado de sons distanciado de sentido, mas o borborigmar do ur-canto/ ou pranto primordial: primeiro nexa. Em primeiro lugar, deve-se destacar que borborigma é um ruído que vem do aparelho gastrointestinal, portanto, um ruído que sai das vísceras, das entranhas, mas que, no poema, não ecoa dissonantemente; antes, melodiosamente soa como o canto de Ur: um vir à luz (daí o pranto primordial) em tempo impreciso, de cósmica densidade ensandecido. Aqui o texto haroldiano evoca o texto bíblico e, em abismo, leva-nos a Abraão (MARTHA-TONETO, 2012, p. 168-169).

Veja-se, ainda:

Na estrofe 83, a aliteração de /b/ ecoa o próprio big bang; nas estrofes 84 e 85, o canto-pranto é ouvido em pequenas explosões: pranto, primordial, primeiro que se dissipam em radiocaptado, por, parturiente, espelhado, estampido, porventura, tempo... (MARTHA-TONETO, 2012, p. 169).

Vê-se que Diana Martha-Toneto, já em 2012 percebe que o movimento de explosão cósmica primeva, no *big-bang*, é representado através de palavras cujos sons se assemelham igualmente a pequenas explosões. Prosseguindo na análise do texto de Diana Martha-Toneto, tem-se:

A estrofe 133 dá continuidade ao deslumbramento dos anjos e introduz novos elementos no texto. O cerne da estrofe é a palavra *midrash*. Palavra do hebraico que significa interpretação ou indagação e que se aplica à atividade hermenêutica desenvolvida em torno da Bíblia; os *midrashistas* podem, também, ser compreendidos como aqueles que buscam captar os jogos de palavras, a elucidação de um texto por meio de outros [...] (MARTHA-TONETO, 2012, p. 174).

Todos esses textos procuram : “[...] captar os ecos recíprocos dos vocábulos nas Escrituras, desenvolvendo, assim, uma surpreendente “interpretação dialógica”, no entrejogar fonossemântico das palavras bíblicas, à busca de “novas fontes de entendimento” [...]. (CAMPOS *apud* MARTHA-TONETO, 2012, p. 174).

Mais ao fim de seu texto, Diana Martha-Toneto escreve:

Como objeto circulante nesse O, a palavra do eu-poético se transforma em nexO. O último verso do poema é a última etapa do labirinto a que o leitor tem acesso; ao chegar à coda, o leitor (des)cobre-se e retira de si as amarras que uma leitura canônica da poesia poderia impor – não há referência absoluta para ler o poema de Haroldo de Campos, múltiplos são os caminhos que conduzem aos nexos ou ao nex do poema, isso porque o derradeiro verso faz perceber que todo o fio de Ariadne que se acreditava ter percorrido era fio de Ariadne. [...] (MARTHA-TONETO, 2012, p. 179).

Ainda:

[...] Numa belíssima teia, de fazer inveja aos deuses, o discurso o canto do eu-poético enreda o leitor; apenas se este assumir também a sua postura sincrônico-antropofágica terá chance de enfrentar a hermética palavra poética, a hermética sacralidade a que o poema alude. Se a religiosidade judaicocristã é uma religiosidade fundada na palavra, no poema de Haroldo de Campos é a palavra que funda a religiosidade, é ela que espelha a enigmática FACE desse eu-poético investido da fé de Abraão, mas também de seu desejo de aventura. Deixar Ur não é o mais difícil, difícil é, diante do mosaico da tradição e da urgência do novo, enfrentar o Ur nosso de cada dia, a angústia do agnosticismo. Apoteótico, o último verso é obscuro e parece estabelecer uma ruptura com as metáforas luminosas apresentadas ao longo do poema: falta fulgor; como um fogo fátuo, evapora-se o O, disse Roland Campos (2005). Mas é na volatilidade do O evaporado que os rastros de *noigandres* exalam seu perfume de flor, cujo olor afasta o tédio, dribla o acaso e metaforiza a poesia, herança que Haroldo *midrashista* des-vela em intenso exercício metalinguístico (MARTHA-TONETO, 2012, p. 179-180).

Esta FACE, entretanto, não é apenas a face do “eu-poético”, mas é a “FACE” de uma representação de Deus. Estar junto a Deus, conseguir contemplar Sua face: este seria o mais sublime momento para o “crente”. Nem mesmo Moisés, no livro do Êxodo viu a face de Deus, para ele, a manifestação do Pai foi em forma de arbusto ardente (Ex 3).

3.2. A.M.M.R., OS ROMÂNTICOS ALEMÃES E INGLESES, ARISTÓTELES, AVERRÓIS, DANTE, PANTEÍSMO, MONISMO E POESIA METAFÍSICA.

Os primeiros Cantos de *O Guesa*, de Sousândrade, são idealistas, e o próprio Haroldo de Campos, quando fez o prefácio da obra *Revisão de Sousândrade*, afirma:

Outra das dimensões que assume a dicção sousandradina é a que definiríamos como estilo metafísico-existencial. [...] Sousândrade desenvolve-a de modo a captar a qualidade toda própria de sua “Angst” [Angústia], que, se tinha algo da empoação geral do Romantismo, daquele conturbado complexo de sentimentos que Mário Paz descreveu admiravelmente como “a agonia romântica”, com suas apóstrofes à divindade e à crueldade da natureza (em que há a sombra de Byron e, talvez, o perfil de Sade) alternando com relâmpagos de êxtase místico e visionário, encontrou ainda motivações de uma inquiteção metafísica e existencial extremamente moderna [sic], projetando-se para além do “mal do século” [...] (CAMPOS, 1982, p. 31 -32).

E ainda, há a citação de Swedenborg no poema de Sousândrade, *O Guesa*:

[...].
 - Swedenborg, há mundo porvir?
 [...].
 (SWEDENBORG RESPONDE DEPOIS:)
 - Há mundos futuros: república,
 Cristianismo, céus, Loengrim
 São mundos presentes:
 Patentes ,
 Vanderbilt-North, Sul-Serafim.
 (CAMPOS, 1982, p. 59).

Sobre esta passagem, Augusto de campos e Haroldo de Campos, disseram:

Emanuel Swedenborg (1688-1772), filósofo místico sueco, que se proclamava em relação com o mundo dos espíritos; influenciou – repare-se de passagem – românticos e simbolistas, figurando em citação no pórtico das *Chimères* (1854) de Gérard de Nerval. [...] (CAMPOS; CAMPOS, 1982, p. 59).

Haroldo de Campos e Augusto de Campos (1966), ainda sobre Sousândrade, afirmaram, no livro *Sousândrade: poesia*:

Outra das dimensões do estilo sousandradino é a que chamaríamos metafísico-existencial. As vivências, introspecções e meditações do poeta, o seu “estar-aqui” perturbado de inconformismo e desajuste (ele se considerava de certa maneira, um “maldito”, um “guesa” – peregrino destinado ao sacrifício na mitologia dos “muíscas” colombianos) [...]. Sousândrade é o único entre os seus coevos brasileiros que tem contato com certa linha modernamente reconsiderada do Romantismo alemão, cujos expoentes são Hoelderlin (1770/1843), o “poeta do poeta”, na já célebre expressão de Heidegger, e Novalis (1772/1801), com o seus hinos à noite. [...] (CAMPOS; CAMPOS, 1966, p. 11).

Ainda: “[Essas vivências, introspecções e meditações] se resolvem em profundidade na linguagem, numa “ontologia direta”, que confere às palavras uma essencialidade e uma contenção pouco usuais na época. [...] (CAMPOS; CAMPOS, 1966, p. 11).”

E mais:

[...] Pode-se rastrear uma *temática existencial* na obra sousandradina manifestando-se em densidade semântica e correspondente arrôjo sintático: “Sombria morte me acompanha, eu sinto / Seu faminto alentar: cada um meu passo / Abre um sepulcro e me desaparece” (HARPA XLVI). Note-se nesta passagem, por exemplo, como a sintaxe do poema realiza a dialética sujeito/objeto (do “sujeito”, o poeta que passa a ser “objeto”, a ser “desaparecido”, em lugar de “desaparecer”); isto é obtido através da imposição e transitividade a um verbo intransitivo. Construções deste tipo só seriam reencontradas, modernamente, num Sá Carneiro (“Nada me expira já, nada me vive”) ou num Fernando Pessoa (“O que eu sonhei, morri-o). (CAMPOS E CAMPOS, 1966, p. 11-12).

Ainda, no mesmo livro *Sousândrade: poesia*, Augusto e Haroldo de Campos (1966) exibem o seguinte trecho do “Canto Primeiro (1858) (fragmento inicial)” do Guesa de Sousândrade:

Eram-lhes os ombros cândida alva plaga
Silenciosa. Sêres dos destinos,
Andavam encantados, peregrinos,
O môço deus e a toda graças maga
Embalava-se a ilha dos verdores
E os edêneos rosais, no firmamento,
Na grande lus da calma e os resplendores,
Nos seios d’alma-Deus o pensamento:
(CAMPOS E CAMPOS, 1966, p. 42).

Neste ponto, logo após a palavra “pensamento”, Augusto de Campos e Haroldo de Campos colocam nesta última palavra, uma nota de rodapé, de número 10. Esta nota traz: “10. Alma-Deus: lembra que o filósofo místico Schelling, (1775/1854), cujas teorias têm analogia com a poesia de Novalis, falava em Todo-Uno (All-Ein) para exprimir o Absoluto” (CAMPOS E CAMPOS, 1966,

p. 42).

É preciso aqui lembrar a base principal do budismo, o hinduísmo, que traz os conceitos de *atman* e *paramatman*, ou *Brahman*:

Existem dois tipos de almas - a saber: a alma partícula diminuta (anu-atma) e a Superalma (vibhu-atma). Isto também se confirma no Katha Upanisad (1.2.20) desta maneira: “Tanto a Superalma (Paramatma) quanto a alma atômica (jivatma) estão situadas na mesma árvore do corpo dentro do mesmo coração do ser vivo, e somente aquele que se libertou de todos os desejos materiais bem como das lamentações pode, pela graça do Supremo, compreender as glórias da alma.” Krisna é o manancial da Superalma também, como vai ser revelado nos capítulos seguintes, e Arjuna é a alma atômica, esquecido de sua natureza verdadeira; por isso, ele necessita que Krisna ou Seu representante autêntico (o mestre espiritual), o ilumine (A. C. BHAKTIVEDANTA SWAMI PRABHUPADA, 2013, p. 63).

Percebe-se assim, na ideia da “Alma-Deus”, representada no texto de Sousândrade, que é um importante integrante do Paideuma haroldiano, a questão da complementariedade dos opostos Alma individual, finita, *versus* Brahman, ou Superalma cósmica, geral, Una. Como se pode ver, no prefácio da tradução de Haroldo de Campos do *Eclesiastes* (intitulada *Qohélet: o que sabe: livro sapiencial*) uma reflexão do próprio Haroldo de Campos sobre Aristóteles e Averróis (Ibn Ruhsdie) :

Qohélet é sobretudo como Jó e não tem vínculos, senão de tradição, com o sacro Pentateuco e com a oratória dos Profetas. [...] Não crê numa vida além da morte: o *rúah* que retorna a Deus em XII, 7, é o respiro anônimo exalado das gargantas agonizantes, que voltam à terra com todo o seu corpo de terra. A única realidade, no fundo é este Deus formidável, ao qual se retorna privado de si mesmo, na cega nudez do não-ser (CERONETTI apud CAMPOS, 2004b, p. 21).

Prossegue o próprio Haroldo de Campos, no mesmo livro:

Esta reflexão do poeta, hebraísta e tradutor italiano do *Qohélet* me fez pensar, quando a li, na interpretação de Aristóteles por Averróis. Prolongada no chamado “averroísmo latino” de teólogos como Siger de Brabante e que impregnaria as concepções do poeta e amigo mais velho de Dante, Guido Cavalcante, em seu grande poema metafísico sobre o Amor. A chamada “heresia averroística” implicava a negação da imortalidade da alma individual, em prol da afirmação de uma alma universal (*monopsiquismo*), supra-individual, da qual as almas singulares seriam simples manifestações percíveis. (CAMPOS, 2004b, p. 21).

Veja-se que monopsiquismo e pampsiquismo, citado mais acima, são termos equivalentes. Veja-se que, neste ponto de sua tradução, Haroldo de Campos manifesta preferência pelo

panteísmo imanentista espinosano, em detrimento de qualquer monismo transcendentalista. No entanto, é Kant que dá a palavra final sobre tais questões, no fundo escolásticas, sobre ontologia, teologia e cosmologia: nada se pode afirmar sobre Deus, Coisa-em-si e Infinito, dada a impossibilidade de tais entidades serem alcançadas pelos sentidos humanos, o que representa o básico da *Crítica da razão pura* (KANT,[s.d.]), mais uma vez repetindo. Isso leva diretamente aos paradoxos zen-budistas e à recusa desta escola de pensamento em emitir opiniões ou formar “doutrina” sobre qualquer assunto. Isso nos leva, também, ao poema “Poemandala” e a tudo que foi dito na presente tese sobre tal obra.

Veja-se o que diz o próprio Haroldo de Campos, novamente, agora sobre o momento dos poetas metafísicos ingleses:

[...] A tradução [do *Qohélet*] de GC [Guido Ceronetti], ainda que não se reja por parâmetros rigorosos, consegue por vezes sutilezas ungarettianas na transposição do hebraico para o italiano.

Em português, tanto quanto me foi dado verificar, não temos nada de favorável a esse panorama. Mesmo as traduções consideradas “clássicas” não podem, nem de longe, aspirar ao alto patamar em que se situa, por exemplo, a *King James (Authorized) Version* (KJV), publicada no Seiscentos, obra contemporânea dos “poetas metafísicos”, monumento da língua inglesa como a *Lutherbibel* (LB), de 1534, o é do alemão (CAMPOS, 2004b, p. 39-40).

Como se vê, a pesquisa de Haroldo de Campos sobre a atividade tradutória da Bíblia, a partir da língua hebraica, marca importantes reflexões, nesse autor, sobre o caráter poético, logo, caráter de “coisa, ou matéria plasmada”, ou, sobre a materialidade da chamada “Letra Viva”, o texto que é a palavra deste Deus judaico-cristão.

Por ora, na presente tese, cumpre salientar que os poetas metafísicos ingleses têm menor relevância para esta presente demonstração e, por critérios de economia, não serão aqui contemplados. Posso dizer que seu texto é mais conciso do que nos fornecem as curvas das obras românticas, pós-kantianas, como a obra de Sousândrade.

A poesia metafísica, manifestação do período inglês de transição entre Renascimento e Barroco, é dotada de maior concisão, notória, em seu texto, como está disposto no texto de Ana Helena Souza (1997) “Donne, Augusto de Campos e a tradução criativa”, avaliada por mim para a escrita desta tese:

A escolha desse poema vem ilustrar com muita propriedade os traços mais característicos dos metafísicos: “concentração, concisão e conceito” que, aponta o tradutor, assemelham-se a características poéticas de João Cabral de Melo Neto (*VRC*, p. 126). Na verdade, a aproximação que Augusto de Campos faz entre o metafísicos e a poesia moderna fundamenta-se, como ele próprio afirma, na “consciencialização da linguagem poética”. [...] (*SOUZA*, 1997. p. 141-142).

E mais:

[...] “O poeta, cada vez mais, utiliza a linguagem, em lugar de ser utilizado por ela” (*idem*, *ibidem*). Quer dizer, não só os traços estilísticos citados acima aproximam João Cabral de Donne, mas um modo de trabalhar a linguagem poética, uma percepção da realidade, dos sentimentos, das emoções, que, para se transformarem em poesia, passam necessariamente pela análise, pelo intelecto, pela racionalidade. Esse procedimento mais analítico, mais “intelectualizado”, por outro lado, parece sempre gerar críticas semelhantes. Augusto de Campos cita algumas críticas a poemas de João Cabral quase nos mesmos termos das dirigidas, mais de duzentos anos antes, por Dryden e Johnson aos metafísicos (*VRC*, p. 125). (*SOUZA*, 1997. p. 141-142).

A “ontologia direta” citada acima, nada mais é que uma utopia de comunicação entre a “carne” matérica do poema e a psique do espectador.

Que seja retomada a leitura de *A.M.M.R.*

3.3. PROSSEGUIMENTO DA ANÁLISE DE *A.M.M.R.*

Voltando à leitura e consideração do último poema de Haroldo de Campos, mesmo com a menção do nome Einstein (verso 55.1), o poema *A.M.M.R.* permanece em estado tranquilo, que seja usada aqui uma palavra amena. Isso continua até o fim da estrofe 58, no verso 58.3.

Este mesmo grau baixo de condensação do discurso poético prossegue até o fim do Canto II e, ao que tudo indica, nessa parte onde reina a relativa paz na ciência, num momento em que se tinha a ilusão de que o homem poderia atingir a verdade a através da combinação de racionalismo e empirismo. Esta região do poema, que descreve essa infância e essa juventude da ciência moderna, iconiza as vastidões silenciosas do espaço sideral, em que os astros estão separados uns dos outros por aquilo que se pensou, no século XIX, ser preenchido por sutil materialidade, o éter (*SANTOS*, 2011). Posteriormente a isso concebeu-se o espaço cósmico como um vácuo.

Recentemente, as novas teorias sobre o Cosmos voltaram a considerar essa ideia antiga, pensando ser possível haver certa substância, algo, a preencher os vazios entre os astros (http://www.inovacaotecnologica.com.br/noticias/noticia.php?artigo=010130060606#.VOy3p3zF_hA).

Pode-se dizer que, até o fim do Canto II, o poema *A.M.M.R.* apresenta espaçamento entre os signos matéricos, tendendo a um efeito que sugere o “etéreo”, termo que aqui insiro, vocábulo justamente oriundo da palavra éter. No entanto, em meio a essa substância poética etérea, há condensações, aglutinações, adensamentos, abalos na sísmica, ou na cosmo-física, da leitura; assim como, em meio ao espaço sideral, há planetas, estrelas, nebulosas, estrelas explodindo, supernovas, etc...

Por exemplo, na estrofe 60, um súbito adensamento e súbitas comoções invadem a leitura:

60.1. –graficamente em *flash-back* repassado
 2. (aquele em *flash-forward*) súbito lê:
 3. demiurgo matemático imutado
 (HAROLDO, 2004, p. 46.)

No verso 60.1, as sílabas 4, 6 e 7 são as acentuadas, contando-se dois acentos sequenciais na expressão “*flash-back*”, coisa que dinamiza o discurso, como se tais acentos fossem dois golpes sincopados de estalar de dedos. Peça que se ouça internamente esse verso com atenção. O verso 60.2, da mesma estrofe, tem acentos nas sílabas 2, 4, 6 e 7. Apresentando uam distenção prosódica em “*-forward*”, expressão inglesa que, ao contrário, se alonga na leitura e a retém, por um instante. Como disse, bem mais acima, neste texto de tese, tais expressões, “*flash-back*” e “*flash-forward*”, são termos técnicos da arte cinematográfica, tão preciosa para o Grupo Noigandres, admiradores de Einsenstein e sua técnica de montagem, e que se veja toda a relação feita por Haroldo de Campos aos “*shots*”, ao lampejos cinematográficos que ocorrem na “retina interna” do leitor, como imagens consistentes, portanto matéricas e dentro do programa do Grupo Noigandres (CAMPOS, 1986, p. 37-67).

O verso 60.3 tem os acentos recaindo sobre as sílabas 2,6 e 10, com aliteração do fonema /m/, e ecos nos fonemas /i/ e /u/, ou seja fortes consonâncias. Assim, o inusitado da presença no texto de *A.M.M.R.* dos anglicismos técnicos citados acima não desvirtua o caráter harmônico,

(neo)romântico desse segundo Canto do último poema haroldiano.

Até o fim do Canto II, as únicas ocorrências mais drásticas de “pedras”, ou nódulos, que adensam o texto, oferecendo resistência ao avanço na leitura, em verdadeira Obsistência, em sentido peirceano, estão nos versos: a) “62.2. previsível – *hypothesis non fingo* – ” (CAMPOS, 2004, p. 47), referindo-se aqui, Haroldo de Campos, à uma suposição, em Pierre Laplace, acerca da possibilidade de um gênio imaginário que, conhecendo todas as condições, todos os dados de um momento da história do Cosmo, poderia, de forma determinista prever o que aconteceria no momento seguinte. Neste verso (62.2), tem-se a expressão latina “*hypothesis não fingo*” que foi escrita por Isaac Newton, em sua obra *Princípios Matemáticos da filosofia natural*, na conclusão do Escólio Geral da edição de 1713 (www.isaacnewton.ca/newtons-general-scholium/) e que quer dizer que ele, Newton, não dava como certas meras hipóteses. Essa publicação é anterior a Laplace, que trabalhou, pelo menos em parte, a partir da obra de Newton, mas tomou a sério demais sua hipótese determinista. As descobertas de cientistas que se seguiram a Laplace não confirmaram a hipótese determinista desse mesmo filósofo francês. Haroldo narra tal caso nesta passagem muito pedregosa. A inserção dessa frase latina no texto cria uma dualidade entre o próprio texto e a frase, que, além de erudita, está em outro idioma, o que sempre requer trabalho de tradução antes do trabalho de interpretação, o principal para o leitor, sem o menosprezo da tradução e considerando que toda tradução é interpretação. Assim, aqui, a interpretação é dupla.

No verso b) “62.3. se prefere): mas há outra alegorese” (CAMPOS, 2004, p.47), a palavra “alegorese” é um cultismo de alto rebuscamento, utilizado por Haroldo de Campos. Que se veja a estrofe toda, para melhor compreensão:

62.1. dum período onde a hipóteses a tese
 2.previsível – *hypothesis não fingo* –
 3.se prefere): mas há outra alegorese
 (CAMPOS, 2004, p. 47).

A palavra alegorese quer dizer:

Método crítico de interpretação alegórica dos textos. Este método foi frequentemente praticado na exegese bíblica, pelo menos até à Idade Média, podendo, no entanto, o

termo aplicar-se a qualquer interpretação textual que se concentre na alegoria. G. P. Caprettini considera que a alegorese “consiste em desvendar e pôr em evidência as relações subjacentes que encontram o seu suporte último na própria ordem do mundo que funda a linguagem, de tal modo que o intellegere, o compreender, consista no intus legere, no ler dentro, ou seja, numa operação de descodificação praticada a partir da leitura de uma primeira realidade imanente, que é a linguística.” (“Alegoria”, in Enciclopédia, Einaudi, IN-CM, Lisboa, 1994, p.251). (CEIA, 2014).

Há duas interpretações do mundo, e para a Cabala o mundo está na Torá, este “livro” sendo, pelo menos, o representante mais próximo da *Ur-Sprache*. Tais interpretações, nessa passagem da história, dão-se a partir de duas alegorias: a do gênio de Laplace e a do demônio de Maxwell.

A “tese” acima citada, requer comprovação e Newton não toma hipóteses não experimentadas por verdades. Coisa que Laplace teria feito sendo refutado, na sequência do texto, pela citação do pensamento de Maxwell:

63.1. antes que einstein irrompa – um diabolino
2. ator – o demonúnculo de maxwell –
3. que à carreira do dono do destino

64.1. – o ente mor de laplace (este que ao bel-
2.–prazer põe e dispõe) dá um final
3. termodinâmico: à ordem não-revel

65.1. volatim entre a causa e o casual –
2. à entropia (maré sempre montante
3. da desordem) suspende um demo tal

66.1. metaestável e o acaso num rompante
2. sobresta até quando ébrio de vertigem
3. cessa de agir e cai rodopiante

(CAMPOS, 2004, p. 48-49).

Parafraseando o *Dicionário eletrônico Houaiss* (2009), posso dizer que a palavra “revel” significa aquele que não se submete ao comando, que a palavra “volatim” aqui tem o significado de equilibrista, ou dispositivo que confere equilíbrio. Quanto a “entropia”, deve ser citado o texto do mesmo dicionário:

substantivo feminino

1 Rubrica: física.

num sistema termodinâmico bem definido e reversível, função de estado cuja variação infinitesimal é igual à razão entre o calor infinitesimal trocado com meio

externo e a temperatura absoluta do sistema [símb.: S]

2 Rubrica: física.

num sistema físico, a medida da energia não disponível para a realização de trabalho

3 Derivação: por extensão de sentido. Rubrica: biologia.

medida da variação ou desordem em um sistema.

(HOUAISS, 2009).

Por fim, segundo o mesmo dicionário, o verbo sobrestar tem o dignificado de “suspende”, “cessar” e “sobressair”. Já “metaestável” quer dizer:

adjetivo de dois gêneros

1 Rubrica: física.

capaz de perder a estabilidade através de pequenas perturbações (diz-se de sistema físico)

2 Rubrica: física quântica.

que possui longo tempo de decaimento (diz-se de um estado excitado de um sistema quântico)

(HOUAISS, 2009).

Quanto ao demônio de Laplace, para maior compreensão, pode ser citado:

Provavelmente a maioria de nós conhece ou pelo menos já ouviu falar de Pierre-Simon Laplace (1749-1827), famoso físico, matemático e filósofo francês, conhecido por suas grandes contribuições à física matemática, especificamente à mecânica quântica. O Demônio de Laplace é o nome dado a um experimento mental proposto pelo físico no qual seria possível prever o futuro baseado no conhecimento de variáveis do passado. (CRUZ, 2013).

E mais:

Numa época em que a ciência se via próspera e em foco devido a vários avanços principalmente na mecânica Newtoniana, a ideia de que o universo era regido por leis estáveis e passíveis de se mensurar e prever era bastante conceituada e aceita, então Laplace conjecturou o seguinte: Se um intelecto ou ser soubesse o estado de todas as partículas do universo (como sua velocidade, posição, massa e carga elétrica) no estado presente, passado e o futuro não seriam mais um mistério para ele, o futuro poderia ser previsto assim como o passado desvendado; é a esse ser que se refere o termo Demônio de Laplace. (CRUZ, 2013).

A partir da termodinâmica, o demônio de Maxwell, que é outra alegoria, dá um final e esse ente

postulado por Laplace, também alegórico, que, a partir do conhecimento de muitas variáveis de um estado de coisas no mundo, conseguiria prever o estado subsequente, repetindo. À ordem bem comportada, segundo parâmetros deterministas, ou melhor, à ordem que é toda determinismo, esse segundo demônio, de Maxwell, faz sobressair (“sobresta”) o acaso, e este é visto como parte importante na gesta do universo. Mas, frente a Einstein, e sua cosmovisão, a importância do acaso cai enormemente, ou anula-se. Citando, a respeito do demônio de Maxwell:

Demônio de Maxwell é uma criatura imaginária que o matemático James Clerk Maxwell criou para contradizer a segunda lei da termodinâmica. Suponha que você tem uma caixa cheia de um gás em determinada temperatura. A velocidade média das moléculas irá variar conforme essa temperatura. Algumas das moléculas estarão se movimentando mais rápido do que a média e algumas se moverão mais devagar. [...] (CRUZ, 2013).

Ainda:

[...] Suponha-se que uma divisória é colocada entre o meio da caixa que separa os dois lados para a esquerda e para a direita, com uma porta que pode ser aberta e fechada pelo que veio a ser chamado de “demônio de Maxwell”. O demônio de Maxwell abre a porta para permitir que apenas as moléculas mais rápidas que a média possam fluir para o lado da câmara favorecido, e apenas as moléculas mais lentas do que a média para o outro lado, fazendo com que o lado favorecido aqueça gradualmente, enquanto o outro lado arrefece, diminuindo, assim, a entropia [...]. (CRUZ, 2013).

E mais:

[...] O Demônio de Maxwell apareceu pela primeira vez em uma carta que Maxwell escreveu para Peter Guthrie Tait em 11 de dezembro 1867. Ele apareceu novamente em uma carta a John William Strutt, em 1871, antes de ser apresentado ao público em 1872, o livro de Maxwell em termodinâmica intitulado *Theory of Heat*. A segunda lei da termodinâmica diz que a entropia de um sistema isolado nunca diminui, porque os sistemas isolados espontaneamente evoluem para o equilíbrio termodinâmico, o estado de entropia máxima. [...] Ela assegura (através de probabilidade estatística) que dois corpos de temperaturas diferentes, quando postos em contato um com o outro e isolados do resto do universo, evoluirão para um equilíbrio termodinâmico, em que ambos os corpos têm aproximadamente a mesma temperatura. A segunda lei também é expressa como a afirmação de que num sistema isolado, a entropia nunca diminui. (CRUZ, 2013).

Assim:

Vários físicos apresentaram cálculos que mostram que a segunda lei da termodinâmica não vai realmente ser violada, se uma análise mais completa é feita de

todo o sistema, incluindo o Demônio de Maxwell. A essência do argumento da física é mostrar, por cálculo, que qualquer demônio deve “gerar” mais entropia e se agregar às moléculas do que poderia eliminar, pelo método descrito. Isto é, seria necessário mais trabalho termodinâmico para medir a velocidade das moléculas e permitir que eles passem seletivamente através da abertura entre A e B do que a quantidade de energia adquirida pela diferença de temperatura causado por ele. (CRUZ, 2013).

E

ainda:

Uma das mais famosas respostas a esta pergunta foi sugerida em 1929 por Leo Szilard, e mais tarde por Léon Brillouin. Szilard apontou que um demônio de Maxwell na vida real precisaria ter alguns meios de medir a velocidade molecular, e que o ato de aquisição de informações dispenderia um gasto de energia. Desde que o demônio e o gás estejam interagindo, devemos considerar a entropia total do gás e o demônio combinados. O gasto de energia pelo demônio irá causar um aumento na entropia, que será maior do que a redução da entropia do gás. (CRUZ, 2013).

É impressionante como, depois dessa densa passagem, pedregosa, em *A.M.M.R.*, Haroldo de Campos retoma um tom tranquilo próximo ao ponto em que fala, nessa mesma obra, em Albert Einstein, e a opção metafísica desse último cientista por um Deus regente, de fato. Einstein opôs-se ao quantismo de Heisenberg.

A entropia, definida acima, é um aumento da desordem das moléculas de um sistema. Laplace, é óbvio, não chegou a este fenômeno. Maxwell não conseguiu prever, em teoria, um mecanismo que revertesse a entropia, como se viu.

Entre as esrofes 67 e 70, surgem as figuras de Poincaré e Mallarmé. Veja-se:

- 67.1. – mas volto ao dâimon e à questão da origem:
 - 2. einstein dizia: “deus não joga dados”
 - 3. – do aleatório (desse acaso-esfinge

- 68.1. *chance zufall hasard*⁴¹ tinha cuidado
 - 2. o seguidor de Maxwell poincaré
 - 3. posto no oblvion por antecipado

- 69.1. à física do tempo: mallarmé
 - 2. sabia (seu coetâneo) que ao azar
 - 3. jamais abolirá *un coup de dés*
 (CAMPOS, 2004, p. 50-51).

⁴¹ Aqui a palavra acaso é repetida três vezes, em três idiomas “*chance zufall hasard*”, inglês (de Newton e Maxwell), francês (de Laplace, Poincaré e Mallarmé) e alemão (de Einstein e Heisenberg).

Vejam-se as citações:

Pierre Simon Laplace (1749-1827) foi o expoente máximo da confiança da ciência dos séc. XVIII e XIX na regularidade e previsibilidade do ‘mecanismo de relógio’, que regulava o funcionamento do sistema solar, expresso nas leis de Newton. No seu *Tratado sobre a Mecânica Celeste*, usando técnicas inovadoras da teoria de perturbações, Laplace melhora as soluções aproximadas conhecidas para o sistema solar e traz grandes avanços ao cálculo e caracterização das órbitas planetárias. Ao pretender explicar as irregularidades observadas nas órbitas de alguns planetas, identifica as ressonâncias planetárias como um mecanismo geral que pode produzir efeitos a longo termo. No entanto, conclui que estas perturbações se compensam, levando a perturbações periódicas na inclinação e excentricidade de alguns planetas que não põem em causa a estabilidade do sistema solar. (<http://cftc.cii.fc.ul.pt/prisma/capitulos/capitulo2/modulo2/topico2.php>).

Assim:

Apesar da robustez dos métodos desenvolvidos por Laplace, uma demonstração rigorosa da estabilidade do sistema solar continuava a faltar e foi este problema em aberto que motivou os trabalhos de Henri Poincaré (1854-1912) que levaram à descoberta do caos, assim como muitos outros ao longo dos últimos cem anos. (<http://cftc.cii.fc.ul.pt/prisma/capitulos/capitulo2/modulo2/topico2.php>).

A entrada em cena de Einstein e sua citação da palavra “Deus” acaba por marcar a parte final do Canto II de *A.M.M.R.* como um momento de harmonia e calma após a alta densidade informacional dos versos que vão do 70.3 ao 74.3. Veja-se:

[...]

[70.]3. Mas einstein que soubera decifrar

71.1. o enigma do espaço-tempo e o turno
2. encurvado da quarta dimensão
3. ante o determinismo – taciturno –

72.1. recua em busca da una-explicação
2. que enfim desdiga essa heresia dos *quanta* –
3. no princípio-incerteza vê a ilusão

73.1. do livre arbítrio do homem e levanta
2. a hipótese da lua: se dotada
3. de autoconsciência fosse a trívia diana

74.1. lunescendo a cumprir na eterna estrada
2. seu circum-térreo curso estaria crente
3. de se mover por força própria guiada
(CAMPOS, 2004, p. 52-53).

Assim, tem-se, nos versos acima citados, a seguinte acentuação, a seguir disposta em tópicos:

- 71.1. acento nas sílabas de número 2, 6 e 8;
- 2. acento nas sílabas 2 e 6;
- 3. idem nas sílabas 6 e 10;
- 72.1 . sílabas acentuadas: 2, 4 e 6;
- 2. acento nas sílabas: 2, 4 e 8
- 3. acento nas sílabas: 3 e 6;
- 73.1. acento nas sílabas de número 2, 4 e 6;
- 2. acento nas sílabas 2 e 6;
- 3. idem nas sílabas 4 e 6;
- 74.1 . sílabas acentuadas: 3, 6 e 8;
- 2. acento nas sílabas: 4 e 6
- 3. acento nas sílabas: 4 e 6.

Perceba-se a regularidade acentual, com as sílabas fortes ocorrendo (quase) sempre desta forma.

O sentido de unidade em Einstein, em busca da Teoria do Campo Unificado (GLEISER, 1997), a “una-explicação”, presente na citação acima, tal teoria sendo explicativa de um princípio último e ainda subjacente a tudo no cosmo, e ainda a opção do cientista alemão por um ordenamento que não “joga dados”, “algo” que ele pode-se dizer metaforicamente chama de “Deus”, uma divindade vista por ele de forma peculiar, indica a possibilidade de certa metafísica, de caráter peculiar, certo determinismo, em *A.M.M.R.* Isso, além do que está posto no último Canto do poema haroldiano, e que será novamente comentado mais adiante.

Veja-se que a expressão “princípio-incerteza”, omitindo a preposição “de”, do uso habitual desse termo técnico da física moderna – “princípio de incerteza” (www.efisica.if.usp.br/moderna/mq/principio_incerteza/) – funciona como uma palavra-valise que une “princípio”, *Bere shith*, o Gênesis da Torá hebraica, traduzido por Haroldo de Campos (CAMPOS, 2000) com a ideia de “incerteza”. Esta última pressupõe um âmbito de abertas possibilidades, ou seja, Primeiridade peirceana. Se tal categoria fenomenológica, em Peirce, for pensada como início de Cosmo, ter-se-á a Quale-consciência, já citada na presente tese (IBRI, 1992).

Nos versos da citação acima (estrofes 70 a 74), Einstein (e Haroldo de Campos não o endossa, ao que parece) diz ao homem que o livre arbítrio é uma ilusão: “72.3. no princípio-incerteza vê a ilusão / 73.1. do livre arbítrio do homem e levanta” (CAMPOS, 2004, p. 52-53). Eis a questão: há livre arbítrio ou tudo é previamente determinado por Deus? Há Deus ou não há Deus? O taoísmo e o zen-budismo podem lidar com essa questão. É preciso pesquisar a espécie de marxismo de Mário Schenberg, homem que “professava a filosofia oriental” (MOTOYAMA, 2014, p. 76). Einstein talvez não aceitasse a mundivisão de Peirce e seus “lances” de indeterminações.

Nos versos a seguir: “75.1. como aos olhos de um plus-que-perfeito ente” (CAMPOS, 2004, p. 54); “75.3. *hýbris* sub-lunar: o homem ser agente” (CAMPOS, 2004, p. 54); e na estrofe seguinte, de número 76 (com seus versos 76.1.; 76.2 e 76.3), principalmente o verso: “[76.]3. Omni-potente (a *vis* peremptória)” (CAMPOS, 2004, p. 54), ter-se-ão, novamente espasmos do universo textual de A.M.M.R. Citando:

- 75.1. como aos olhos de um plus-que-perfeito ente
 - 2. ficaria risível a ilusória
 - 3. *hýbris* sub-lunar: o homem ser agente

- 76.1. de suas obras e ações! – ou: pseudo-história
 - 2. de adão-cigano-cósmico que a força
 - 3. omni-potente (a *vis* peremptória)
 (CAMPOS, 2004, p. 54).

A palavra “*hýbris*”, grega, significa um excesso de confiança arrebatada, que sempre precipita o mal por sobre alguém que, sob seu efeito, passa da medida e desafia os deuses (CEIA, 2014). Essa “*hybris*” é sub-lunar pois acomete aos homens, que vivem sob o céu e que se julgam donos de sua vontade e destino, assim como se disse que, se a lua tivesse inteligência própria, ela julgaria que cumpre sua órbita em torno da Terra e do Sol, por sua própria vontade. O verso “[76.]3. Omni-potente (a *vis* peremptória)” fala do atributo da onipotência divina e da face divina (“*vis*”), “peremptória”, ou seja, decisiva, ou que se decidiu a expulsar do paraíso o casal Adão e Eva, após o exercício do livre arbítrio, desobediente, de comerem o fruto da ciência do bem e do mal. Aliás seguindo o sentido dessas últimas estrofes, seria o pecado original fruto de aparentemente “livre” arbítrio.

No entanto, o fim propriamente dito do Canto II, do poema haroldiano em questão, dá-se em tom

ameno, para evocar uma expressão cara aos estudos sobre Virgílio, o *locus amenus*, de suas *Bucólicas* (REBELLO, [s.d.]).

Que se vejam os versos que terminam o Canto II de *A.M.M.R.*, que se tome a citação de duas estrofes anteriores, as menos conturbadas em termos prosódicos, que mais nos interessam, para uma melhor compreensão relativa ao *enjambement*:

75.1 como aos olhos de um plus-que-perfeito ente
 2. ficaria risível a ilusória
 3. *hybris* sub-lunar: o homem ser agente

76.1 de suas obras e ações! – ou: pseudo-história
 2. de adão-cigano-cósmico que a força
 3. omni-potente (a *vis* peremptória)

77.1. de um deus corregedor que tudo possa
 2. submete a um matemático talante
 3. como o de newton que laplace endossa

78.1. e aperfeiçoa: eis o dilema agora
 2. de einstein – gênio pioneiro contribuiu
 3. à teoria dos *quanta*, mas a hora

79.1. advertindo quando ela se insurgiu
 2. contra o sumo fautor – pois a espinosa
 3. o último einstein se inclina – divergiu

(CAMPOS, 2004, p. 54-56).

A palavra “talante” significa “arbítrio” (HOUAISS, 2009), neste caso, de Deus. A expressão “matemático talante” indica a ilusão dos séculos XVIII e XIX de se poder decifrar todo o Cosmo e de traduzi-lo na forma de expressões matemáticas. Nas estrofes acima, a partir daquela de número 77, tem-se o seguinte esquema de acentuações por verso, novamente em tópicos:

- 77.1. acento nas sílabas de número 2, 8 e 10;

- 2. acento nas sílabas 2, 6 e 10;

- 3. acento nas sílabas 4, 8 e 10;

- 78.1 . sílabas acentuadas: 4, 8 e 10;

- 2. acento nas sílabas: 3 e 6

- 3. idem nas sílabas: 3, 6 e 10;

E em toda a estrofe 79, nos seus três versos, têm-se acentos nas sílabas 3, 6 e 10.

A estrofe de número 79, por fim, termina o Canto II e, igualmente, põe algum fim às núpcias do poema com a paz, via Einstein: o poeta paulista anuncia, nesse ponto de sua gesta narrada, que o próprio autor da Teoria da Relatividade, render-se-ia – “o último einstein”, com inicial em minúscula, originalmente, em *A.M.M.R.* (CAMPOS, 2004, p. 56) – à visão de Espinoza.

Einstein, de fato não estaria sendo unilateral, pois Espinoza, em seu panteísmo, viu Deus, ou deus, como um ente imanente a todas as coisas, imanente à matéria, mas a matéria, aqui é sublimada, ou seja, não se trata de um “deus” dessacralizado, mas de um composto Matéria-Deus sublime. Haroldo de Campos o vê como dessacralizado e aí está a explicação para as minúsculas onipresentes em todo o texto de *A.M.M.R.* Não há nome próprio grafado com inicial maiúscula em todo o texto do último poema haroldiano.

Este último fato poético poderia lançar a interpretação da rarefação e da harmonia, ou eufonia, textual das estrofes mais regulares e, segundo minha visão, mais clássicas, para um viés ainda matérico, nada que fosse metafísico ou transcendente, sendo pura iconização, no texto, de uma possibilidade de constituição da matéria do universo, qual seja, algo mais fluido e menos dinâmico, numa situação de pouca, ou lenta, movimentação molecular, num Universo em estado de morte.

A possibilidade lógica e teórica de uma menor diferenciação ou contradição entre o último Einstein, seguindo Espinosa, e alguma visão monista fica afastada, por enquanto, já que o monismo inclui a instância transcendental que Espinosa incorpora à matéria, sem que essa transcendência perca seu caráter divino. Uma pesquisa sobre Espinosa e Einstein e o avanço na análise de *A.M.M.R.* responderam a este questionamento.

3.4. O CANTO III DE A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA

O Canto III de *A.M.M.R.* é aberto com as seguintes estrofes:

- 80.1. com esse paradoxo encerro a glosa
 2. que entreteci à borda do caminho
 3. da física evoluindo: deixo a prosa
- 81.1. ou relação desse meu descaminho
 2. para tentar erguer-me até o mirante
 3. de onde a gesta do cosmo descortino:
- 82.1. no imaginar me finjo e na gigante
 2. lente de um telescópio o olho colando
 3. abismo – apto a observar o cosmorante
- 83.1. berçário do universo de gerando:
 [...]. (CAMPOS, 2004, p. 61-62)

No trecho acima, os acentos recaem, por verso:

- 80.1. nas sílabas de número: 2, 6 e 8;
- 2. nas de número 4 e 6;
- 3. os acentos foram colocados nas sílabas 2, 6 e 8;

As estrofes 81 e 82 têm os seguintes acentos:

- 81.1. Acentos nas sílabas 4, 5, 7 e 10,
- 2. nas sílabas 4,6 e 8;
- 3.aqui os acentos ocorrem nas sílabas 1, 3 e 6;
- 82.1. neste verso tem-se acentos nas sílabas 4 e 6;
- 2.aqui as sílabas acentuadas são as de número 1, 6 e 7;
- 3.neste verso os acentos recaem sobre as sílabas 2, 6 e 10;

Nota-se, facilmente, a regularidade rítmica e um sentido de consonância nos versos citados acima. Analisando a semântica desses mesmos versos, ter-se-á o paradoxo-mor da abordagem ontológica da História da Física, expressada por Haroldo de Campos: as coisas podem ser vistas como: 1)

tendo, em si, uma divindade, um princípio vitalista, no entanto, sendo imanente, tal princípio, às coisas do mundo; e 2) elas mesmas, as coisas, além de tudo que é material, tendo um Deus sobreassente (a tudo), controlador e, como disse, metafísico, para dizer uma palavra com Aristóteles, pois tal Deus, dentro da crença da maioria das teologias tradicionais, controla o mundo a partir de uma instância transcendente, superior.

Mas o que significaria essa rendição teórica, ou de opinião, de Einstein em relação a Espinosa? Sendo anunciada tal concordância ainda na estrofe que finda o Canto II? Ocorre que Einstein, por mais que estivesse buscando uma unificação das teorias quântica e relativista, declarou, algumas vezes que o seu “Deus” não era antropomórfico, e que tal Deus, em seu pensar, coincidia com o Deus de Espinosa, judeu do século XVII considerado herético e excomungado da comunidade judaica (ESPINOSA, 1983, p. 5-11). Este “Deus” era, em Espinosa, coincidente com a natureza, ou seja, pode-se concluir que a ordem da Natureza, vista por Espinosa, obedecia e manifestava regras intrínsecas a ela, absolutamente tendentes a uma perfeita ordem.

Que se veja o livro de Richard Dawkins, *Deus: um delírio*:

[...] Einstein às vezes invocava o nome de Deus (e ele não é o único cientista ateu a fazer isso), dando espaço para mal-entendidos por parte de adeptos do sobrenaturalismo loucos para interpretá-lo mal e reclamar para o seu time pensador tão ilustre. O final dramático (ou seria malicioso?) de *Uma breve história do tempo*, de Stephen Hawking, “pois então conheceremos a mente de Deus”, é notoriamente mal interpretado. Ele levou as pessoas a acreditar, erroneamente, é claro, que Hawking é um homem religioso. [...] (DAWKINS, 2007, p. 27).

Devem ser vistas, também, duas citações de Albert Einstein, no mesmo texto de Dawkins. A primeira:

É claro que era mentira o que você leu sobre minhas convicções religiosas, uma mentira que está sendo sistematicamente repetida. Não acredito num Deus pessoal e nunca neguei isso, e sim o manifestei claramente. Se há algo em mim que possa ser chamado de religioso, é a admiração ilimitada pela estrutura do mundo, do modo como nossa ciência é capaz de revelar. (EINSTEIN apud DAWKINS, 2007, p. 29).

E a segunda:

Sou um descrente profundamente religioso. Isso é, de certa forma, um novo tipo de religião. Jamais imputei à natureza um propósito ou um objetivo, nem nada que possa

ser entendido como antropomórfico. O que vejo na natureza é uma estrutura magnífica que só compreendemos de modo muito imperfeito, e que não tem como não encher uma pessoa racional de um sentimento de humildade. É um sentimento genuinamente religioso, que não tem nada a ver com misticismo. A idéia de um Deus pessoal me é bastante estranha, e me parece até ingênua. (EINSTEIN apud DAWKINS, 2007, p. 30).

No mesmo livro, lê-se sobre panteísmo e materialismo, escrito pelo próprio Richard Dawkins. Em primeiro lugar, faço uma recapitulação do que já foi dito na presente tese de doutoramento por meio da citação daquilo que também nesse pesquisador:

Que a memória seja aguçada sobre a terminologia. Um teísta acredita numa inteligência sobrenatural que, além de sua obra principal, a de criar o universo, ainda está presente para supervisionar e influenciar o destino subsequente de sua criação inicial. Em muitos sistemas teístas de fé, a divindade está intimamente envolvida nas questões humanas. Atende a preces; perdoa ou pune pecados; intervém no mundo realizando milagres; preocupa-se com boas e más ações e sabe quando as fazemos (ou até quando *pensamos* em fazê-las). Um deísta também acredita numa inteligência sobrenatural, mas uma inteligência cujas ações limitaram-se a estabelecer as leis que governam o universo. O Deus deísta nunca intervém depois, e certamente não tem interesse específico nas questões humanas. [...]. (DAWKINS, 2007, p. 32-33).

E agora, indo ao ponto:

[...] Os panteístas não acreditam num Deus sobrenatural, mas usam a palavra Deus como sinônimo não sobrenatural para a natureza, ou para o universo, ou para a ordem que governa seu funcionamento. Os deístas diferem dos teístas pelo fato de o Deus deles não atender a preces, não estar interessado em pecados ou confissões, não ler nossos pensamentos e não intervir com milagres caprichosos. Os deístas diferem dos panteístas pelo fato de que o Deus deísta é uma espécie de inteligência cósmica, mais que o *sinônimo* metafórico ou poético dos panteístas para as leis do universo. O panteísmo é um ateísmo enfeitado. O deísmo é um teísmo amenizado. (DAWKINS, 2007, p. 33).

3.4.1. Um Excurso em Espinosa, Panteísmo e Racionalismo

Sobre Espinosa, panteísmo e materialismo, tem-se, já na introdução do volume *Espinosa* da Coleção os Pensadores, intitulada “Vida e obra”, que conta com a consultoria de Marilena de Souza Chauí: “Toda filosofia que tentar explicar a Natureza apoiada na idéia de um Deus transcendente, voluntarioso e onipotente, não será filosofia, será apenas uma forma refinada de superstição” (ESPINOSA, 1983, p. 10).

Nas palavras do próprio Espinosa: “I. Por causa de si entendo aquilo cuja essência envolve a existência; ou por outras palavras, aquilo cuja natureza não pode ser concebida senão como existente” (ESPINOSA, 1992, p. 99). Ainda: “II. Diz-se que uma coisa é finita no seu gênero quando pode ser limitada por outra da mesma natureza [...]” (ESPINOSA, 1992, p. 99). Isto está bem claro no texto espinosano.

Continuando a citar Baruch de Espinosa: “III. Por substância entendo o que existe em si e por si é concebido, isto é, aquilo cujo conceito não carece de outra coisa da qual deva ser formado” (ESPINOSA, 1992, p. 100).

Ainda:

IV. Por atributo entendo o que o intelecto percebe da substância como constituindo a essência dela.

V. Por modo entendo as afecções da substância, isto é, o que existe noutra coisa pela qual também é conhecido.

VI. Por Deus entendo o ente absolutamente infinito, isto é, uma substância que consta de infinitos atributos, cada um dos quais exprime uma essência eterna e infinita. (ESPINOSA, 1992, p. 100).

Citando um pouco mais:

Explicação: Digo que é absolutamente infinito, e não que é infinito no seu gênero; porquanto ao que somente é infinito no seu gênero podem negar-se-lhe infinitos atributos, e, pelo contrário, ao que é absolutamente infinito tudo o que exprime uma essência e não envolve qualquer negação (ESPINOSA, 1992, p. 101).

Ainda:

VII. Diz-se livre o que existe exclusivamente pela necessidade da sua natureza e por si só é determinado a agir; e dir-se-á *necessário*, ou mais propriamente, coagido, o que é determinado por outra coisa a existir e a operar de certa e determinada maneira (*ratione*).

VIII. Por *eternidade* entendo a própria existência enquanto concebida como sequência necessária da mera (*ex sola*) definição de coisa eterna.

Explicação: Pois que tal existência se concebe, assim como a essência da coisa, como verdade eterna, daí resulta que não pode ser explicada pela duração ou pelo tempo, ainda que se conceba a duração sem começo nem fim (ESPINOSA, 1992, p.

101-102).

Desses oito tópicos acima citados, diretamente da *Ética* de Espinosa, percebe-se que: 1) se Deus é a causa de si mesmo, ele é essência existente. Se é existente, não é transcendência e sim realidade. Não existindo, nem mesmo, realidade abstrata, ou mental, pois, para Espinosa, os entes de razão, como as formas geométricas por exemplo, não existem, não são entes. Que se leia:

Uma quimera, um ente fictício e um ente de Razão não são entes. Desta definição, ou se se preferir, desta descrição, segue-se que uma quimera, um ente fictício e um ente de Razão não podem de modo algum ser colocados entre os entes, pois uma *quimera*, por sua própria natureza, não pode existir. O *ente fictício*, por sua vez, exclui uma percepção clara e distinta, visto que um homem, partindo apenas de sua liberdade, junta aquilo que quer juntar ou separa aquilo que quer separar, não sem saber, como no falso, mas deliberada e cientemente. Enfim, um *ente de Razão* nada mais é do que um modo de pensar que serve para que as coisas conhecidas sejam mais facilmente retidas, explicadas ou imaginadas. Deve-se notar aqui que por modo de pensar entendemos aquilo que explicamos no escólio da proposição 4 da parte 15, a saber, todas as afecções do pensamento, tais como o intelecto, a alegria, a imaginação, etc. (ESPINOSA, 1983, p. 21).

Veja-se que os modos de pensar são apenas afecções do pensamento. Assim, um círculo geométrico abstrato seria um modo de pensar uma roda de carroça real, por exemplo, e nada mais. Veja-se que a teoria de Espinosa não é adequada para o objetivo da presente tese de doutoramento que considera gradações do ser, inclusive, as entidades formais mentais ou racionais abstratas. Ela aqui foi citada justamente para que se pudesse demarcar uma diferença entre panteísmo e monismo.

Continuando o resumo, tem-se que: 2) o conceito de substância é primevo, originário, independente, com isso, coincidente ao conceito de Deus; 3) Deus tem infinitos atributos, ou essências. Ele não é limitado em seus atributos, nem mesmo pela substância, mas ele coincide com a substância. Ele, também, não admite negação. Ele é livre e eterno. Ele é independente de tempo ou duração, mesmo que se concebam tempo e duração eternos. De tudo isso decorrendo que Deus e a substância são entes coincidentes, repetindo. É claro que aqui faço uma citação expedita sobre teoria tão profunda.

Enfim, sobre Espinosa e determinismo, pode ser lido, na obra *Espinosa*, da Coleção Os

Pensadores: “A crítica da superstição leva Espinosa a negar a existência de causas finais na realidade [ou seja tudo é consequência de um estado anterior não visando teleologia] e a redefinir a liberdade humana, não mais como livre-arbítrio, mas como consciência da necessidade” (ESPINOSA, 1983, p. 10).

Ainda:

Comparado com os outros filósofos do século XVII, Espinosa distingue-se pelo *racionalismo absoluto*. Descartes e Leibniz, por exemplo, a despeito de seu racionalismo, deixam permanecer mistérios subjacentes ao conhecimento racional, enquanto Espinosa procura desfazer a própria noção de mistério e não apenas os conteúdos misteriosos. A filosofia, para Espinosa, é conhecimento racional de Deus, da Natureza e da união do homem com a Natureza, isto é, com Deus [...] (ESPINOSA, 1983, p. 10).

E mais:

[...] O Deus espinosano não é o Deus Escondido de Pascal; Espinosa não é um trágico, como o autor dos *Pensamentos*. Para Espinosa, uma consciência dilacerada por paixões contrárias e atônita diante do infinito jamais alcançará a verdade nem se sentirá unida a Deus, isto é, à Natureza. Não é possível sentir alegria e amor sob as ruínas da razão.

No autor da *Ética* não há tragédia, nem há mistério; ao contrário, confiança plena na razão, capaz não só de conhecer, mas de fazer o homem trilhar o caminho das paixões positivas, a alegria e o amor. (ESPINOSA, 1983, p. 10-11).

Sobre determinismo e livre arbítrio em Espinosa foi encontrado o seguinte, em consulta feita a seu *Tractatus Theologicus-politicus*. Note-se que, neste filósofo, Deus e substância (natureza) são a mesma coisa, que se vá a seu conceito de lei:

The word law, taken in the abstract, means that by which an individual, or all things, or as many things as belong to a particular species, act in one and the same fixed and definite manner, which manner depends either on natural necessity or on human decree. A law which depends on natural necessity is one which necessarily follows from the nature, or from the definition of the thing in question; a law which depends on human decree, and which is more correctly called an ordinance, is one which men have laid down for themselves and others in order to live more safely or conveniently, or from some similar reason. (SPINOZA, 2010, p. 57)⁴².

⁴² A palavra lei, tomada em abstrato, significa que um indivíduo, ou todos os indivíduos, ou diversas coisas pertencentes a uma espécie em particular, agem de uma única e mesma forma fixa e definitiva [segundo tal lei], que depende da necessidade natural ou no decreto humano. A lei, que depende da necessidade natural [repetindo] é

Ainda:

For example, the law that all bodies impinging on lesser bodies, lose as much of their own motion as they communicate to the latter is a universal law of all bodies, and depends on natural necessity. So, too, the law that a man in remembering one thing, straightway remembers another either like it, or which he had perceived simultaneously with it, is a law which necessarily follows from the nature of man. But the law that men must yield, or be compelled to yield, somewhat of their natural right, and that they bind themselves to live in a certain way, depends on human decree. Now, though I freely admit that all things are predetermined by universal natural laws to exist and operate in a given, fixed, and definite manner, I still assert that the laws I have just mentioned depend on human decree. (SPINOZA, 2010, p. 57)⁴³.

Aqui, começa-se a perceber que as leis humanas dependem das leis naturais, que são divinas. Que se continue a leitura de Espinosa:

1.) Because man, in so far as he is a part of nature, constitutes a part of the power of nature. Whatever, therefore, follows necessarily from the necessity of human nature (that is, from nature herself, in so far as we conceive of her as acting through man) follows, even though it be necessarily, from human power. Hence the sanction of such laws may very well be said to depend on man's decree, for it principally depends on the power of the human mind; so that the human mind in respect to its perception of things as true and false, can readily be conceived as without such laws, but not without necessary law as we have just defined it. (SPINOZA, 2010, p. 57)⁴⁴.

Que se observe a definição de Espinosa de “lei humana (*human law*)”: “By human law I mean a plan of living which serves only to render life and the state secure” (“Por lei humana eu quero

aquela que decorre da natureza, ou a partir da definição da coisa em questão; uma lei que depende de um decreto humano, e que é mais corretamente chamado de uma lei-decreto, é aquela que os homens estabeleceram para si e para os outros, a fim de viver com mais segurança ou convenientemente, ou por algum motivo similar (Trad. Google translator. Revisada por mim).

⁴³ Por exemplo, a lei segundo a qual todos os corpos, ao colidirem com corpos menores, perdem uma quantia de seu próprio movimento na medida em que eles o comunicam aos últimos, é uma lei universal de todos os corpos, e depende da necessidade natural. Assim, também, a aptidão de um homem em lembrar-se de uma coisa, assim que se lembra de outra semelhante a esta, ou de uma coisa que ele havia percebido simultaneamente com a primeira, é uma lei que necessariamente decorre da natureza do homem. Mas a lei segundo a qual os homens devem ceder, ou serem obrigados a ceder, um pouco do seu direito natural, e passarem a viver juntos, de certa maneira, [tal lei] depende de decreto humano. Agora, embora eu admita abertamente que todas as coisas são pré-determinadas por leis naturais e universais a existirem e operarem de uma forma fixa, e definitiva, eu ainda afirmo que as leis [sociais] que acabo de mencionar dependem de decreto humano. (Spinoza, 2010, p. 57) (Trad. Google translator, revisada por mim).

⁴⁴ 1.) Porque o homem, na medida em que ele é uma parte da natureza, constitui uma parte do poder da natureza. Qualquer coisa, portanto, que ocorra necessariamente a partir da necessidade da natureza humana (ou seja, da natureza ela mesma, na medida em que a concebemos como operando através do homem), obedece até mesmo de forma necessária, o poder humano [que é natural]. A sanção [criação, confirmação] de tais leis, isto pode muito bem ser dito, depende do decreto do homem; principalmente, depende do poder da mente humana; de modo que a mente humana no que diz respeito à percepção das coisas como verdadeiras e falsas, pode ser facilmente concebida como destituída de tais leis, mas não sem a lei necessária como acabamos de definir [tendo forma de necessidade] (Trad. Google translator, revisada por mim).

dizer um plano de vida que serve apenas que é útil apenas para tornar seguros a vida e o estado” – Tradução minha) (SPINOZA, 2010, p. 58). E sua definição de “lei divina (*divine law*)”: “By Divine law I mean that which only regards the highest good, in other words, the true knowledge of God and love.” (Por lei Divina eu quero dizer aquilo que apenas diz respeito ao mais elevado bem, em outras palavras, ao verdadeiro conhecimento de Deus e amor” (tradução minha). (SPINOZA, 2010, p. 58).

Então:

Inasmuch as the intellect is the best part of our being, it is evident that we should make every effort to perfect it as far as possible if we desire to search for what is really profitable to us. For in intellectual perfection the highest good should consist. Now, since all our knowledge, and the certainty which removes every doubt, depend solely on the knowledge of God;—firstly, because without God nothing can exist or be conceived; secondly, because so long as we have no clear and distinct idea of God we may remain in universal doubt—it follows that our highest good and perfection also depend solely on the knowledge of God. [...]. (SPINOZA, 2010, p. 58)⁴⁵.

E mais:

[...] Further, since without God nothing can exist or be conceived, it is evident that all natural phenomena involve and express the conception of God as far as their essence and perfection extend, so that we have greater and more perfect knowledge of God in proportion to our knowledge of natural phenomena: conversely (since the knowledge of an effect through its cause is the same thing as the knowledge of a particular property of a cause) the greater our knowledge of natural phenomena, the more perfect is our knowledge of the essence of God (which is the cause of all things). So, then, our highest good not only depends on the knowledge of God, but wholly consists therein; and it further follows that man is perfect or the reverse in proportion to the nature and perfection of the object of his special desire; hence the most perfect and the chief sharer in the highest blessedness is he who prizes above all else, and takes especial delight in, the intellectual knowledge of God, the most perfect Being. (SPINOZA, 2010, p. 58-59)⁴⁶.

⁴⁵ Na medida em que o intelecto é a melhor parte do nosso ser, é evidente que devemos fazer todos os esforços para aperfeiçoá-lo na medida do possível, se quisermos procurar o que é realmente aproveitável para nós. Pois na perfeição intelectual o bem maior deve consistir. Agora, uma vez que todo o nosso conhecimento e a certeza que remove todas as dúvidas dependem unicamente do conhecimento de Deus; por um lado, porque sem Deus nada pode existir ou ser concebido; em segundo lugar, porque, como não temos nenhuma idéia clara e distinta de Deus, permanecemos em dúvida universal. Segue-se daí que o nosso maior bem e perfeição também dependem unicamente do conhecimento de Deus. [...]. (Spinoza, 2010, p. 58). (trad. Google translator, revisada por mim).

⁴⁶ [...] Além disso, uma vez que sem Deus nada pode existir ou ser concebido, é evidente que todos os fenômenos naturais envolvem e expressam a concepção de Deus, tanto quanto a sua essência e perfeição se estendem, para que

Um pouco mais:

Hither, then, our highest good and our highest blessedness aim — namely, to the knowledge and love of God; therefore the means demanded by this aim of all human actions, that is, by God in so far as the idea of him is in us, may be called the commands of God, because they proceed, as it were, from God Himself, inasmuch as He exists in our minds, and the plan of life which has regard to this aim may be fitly called the law of God. (SPINOZA, 2010, p. 59)⁴⁷.

E mais:

As the love of God is man's highest happiness and blessedness, and the ultimate end and aim of all human actions, it follows that he alone lives by the Divine law who loves God not from fear of punishment, or from love of any other object, such as sensual pleasure, fame, or the like; but solely because he has knowledge of God, or is convinced that the knowledge and love of God is the highest good. The sum and chief precept, then, of the Divine law is to love God as the highest good, namely, as we have said, not from fear of any pains and penalties, or from the love of any other object in which we desire to take pleasure. The idea of God lays down the rule that God is our highest good—in other words, that the knowledge and love of God is the ultimate aim to which all our actions should be directed. [...]. (SPINOZA, 2010, p. 59)⁴⁸.

Ainda:

tenhamos maior e mais perfeito conhecimento de Deus em proporção ao nosso conhecimento dos fenômenos naturais: pelo contrário (uma vez que o conhecimento de um efeito através de sua causa é a mesma coisa que o conhecimento de uma particular propriedade de uma causa) quanto maior nosso conhecimento dos fenômenos naturais, o mais perfeito é o nosso conhecimento da essência de Deus (que é a causa de todas as coisas). Assim, então, o nosso bem maior, não só depende do conhecimento de Deus, mas totalmente consiste nele; e segue-se, ainda, que o homem é perfeito, ou o inverso, proporcionalmente à natureza e à perfeição do objeto de seu desejo em especial; portanto, o mais perfeito e o principal participante da maior bem-aventurança, é ele [o homem] quem tem vantagens acima de todos os demais, e com isso se deleita em especial, com o conhecimento intelectual de Deus, o ser mais perfeito. (Spinoza, 2010, p. 58-59). (trad. Google translator, revisada por mim).

⁴⁷ Para cá, então, o nosso maior bem e nossa maior bem-aventurança dirigem-se, como para um objetivo - ou seja, para o conhecimento e para o amor de Deus; portanto, os meios exigidos por este objetivo de todas as ações humanas, isto é, por Deus na medida em que a idéia de que ele está em nós, podem ser chamados os mandamentos de Deus, porque eles procedem, por assim dizer, do próprio Deus, já na medida em que Ele existe em nossas mentes, e o plano de vida que tem em conta este objetivo pode ser apropriadamente chamado a lei de Deus. (Spinoza, 2010, p. 59). (trad. Google translator, revisada por mim).

⁴⁸ Como o amor de Deus é a maior felicidade do homem e a maior bem-aventurança, e o fim último e objetivo de todas as ações humanas, segue-se que, sozinho, ele vive pela lei Divina, amando a Deus não por medo de punição, ou por amor a qualquer outro objeto, tais como: o prazer sensual, a fama, ou coisas similares; mas apenas porque ele tem conhecimento de Deus, ou está convencido de que o conhecimento e o amor de Deus são [em conjunto] o bem mais elevado. O sumo e o principal preceito, então, da lei divina, é amar a Deus como o bem mais elevado, isto é, como já dissemos, não por medo de quaisquer dores e penalidades, ou por amor a qualquer outro objeto no qual desejamos ter prazer. A idéia de Deus estabelece a regra de que Deus é o nosso maior bem, em outras palavras, de que o conhecimento e o amor de Deus são os objetivos finais para os quais todas as nossas ações devem ser direcionadas. [...]. (Spinoza, 2010, p. 59) (trad. Google translator, revisada por mim).

[...] If we consider the nature of natural Divine law as we have just explained it, we shall see

I. That it is universal or common to all men, for we have deduced it from universal human nature. (SPINOZA, 2010, p. 59)⁴⁹.

E o que deve ter irritado os sacerdotes judaicos de sua época:

II. That it does not depend on the truth of any historical narrative whatsoever, for inasmuch as this natural Divine law is comprehended solely by the consideration of human nature, it is plain that we can conceive it as existing as well in Adam as in any other man, as well in a man living among his fellows, as in a man who lives by himself (SPINOZA, 2010, p. 60)⁵⁰.

Neste momento de seu texto, Espinosa propõe algumas questões, entre elas uma concernente à obediência humana, qual seja, se segundo a luz natural de nossa razão podemos conceber Deus como um legislador, ou um potentado a nos dar ordens:

Hence the affirmations and the negations of God always involve necessity or truth; so that, for example, if God said to Adam that He did not wish him to eat of the tree of knowledge of good and evil, it would have involved a contradiction that Adam should have been able to eat of it, and would therefore have been impossible that he should have so eaten, for the Divine command would have involved an eternal necessity and truth [...] (SPINOZA, 2010, p. 61)⁵¹.

Ainda:

[...] But since Scripture nevertheless narrates that God did give this command to Adam, and yet that none the less Adam ate of the tree, we must perforce say that God revealed to Adam the evil which would surely follow if he should eat of the tree, but did not disclose that such evil would of necessity come to pass. Thus it was that Adam took the revelation to be not an eternal and necessary truth, but a law — that is, an ordinance followed by gain or loss, not depending necessarily on the nature of the act performed, but solely on the will and absolute power of some potentate, so that the revelation in question was solely in relation to Adam, and solely through his lack of knowledge a law, and God was, as it were, a lawgiver and potentate. [...].

⁴⁹ [...] Se considerarmos a natureza da Lei divina natural, como acabamos de explicar, veremos:

Que este é universal ou comum a todos os homens, e deduzimos isso da natureza humana universal. (Spinoza, 2010, p. 59). (trad. Google translator, revisada por mim).

⁵⁰ II. Que isso não depende da verdade de qualquer narrativa histórica que seja, para na medida em que esta lei divina natural é compreendida apenas pela consideração da natureza humana, é claro que podemos conceber como existente tanto em Adão como em qualquer outro homem, tanto em um homem que vive entre seus companheiros, como em um homem que vive sozinho. (Spinoza, 2010, p. 60). (trad. Google translator, revisada por mim).

⁵¹ Decorre que as afirmações e as negações de Deus sempre envolveriam necessidade ou verdade; de modo que, por exemplo, [a narrativa segundo a qual] Deus ter dito a Adão que não desejava que ele comesse da árvore do conhecimento do bem e do mal, envolveria uma contradição [já] que [mesmo] sendo Adão capaz de comê-la, seria portanto impossível [para ele] comê-la assim mesmo, pois o comando Divino envolveria necessidade eterna e verdade. [...] (Spinoza, 2010, p. 61). (trad. Google translator, revisada por mim).

(SPINOZA, 2010, p. 61)⁵².

E mais:

[...] From the same cause, namely, from lack of knowledge, the Decalogue in relation to the Hebrews was a law, for since they knew not the existence of God as an eternal truth, they must have taken as a law that which was revealed to them in the Decalogue, namely, that God exists, and that God only should be worshipped. But if God had spoken to them without the intervention of any bodily means, immediately they would have perceived it not as a law, but as an eternal truth. (SPINOZA, 2010, P. 61)⁵³.

Assim, precebe-se que as ordenanças de Deus para o Cosmo, incluindo o homem, são: 1) boas; 2) referem-se e fazem parte de um Deus que existe, para Espinosa e 3) são lógicas de forma inequívoca e apodítica. Por apodítico entende-se o seguinte, que se veja o *Dicionário básico de filosofia*, de Hilton Japiassú e Danilo Marcondes:

apodítico (gr. apodeiktikós: demonstrativo) Modalidade do juízo que é necessário de direito, exprimindo uma necessidade lógica, não um simples fato. “Os juízos são problemáticos quando admitimos a afirmação ou a negação como simplesmente possíveis (arbitrárias); são assertóricos quando os consideramos como reais (verdadeiros); e apodíticos quando os consideramos como necessários” (Kant). Assim, um juízo apodítico apresenta característica de universalidade e de necessidade. Ex.: um círculo é uma curva fechada de que todos os pontos são equidistantes do centro. (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 16).

No entanto, essa visão de Deus é “escolástica”, discursiva ou proveniente de interpretação bíblica, inclusive do Novo Testamento. Embora tais palavras satisfizessem, em alguma medida, a Einstein,

⁵² [...] Mas, visto que, no entanto, [1] a Escritura narra que Deus de fato deu esta ordem para Adão, e ainda que [2] não obstante, Adão comeu da árvore, devemos forçosamente dizer que Deus revelou a Adão o mal que certamente iria se seguir se ele comesse da árvore, mas não revelou que necessariamente tal mal deveria ocorrer. Desta forma, Adão tomou a revelação não como uma verdade eterna e necessária, mas como uma mera ordem [quase caprichosa] - isto é, uma regra seguida de ganho ou perda, não dependendo necessariamente da natureza do ato praticado, mas apenas da vontade e poder absoluto de algum potentado [Deus], de modo que [Adão tomou] a revelação em questão como algo apenas em relação a ele, e unicamente devido à sua falta de conhecimento de algum preceito, e que Deus era, por assim dizer, um legislador e potentado. [...]. (Spinoza, 2010, p. 61). (trad. Google translator, revisada por mim).

⁵³ [...] Devido, também, à falta de conhecimento, o Decálogo para os Hebreus era uma lei [social], uma vez que não sabiam da existência de Deus como uma verdade eterna, eles devem ter tomado como uma norma de direito o que era revelado a eles no Decálogo, ou seja, que Deus existe, e que só Deus deve ser adorado. Mas, se Deus houvesse falado com eles sem a intervenção de quaisquer meios corporais [como Ele fez com Moisés], imediatamente eles teriam percebido [o Decálogo] não como um regra de direito, mas como uma verdade eterna. (Spinoza, 2010, P. 61). (trad. Google translator, revisada por mim).

elas não poderiam suportar o abalo causado pela primeira Crítica de Kant, a *Crítica da razão pura*.

A ordem Una de Espinosa e Einstein, que também inspira a menor descontinuidade dessa parte do texto de *A.M.M.R.*, usando Haroldo de Campos de iconização, e se estendendo para praticamente todo o final do poema, é a ordem do equilíbrio intrínseco à dinâmica dos processos naturais, formuláveis em leis científicas. Diga-se de passagem, apenas um cristão e um hindu personalista veriam necessariamente a figura de um deus personalista, como Jesus Cristo, ou Krishna. Mas Espinosa (2010) cita, em seu *Tractatus Theologicus-politicus*, Jesus Cristo:

Moreover, Christ was sent to teach not only the Jews but the whole human race, and therefore it was not enough that His mind should be accommodated to the opinions of the Jews alone, but also to the opinion and fundamental teaching common to the whole human race — in other words, to ideas universal and true. Inasmuch as God revealed Himself to Christ, or to Christ’s mind immediately, and not as to the prophets through words and symbols, we must needs suppose that Christ perceived truly what was revealed, in other words, He understood it, for a matter is understood when it is perceived simply by the mind without words or symbols. (SPINOZA, 2010, p. 61)⁵⁴.

Veja-se o estatuto do “compreender” em Espinosa: trata-se de algo imediato. Bom, de tudo isso dito sobre Espinosa, conclui-se que Cristo, no pensamento desse filósofo seria consubstancial ao Pai, mas não só Cristo, tudo aquilo que tivesse natureza corporal ou material. Cristo, as pedras, as cabras, os ciprestes, o ar, as estrelas, tudo seria consubstancial ao Pai, enquanto substância (matéria). O que não corresponde a um rebaixamento da ideia de Deus, mas a uma elevação da substância e seus modos de ser. Este é um ponto importante.

Sobre o livre-arbítrio, decorre de tudo isso que se ele caminha na direção de Deus, de Sua vontade, da verdade e do Bem, enquanto condição Universal e Necessária (apodítica) ele, de fato, não é livre arbítrio, mas cumprimento do desígnio divino. Mas, e se o arbítrio faz-se erro? Veja-se

⁵⁴ Além disso, Cristo foi enviado para ensinar não só aos judeus, mas atoda a raça humana, e, portanto não bastava que Sua mente convergisse somente com as opiniões dos judeus, mas também em relação à opinião e aos ensinamentos básicos comuns a toda a raça humana - em outras palavras, às ideias universais e verdadeiras. Na medida em que Deus revelou-se a Cristo, ou a mente de Cristo imediatamente, e não como aos profetas através de palavras e símbolos, temos a necessidade de supor que Cristo percebeu “verdadeiramente” o que foi revelado [aspas como ênfase], em outras palavras, Ele “entendeu” a revelação, pois uma “matéria” é entendida quando é percebida apenas pela mente sem palavras ou símbolos. (Spinoza, 2010, p. 61) (Trad. Google translator, revisada por mim).

o que diz Espinosa, sobre os ensinamentos de Paulo:

[...] [Paulo] expressly [...] calls God just, and it was doubtless in concession to human weakness that he attributes mercy, grace, anger, and similar qualities to God, adapting his language to the popular mind, or, as he puts it (1 Cor. iii. 1, 2), to carnal men. In Rom. ix. 18, he teaches undisguisedly that Gods anger and mercy depend not on the actions of men, but on Gods own nature or will; further, that no one is justified by the works of the law, but only by faith, which he seems to identify with the full assent of the soul; lastly, that no one is blessed unless he have in him the mind of Christ (Rom. viii. 9), whereby he perceives the laws of God as eternal truths. [...]. (SPINOZA, 2010, p. 62)⁵⁵.

Por fim:

We conclude, therefore, that God is described as a lawgiver or prince, and styled just, merciful, etc., merely in concession to popular understanding, and the imperfection of popular knowledge; that in reality God acts and directs all things simply by the necessity of His nature and perfection, and that His decrees and volitions are eternal truths, and always involve necessity. [...]. (SPINOZA, 2010, p. 62)⁵⁶.

A palavra necessidade está posta aqui como termo específico da lógica, claro. Mas todo esse raciocínio perde o sentido se for lembrado o mais básico do pensamento kantiano, ou seja, a incognoscibilidade de tudo que não nos chega por meio dos sentidos, Deus, principalmente. Mas como se comportar frente a essa dúvida e a essa profusão discursiva de teologias? Resposta: como um zen-budista, com um pensamento não-doutrinário por excelência, um *corpus* cultural em relação ao qual Mário Schenberg nutria séria admiração.

⁵⁵ [...] [Paulo] expressamente [...] chama Deus justo, e foi, sem dúvida, devido à fraqueza humana, que ele atribui misericórdia, graça, raiva e qualidades semelhantes a Deus, adaptando a sua linguagem para a mente popular, ou, como ele o coloca (1 Cor. iii. 1, 2), para homens carnis. Em Rom. 9:18, ele ensina que indisfarçavelmente a ira e a misericórdia de Deus não dependem das ações dos homens, mas de Sua própria natureza ou vontade; além disso, que ninguém é justificado pelas obras da lei, mas somente pela fé, que ele parece identificar com o pleno assentimento da alma; por fim, que ninguém é abençoado a menos que ele tenha dentro de si a mente de Cristo (Rom. 8:9), segundo a qual ele percebe as leis de Deus como verdades eternas. [...]. (Spinoza, 2010, p. 62). (trad. Google translator, revisada por mim).

⁵⁶ Conclui-se, portanto, que Deus é descrito como um legislador ou príncipe, e com estilo justo, misericordioso, etc, apenas em concessão à compreensão popular, e à imperfeição do conhecimento popular; que, na realidade, Deus age e dirige todas as coisas simplesmente pela necessidade de Sua natureza e perfeição, e que os Seus decretos e volições são verdades eternas, e envolvem sempre necessidade. [...]. (Spinoza, 2010, p. 62). (trad. Google translator, revisada por mim).

3.4.2. A Máquina do Mundo Repensada e a Estética (Neo) Romântica Possível. Três Instâncias no Canto III Deste Poema

A partir da estrofe 82, principalmente, engrena-se, em *A.M.M.R.*, um andamento, em sentido musical, cadenciado e um sentido de melodia harmonizada por eufonias e consonâncias, que me leva diretamente à arte do Romantismo, na Alemanha, na Inglaterra, na França e no Brasil. Mais do que frente “às pedras” e a materialidade, maneirista e renascentista de Camões, eu me vejo diante, justamente, de harmonias, como em certas partes da obra de Sousândrade e, mesmo, em Castro Alves, por exemplo. No entanto, o barroquismo romântico em tais passagens de Sousândrade e em Castro Alves é patente.

Aqui, encontram-se as oposições complementares desses poetas românticos, o sentido de natureza, e certa estética calma, soturna e reverente ao sublime: as vastidões e o imponderável do Cosmo, tanto em escala microscópica (âmbito da Teoria Quântica) como macroscópica (o pensamento de Einstein, a Relatividade). As grandes explosões estelares, os mundos sendo criados e aniquilados em curto espaço de tempo, a morte de estrelas, etc. Tudo isso deixa pasmo o poeta, no entanto um pasmo em contemplação reverente, quase em suspensão.

Haroldo abandona as especulações metafísicas no início do Canto III e evoca um momento imaginário em que cola o seu olho a um telescópio e percebe o Cosmos por inteiro, pode-se dizer, contemplando a inefável Máquina. Esta é uma imagem que a mim evocou certo frescor de noite arejada, em suma, evocou-me a natureza vasta e silenciosa, onde, no entanto, pululam a energia e a vida em eterno vir-a-ser “- borborigma esse *ur-canto*” (CAMPOS, 2004, p. 62).

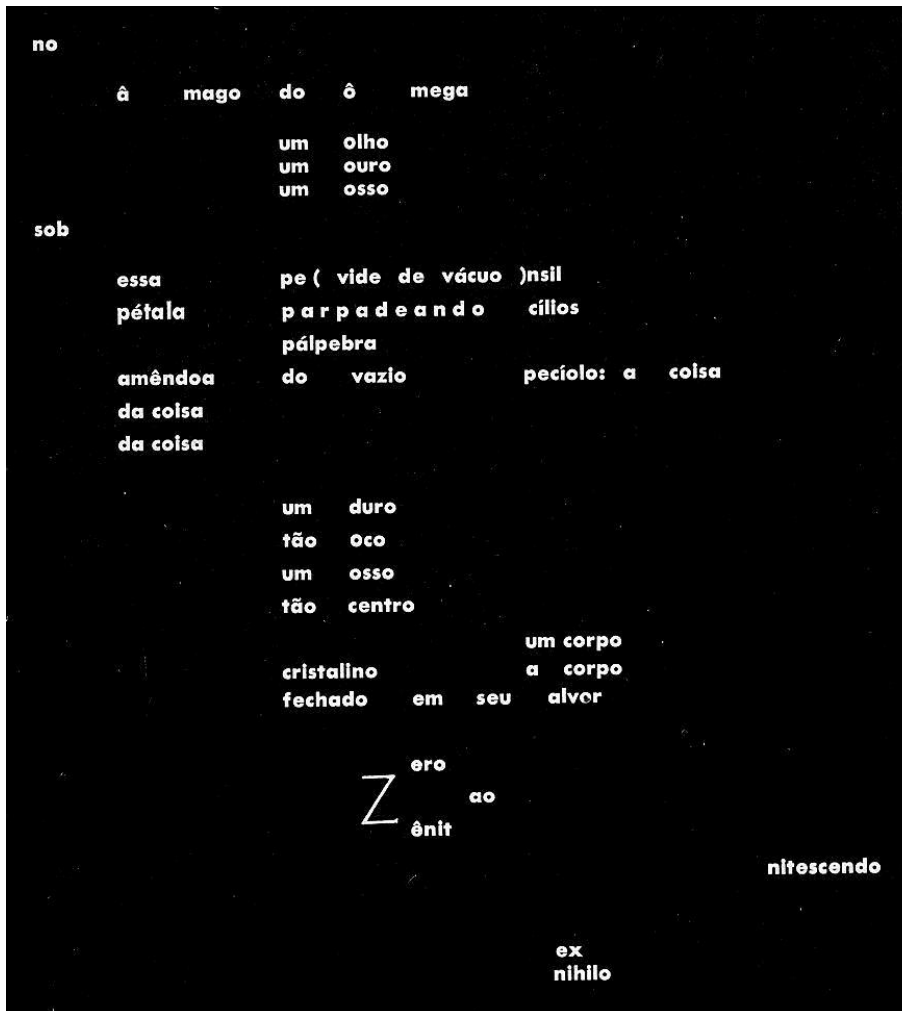
São as coisas do mundo que “exsurgem” (verso 132.1, mais à frente) da *Ursprache* da Cabala consultada por Benjamin (CASTELLO BRANCO, 2008). Mas o que é a *Ursprache*? A substância matéria divina de Espinosa? Ou outra concepção sobre a constituição do mundo e/ou de algo mais que o mundo que contrariasse o pensador judeu ibérico?

Se for observado o Paideuma de Haroldo de Campos, será facilmente notada a presença de grandes metafísicos, como John Donne (1572-1631), e anteriormente, o próprio Dante, como já foi dito na presente tese. Haroldo não trairia Dante em prol de Espinosa. Suspenderia o juízo, como fez Husserl, sobre a existência ou não da Coisa-em-si. Como o próprio Haroldo já havia

feito no poema “O Âmago do ômega” (CAMPOS, 1976, p. 181).

O âmago do ômega

(*fac-símile*)



O poema “o âmago do ômega”, “construído”, digo eu, por Haroldo de Campos na década de 1950, nasceu sob a inspiração do filósofo Edmond Husserl. Tal poema seria a encarnação poética da Fenomenologia de tal filósofo (SCHWARTZ 1982, p. 232-238). A Fenomenologia teria como tarefa mostrar as coisas tais como elas são, e não seus fundamentos enquanto coisas-em-si, pondo entre parênteses a dualidade idealismo *versus* realismo de tais coisas, do mundo. Construído de forma ideogrâmica, com o largo uso da justaposição espacial na página, que neste poema é regra e recebe a tipografia na cor branca, invertendo o esquema tradicional.

Apenas para citar um trecho deste vigoroso poema, “o âmago do ômega”, que se veja a passagem a seguir, certamente o cerne filosófico daquela construção poética, quando o autor enuncia “no âmago do ômega / um olho / um ouro / um osso” aonde residiria a “amêndoa / da coisa / da coisa”: o Objeto primeiro (em termos peirceanos). Surge “essa / pétala / pênsl” e entre parênteses, no texto, talvez da mesma maneira com que Husserl anuncia metaforicamente colocar entre parênteses a realidade, ou a “objetualidade” do mundo, é disposta a expressão “vide de vácuo” ou “vazio de vácuo”.

A atitude de estar atônito diante dessa decisão sobre Deus, deteminismo e materialidade, estando o poeta à espera do fim (única certeza) de sua vida, é no fundo, *epokhé*, suspensão de juízo sobre tais questões que só seriam solúveis com o recurso seguro à empiria, segundo Kant (KANT, [s.d.]). Em Edmond Husserl, a *épokhé* é, justamente:

Na filosofia contemporânea, com Husserl e a filosofia fenomenológica em geral, a E. [Epokhé] tem finalidade diferente: *a contemplação desinteressada*, ou seja, uma atitude desvinculada de qualquer interesse natural ou psicológico na existência das coisas do mundo ou do próprio mundo na sua totalidade. Com a E., diz Husserl, “pomos fora de ação a tese geral própria da atitude natural e pomos entre parênteses tudo o que ela compreende; por isso, a totalidade do mundo natural que está sempre ‘aqui para nós’, ‘ao alcance da mão’ e que continuará a permanecer como ‘realidade’ para a consciência, ainda que nos agrade colocá-la entre parênteses. Fazendo isso, como é de minha plena liberdade fazê-lo, não nego o mundo, como se fosse um sofista, não ponho em dúvida o seu existir, como se fosse um cético, mas exerço a E. fenomenológica, que me veta absolutamente qualquer juízo sobre o existente espaço-temporal” (*Ideen*, I, § 32). [...].(ABBAGNANO, 2007, p. 339).

Ainda:

A E. fenomenológica distingue nitidamente a filosofia de todas as outras ciências que estão interessadas na existência do mundo e dos objetos nele compreendidos; por isso,

faz do filosofar uma atitude puramente *contemplativa*, à qual pode revelar-se, em sua genuinidade, a própria essência das coisas (*Ibid.*, § 90; *Cart. Med.*, § 8). (ABBAGNANO, 2007, p. 339).

Voltando à questão metafísica em *A.M.M.R.*, outro renascentista, gnóstico e neoplatônico, Guido Cavalcante, é caro a Haroldo de Campos que, como se começa a perceber, não abandonou a possibilidade da existência de Deus, e/ou alguma inteligência antropomórfica ou não (veja-se a semiose em Peirce), ou de esferas transcendentais, inclusive em sistema monista, ou, melhor especificando, Haroldo de Campos esteve, no final de sua vida, suspendendo o juízo sobre Deus, a Coisa-em-si e o infinito, exatamente como Kant preconizou.

No entanto, Hegel, praticamente no alvorecer do século XIX, pareceu superar Kant quando demonstrou em lógica peculiar, mas apenas em lógica e não em empiria como queria Kant, a junção, no seu conceito de Absoluto, de Coisa e Espírito. Hegel era realista, no sentido em que admitia a existência de uma coisa, para além do universo das representações mentais. Mas, pergunto: pode apenas a lógica, sem a evidência empírica, dizer algo sobre a Coisa-em-si, Deus, o Absoluto e o Infinito?

Na verdade, Hegel não disse nada sobre a Coisa-em-si, e o mundo natural. Nem sobre o Espírito transcendental. Ele “arranjou” as coisas de modo a fazer da natureza a antítese, a polaridade negativa, do Espírito. Mas, não de forma leviana. “Ele”, o Espírito voltava a si mesmo, em síntese, na constituição da mente humana. O que Hegel fez foi “relacionar” Espírito transcendental e a “coisa da coisa”, em termos matéricos e naturais. Hegel pôs os termos Espírito e Natureza em relação dialética, seguindo um movimento dialético.

É o que afirma o próprio Hegel, na introdução do volume 1 da *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio* (1830). Esse volume tem o título de *I – A Ciência da lógica*:

Como não se pode dar uma representação prévia, geral, de um filosofia pois somente o *todo* da ciência é a exposição da ideia, assim, também, sua *divisão* só pode ser concebida a partir dessa exposição; a divisão é como a ideia, da qual tem de tirar um antecipação. A ideia porém se comprova como o pensar pura e simplesmente idêntico a si mesmo, e esse como atividade de se opor a si mesmo para ser para si; e ser nesse Outro, somente junto a si mesmo. Assim a ciência se divide em três partes:

I – A lógica, a ciência da ideia de si e para si;

II – *A Filosofia da Natureza, como a ciência da ideia em seu ser-outro;*

III – *A Filosofia do Espírito, enquanto ideia que em seu ser-outro retorna a si mesma.*

(HEGEL, 2012, p. 58).

Ainda:

[...] Na natureza não é um Outro que a ideia que é conhecido, mas, a ideia está ali na forma da *extrusão*; assim como no espírito a mesma ideia está como *para si essente*, e *vindo-a-ser em si e para si*. Uma tal determinação em que a ideia aparece, é ao mesmo tempo, um momento *que flui*. Por isso a ciência singular, é tanto conhecer seu conteúdo como *objeto essente*, como também conhecer nele imediatamente sua passagem para um círculo superior. Por conseguinte, a *representação* da *divisão* tem algo de incorreto, (que é) colocar as partes ou ciências particulares *umas ao lado das outras*, como se fossem apenas imóveis [estanques] e substanciais em sua diferenciação, como espécies. (HEGEL, 2012, p. 59)

Observe-se que Hegel não nega o empirismo:

38 O *empirismo*, de uma parte, tem com a metafísica essa fonte em comum, [a experiência] enquanto ela [a metafísica], para legitimação de suas definições – dos pressupostos, como do conteúdo mais determinado - tem por garantia igualmente as representações, isto é, o conteúdo que deriva primeiro da experiência. De outra parte, a percepção singular é diferente da experiência, e o empirismo eleva o conteúdo que pertence à percepção, ao sentimento e à intuição, à forma de *representações, proposições* e leis, etc., *universais*. [...] (HEGEL, 2012, p. 103).

Perceba-se que, em Hegel, o conhecimento parte do individualmente sensível e de induções, etc, e depois ele elabora leis que têm fundamento no sensível, ou seja, o sensível “participa” (termo meu) de tais leis, são seu stoff e fundamento. Tais leis, por serem universais, no entanto, transcendem a mera contingência da observação ou sensação individual: elas adquirem o *status* de Espírito (racional). Peirce nada mais faz do que chamar tais leis de Terceiros, em Terceiridade, ou, Interpretantes, sendo o Interpretante final um limite, no infinito de todas as Leis e Terceiros, oriundo de uma pansemiose.

Essas leis, sendo universais, suplantam o mero pensamento individual de uma pessoa que sente e/ou pensa. Daí a inclusão de tais leis sobre a rubrica geral “Espírito”. O Absoluto, de Hegel, engloba toda a linha que vai da Coisa natural ao Espírito. Em Hegel, essa Coisa-em-si é intuída na percepção diária. Veja-se, seguindo a citação acima:

[...] Contudo, isso ocorre só no sentido de que as determinações universais (por exemplo, a força) não devam ter para si nenhuma outra significação e validade além da tirada da percepção, e nenhuma outra conexão que se possa comprovar no fenômeno deva obter justificação. O conhecer empírico tem o firme ponto-de-apoio, segundo o lado *subjetivo*, no fato de que consciência possui na percepção sua *própria e imediata presença* e certeza. (HEGEL, 2012, p. 103).

O problema kantiano da incognoscibilidade da Coisa-em-si é resolvido por Hegel pela declaração, nem tão implícita, por parte deste último filósofo, da Coisa, em geral, como auto-evidente para o espírito individual que a percebe, e para toda a série de espíritos individuais (subjetividades) que a percebem. Mas o Absoluto é, em Hegel, por certo, “Algo” que ultrapassa a individual e humana capacidade de compreensão. É nisso que Haroldo de Campos também esbarra, vindo daí a necessidade, no poeta paulista, de certa *épokhé*, conforme dito acima.

Parafraseando Nicola Abbagnano em seu *Dicionário de filosofia*, o Espírito para Hegel seria subjetivo, ou seja, individual; ou objetivo, que seriam as instituições sociais. As artes, a filosofia e a religião foram chamadas por Hegel de Espírito Absoluto. “Espírito Absoluto é o mundo da Autoconsciência, que se revela a si mesma nas produções superiores, que são a arte, a religião e a filosofia” (ABBAGNANO, 2007, p. 413). O conceito de “espírito vivo” foi delineado por Nicolai Hartmann (1882-1951) e seria a união entre o espírito subjetivo e o objetivo, numa derivação do conceito hegeliano (ABBAGNANO, 2007, p. 413).

Ernest Fenollosa, foi hegeliano e pertencente ao *Metaphysical Club*, da Nova Inglaterra, de cujas reuniões participou, igualmente, Charles Sanders Peirce. Veja-se a obra *Ideograma* (CAMPOS, 1986), organizada por Haroldo de Campos, em cuja introdução o mestre paulista narra toda a história de Fenollosa e sua conversão ao budismo.

Numa análise daquilo que, em termos de forma, mostra-se facilmente ao observador destituído de preconceitos, ao se ler *A.M.M.R.*, da estrofe 80 até a 90 notar-se-ão apenas as seguintes palavras, menos tradicionalmente líricas:

1) “telescópio” (CAMPOS, 2004, p. 62) – vejo a palavra “cosmorante”, na mesma estrofe como canora, um desenvolvimento de ‘cosmorama’ ali referido pelo poeta *in absentia*. Não a vejo como esdrúxula (CAMPOS, 2004, p. 62);

- 2) “big-bang” (CAMPOS, 2004, p. 62) – a palavra “borborigma”, na mesma estrofe, é um outro efeito sonoro que iconiza, em sonoridade, o fenômeno de estar algo borbulhando. Considero-a, eufônica aliterante. A palavra *ur-canto* é solene, de índole arquetípica;
- 3) “radiocaptado” (v. 84.2) (CAMPOS, 2004, p. 63);
- 4) “tempo-zero” (v. 85.2) (CAMPOS, 2004, p. 63);
- 5) “banguê” (v. 89.3) – note-se que está aporuguesada;

Então, nas estrofes de número 91 (inclusive) a 97 (inclusive), tem-se uma segunda seção no canto III de *A.M.M.R.*, onde novos espasmos textuais surgem, talvez as últimas manifestações do tônus de certo vanguardismo, eu não diria tardio, do poeta e crítico Haroldo de Campos, em seus últimos anos de vida. A palavra “bereshith” (v. 91.2) é um estrangeirismo, expressão em hebraico que significa “No princípio”, o sintagma que dá nome ao Gênesis da Torá hebraica. Traduzido, aliás, por Haroldo de Campos (CAMPOS, 2000).

Nas 8 estrofes iniciais do Canto III, tem-se apenas 5 ocorrências de “pedras” mais ásperas que destoam do “caldo” maior, da envolvente ressonância harmônica, que faz bem mais “unos” os 24 versos iniciais do Canto III de *A.M.M.R.*, sendo que os 6 primeiros versos (duas estrofes) servem como ponte entre: 1) o Canto II (o que termina com a menção da convergência do último Einstein em direção a Espinosa); e 2) o que está posto no Canto III, propriamente dito. Em 24 versos, que seja repetido, tem-se apenas 5 ocorrências de palavras mais complexas, como palavras técnico-científicas, ou estrangeirismos. A proporção aqui não é de 5 para 24, pois ao número 5 corresponde a unidade palavra e aos número 24, a unidade verso. Podem ser citadas também as palavras de tom solene ou canoro, como foi dito, que mais contribuem para um aspecto passadista e romântico, ou ainda solene, neste final de *A.M.M.R.*, do que para um modernismo pleno de justaposições, decontinuidades e dissonâncias imagéticas que não se resolvem, ou não se subsumem em algum termo mais geral, num nível acima do par de termos divergentes que formam essas dissonâncias. Tais dissonâncias, como já foi dito, foram por mim denominadas Interpretantes-esforços, a partir da teoria peirceana (PACHITO, 2012, 117-127).

Repetindo, da estrofe 91 (inclusive) à estrofe 97 (inclusive) tem-se 7 estrofes, ou 21 versos, bem mais complexas do ponto de vista prosódico. É a segunda seção de *A.M.M.R.* Mas, a partir da

estrofe 98 (inclusive) até a estrofe 127 (inclusive), ter-se-á mais uma seção que, do ponto de vista formal e semântico igualmente, também é classificável como romântica, em certo sentido, de um barroquismo mais atenuado. Tais versos do Canto III de *A.M.M.R.* que, como disse, são os de número 98.1 até o de número 127.3 (inclusive), parecem com ideias estéticas renascentistas, idealistas, neoplatônicas e românticas.

Esta é, já, a terceira seção desta parte final de de *A.M.M.R.*, também com muito menos acidentes de leitura. São, ao todo quatro, seções dentro do Canto III de *A.M.M.R.*

Voltando à terceira seção do Canto III de *A.M.M.R.*, e a seu maior sentido de harmonia, nessa parte encontra-se um número muito menor de acidentes, ou seja um grau menor de concretismo, o que pode ter chocado certa ala de críticos literários da contemporaneidade. Que se leia e se registre a menor ocorrência, desses fenômenos textuais.

Nessa região do texto, só há palavras de outros códigos, como o técnico-científico (algumas delas foram vistas aqui, anteriormente, como “maquinismos”), ou ainda estrangeirismos nos seguintes pontos dessa terceira seção do Canto III de *A.M.M.R.* (entre os versos 98.1 – inclusive – e 127.3 – inclusive):

nos versos 105.1 e 105.2 há a justaposição de duas expressões “sina-sentença” ligadas por hífen, separadas num *enjambment*, mas unificada pelas aliterações em /s/, /n/ e os ecos em /en/ e /a/ (CAMPOS, 2004, p.73);

no verso 106.2, a dissonância “ver-ouvir”, que não chega a ser imagética, já que são verbos, e já que estão as palavras componentes de tal montagem unificadas por uma aliteração em /v/ e a reverberação do fonema /r/ após vogal, duas vezes posto (CAMPOS, 2004, p. 74);

no verso 106.2 tem-se algo que pode ser descrito com a palavra específica da teoria literária, “oxímoro” (CAMPOS, 2004, p. 76), ocorrendo também o transporte de um repertório, como disse específico, a outro, o da poesia naturalista romântica, ou idílica e renascentista e também como metalinguagem;

no verso seguinte (106.3) a expressão “*concordia discors*” é um estrangeirismo, que não espanta o leitor já “cativo” de Haroldo de Campos e do Grupo Noigandres, por representar, tal expressão, o estratagema lógico e linguístico mais típico do barroco e do barroquismo de Haroldo de Campos. Além de estrangeirismo, cultista, tal expressão também está, aqui, transportada de outro repertório, qual seja, uma terminologia comum à Estética, à História das Artes e à História do Pensamento.

Até a estrofe 127 não há mais acidentes na leitura de *A.M.M.R.* que causem discontinuidades, ou abalos, na sua leitura, coisas que poderiam evocar o modernismo em suas manifestações antropofágicas mais “bárbaras”, notem-se as aspas veementes.

Nos versos em que Haroldo de Campos cita o *tropo* “oxímoro” e a figura lógica da “*concordia discors*” (CAMPOS, 2004, p. 76), toda a questão filosófica e cultural se torna clara: Haroldo não consegue ver a solução para os dilemas, ou oposições: Deus ou não-Deus? Agnose (científica e cética) ou gnose (proto-, ou para-científica e mística)? Ceticismo, à guisa de Drummond, que recusa render-se à máquina, vivendo o mineiro em terra de ásperas veredas ainda, em fins do século XX, coloniais ou fé e misticismo cabalista?

Só a suspensão do juízo poderá mitigar o dilema, ou melhor, poderá permitir o prosseguimento da vida, mas, de certa forma, como negação da especulação mental, impotente, como não-mente, em termos zen-budistas. Veja-se:

105.1. [...] - sina-
 2. – sentença minha sendo o perseguir
 3. a reflexão sem cura – dom? estigma?
 (CAMPOS, 2004, p. 73).

Veja-se que um tom um tanto eloquente no discurso, ainda é possível para este cisne que canta. E aqui não posso deixar de repetir sobre os barroquismos presentes por todo o poema *A.M.M.R.*

Mas, a *concordia discors*, ou *discordia concors*, não é privilégio do Barroco. Que se volte ao capítulo I da presente tese e se veja como o pensamento por oposição complementar chega ao ocidente por meio do *Corpus Hermeticus* e de Nicolau de Cusa (REALE E ANTISERI, 2005, p.

35).

Pode-se e se deve remontar, também, a Heráclito de Éfeso, ao budismo e a tempos mais remotos na história do hinduísmo. Tal recuo no tempo, entretanto, não é pertinente para este presente trabalho de tese.

3.4.3. O Pensamento Oriental, a Impossibilidade de Decisão Sobre a Relação Entre Deus, ou Algo Transcendente e a Natureza. Haroldo de Campos e Mário Schenberg. Um Excurso no Zen-Budismo

A própria preferência de Haroldo de Campos pelo “Zen-marxismo” (termo de Paulo Franchetti) (FRANCHETTI, 2011) e, não só do poeta paulista, mas de seu admirado cientista, marxista e também admirador do Zen-budismo, Mário Schenberg, é forte indício de que as premissas da Escola de Frankfurt – que critica fortemente a sociedade técnica e a *ratio* Esclarecida, com a linguagem declarativa que lhe é peculiar (ADORNO, 1985, p.11-70) (ADORNO, 2011) – foram mantidas na confecção de *AMMR*. Essa manutenção termina por laborar, na obra de Haroldo de Campos, em particular, a incorporação de estratégias textuais do Zen-budismo, cultura que possui textos com forte e enigmática imagética, inclusive os famosos *koans*, na confecção de poemas. Isso não é novo em Haroldo de Campos. Os *koans* são anedotas-paradoxos sobre os quais, na escola Zen Soto, os neófitos meditam até que um insight, num lampejo, produza uma revelação, ou satóri.

Veja-se sobre os koans zen-budistas:

[...] Ko-an literally means “a public document” or “authoritative stature” — a term coming into vogue toward the end of the T'ang dynasts. It now denotes some anecdote of an ancient master, or a dialogue between a master and monks, or a statement or question put forward by a teacher, all of which are used as the means for opening one's mind to the truth of Zen. In the beginning, of course, there was no koan as we understand it now; it is a kind of artificial instrument devised out of the fullness of heart by later Zen masters, who by this means would force the evolution of Zen consciousness in the minds of their less endowed disciples. (SUZUKI, 1964, p. 102)⁵⁷.

⁵⁷ [...] Ko-an significa, literalmente, “um documento público” ou “estatura autoritária” [ou desenvolvimento autoritário, forçado] - um termo que se tronou algo em voga durante o fim das dinastias Tang. Ele agora denota alguma anedota de um mestre antigo, ou um diálogo entre um mestre e monges, ou uma declaração ou pergunta formulada por um professor, todos estes sendo usados como meio de abertura de uma mente para a verdade do Zen.

E ainda:

[...] The koan is intended to be nourished in those recesses of the mind where no logical analysis can ever reach. When the mind matures so that it becomes attuned to a similar frame to that of Joshu, the meaning of the “cypress-tree” will reveal itself, and without further questioning you will be convinced that you now know it all (SUZUKI, 1964, p. 107)⁵⁸.

Um pouco mais:

The koans, therefore, as we have seen, are generally such as to shut up all possible avenues to rationalization. After a few presentations of your views in the interview with the master, which is technically called sem-zen, you are sure to come to the end of your resources, and this coming to a cul-de-sac is really the true starting point in the study of Zen. No one can enter into Zen without this experience. When this point is reached the koans may be regarded as having accomplished a half of the object for which they stand (SUZUKI, 1964, p. 108)⁵⁹.

E mais:

To speak conventionally — and I think it is easier for the general reader to see Zen thus presented — there are unknown recesses in our minds which lie beyond the threshold of the relatively constructed consciousness. To designate them as “sub-consciousness” or “supra-consciousness” is not correct. The word “beyond” is used simply because it is a most convenient term to indicate their whereabouts. But as a matter of fact there is no “beyond”, no “underneath”, no “upon” in our consciousness. The mind is one indivisible whole and cannot be torn in pieces. The so-called *terra incognita* is the concession of Zen to our ordinary way of talking, because whatever field of consciousness that is known to us is generally filled with conceptual ruffraff, and to get rid of them, which is absolutely necessary for maturing Zen experience, the Zen psychologist sometimes points to the presence of some inaccessible region in our minds. [...] (SUZUKI, 1964, p. 108)⁶⁰.

No começo, é claro, não houve koan tal como o entendemos hoje; é uma espécie de instrumento artificial concebido [...] por mestres zen posteriores, que por este meio forçariam a evolução da consciência Zen nas mentes de seus discípulos menos dotados. (SUZUKI, 1964, p. 102). (Tradução do site Google Translator, com minha revisão).

⁵⁸ [...] O koan se destina a ser alimentado nesses recessos da mente, onde nenhuma análise lógica pode nunca chegar. Quando a mente amadurece para que se torne em sintonia com um quadro semelhante ao de Joshu, o significado da “árvore de cipreste” irá revelar-se, e sem questionar mais você vai se convencer de que você já sabe tudo. (SUZUKI, 1964, p. 107). (Tradução do site Google Translator, com minha revisão).

⁵⁹ Os koans, pois, como vimos, são, em geral, algo como calarem-se todas as vias possíveis para a racionalização. Depois de algumas apresentações de seus pontos de vista na entrevista com o mestre, que é tecnicamente chamado de sem-zen, você tem certeza de chegar ao fim de seus recursos, e chega a um cul-de-sac [fim de rua] que é realmente o verdadeiro ponto de partida no estudo do Zen. Ninguém pode entrar no Zen sem esta experiência. Quando este ponto é alcançado os koans pode ser considerados como tendo cumprido a metade do objeto para o qual se mantêm (SUZUKI, 1964, p. 108). (Tradução do site Google Translator, com minha revisão).

⁶⁰ Para falar convencionalmente - e eu acho que é mais fácil para o leitor em geral para ver o Zen assim, apresentado

Indo além:

[...] Though in actually there is no such region apart from our everyday consciousness, we talk of it as generally more easily comprehensible by us. When the koan breaks down all the hindrances to the ultimate truth, we all realize that there are, after all, no such things as “hidden recesses of mind” or even the truth of Zen appearing all the time so mysterious (SUZUKI, 1964, p. 108)⁶¹.

Prosseguindo:

The koan is neither a riddle nor a witty remark. It has a most definite objective, the arousing of doubt and pushing it to its furthest limits. A statement built upon a logical basis is approachable through its rationality; whatever doubt or difficulty we may have had about it dissolves itself by pursuing the natural current of ideas. All rivers are sure to pour into the ocean; but the koan is an iron wall standing in the way and threatening to overcome one's every intellectual effort to pass. [...] (SUZUKI, 1964, p. 108-109)⁶².

E mais um pouco:

[...] You feel as if your march of thought had been suddenly cut short. You hesitate, you doubt, you are troubled and agitated, not knowing how to break through the wall which seems altogether impassable. When this climax is reached, your whole personality, your inmost will, your deepest nature, determined to bring the situation to an issue, throws itself with no thought of self or no self, of this or that, directly and unreservedly against the iron wall of the koan. This throwing your entire being against the koan unexpectedly opens up a hitherto unknown region of the mind.

- existem recessos desconhecidos em nossas mentes que estão além do limiar da consciência, construída de forma relativa. Designá-los como “sub-consciência” ou “supra-consciência” não é correto. A palavra “além” é usado simplesmente porque é um termo mais conveniente para indicar o seu paradeiro. Mas, como uma questão de fato, não há “além”, nem “por baixo”, nem “sobre” em nossa consciência. A mente é um todo indivisível e não pode ser rasgado em pedaços. A chamada terra incógnita é a concessão de Zen ao nosso modo comum de falar, porque qualquer campo de consciência que é conhecido por nós é geralmente preenchido com conceitos ilusórios, e para se livrar deles, o que é absolutamente necessário para o amadurecimento da experiência do Zen, o psicólogo Zen às vezes aponta para a presença de alguma região inacessível em nossas mentes. [...]. (SUZUKI, 1964, p. 108). (Tradução do site Google Translator, com minha revisão).

⁶¹ [...] Apesar de, na verdade, não existir tal região para além da nossa consciência cotidiana, falamos dela como de algo geralmente mais facilmente compreensível por nós. Quando o koan rompe todas as barreiras para a verdade suprema, todos nós percebemos o que há, afinal, não há tal coisa como “recantos da mente” nem mesmo a verdade do Zen aparecendo o tempo todo tão misterioso. (SUZUKI, 1964, p. 108). (Tradução do site Google Translator, com minha revisão).

⁶² O koan não é nem um enigma nem um comentário espiritualoso. Ele tem um objetivo mais definido, o despertar da dúvida e o levar tal dúvida a seus limites mais ulteriores. Uma sentença construída sobre uma base lógica é acessível através de sua racionalidade; qualquer que seja a dúvida ou dificuldade que possa ter tido sobre ele se dissolve, através do seguimento natural da corrente de idéias. Todos os rios estão certos de desaguardem no oceano; mas o koan é um muro de ferro que estava no caminho, ameaçando sobrepujar todo esforço intelectual que um discípulo faz para passar por ele. [...]. (SUZUKI, 1964, p. 108-109). (Tradução do site Google Translator, com minha revisão).

Intellectually, this is the transcending of the limits of logical dualism, but at the same time it is a regeneration, the awakening of an inner sense which enables one to look into the actual working of things. [...] (SUZUKI, 1964, p. 109)⁶³.

Por fim:

[...] For the first time the meaning of the koan becomes clear, and in the same way that one knows that ice is cold and freezing. The eye sees, the ear hears, to be sure, but it is the mind as a whole that has satori; it is an act of perception, no doubt, but it is a perception of the highest order. Here lies the value of the Zen discipline, as it gives birth to the unshakable conviction that there is something indeed going beyond mere intellection (SUZUKI, 1964, p. 109)⁶⁴.

Como se pode ver, não é por deficiência de enunciação que Haroldo titubeia entre construir, ou não, certas proposições. Trata-se, sim, de técnica lacunar de expressão verbal, talvez um pouco premida pela emoção de um autor próximo de sua morte. Tal emoção é mesmo sensível em todo o poema, na pressa do mesmo autor em “dizer” seu poeitar de cisne.

Com relação a Mário Schenberg e o “zen-marxismo” citado por Paulo Franchetti (2013) pode-se citar a edição de no. 146 da revista mensal *Scientific American Brasil*, em seu dossiê especial “Mário Schenberg”, sobre as crenças e posturas intelectuais e ativistas do cientista brasileiro:

Ainda assim não calou a sua voz que se fez ouvir forte, sobretudo, nos movimentos estudantis tão frequentes na segunda metade da década de 60. Marxista, professava, no entanto, a filosofia oriental – principalmente chinesa – com entusiasmo. Crítico de arte, Schenberg encorajava jovens heterodoxos, aspirantes de nova vanguarda, sem temer remar contra a maré. Físico por vocação, não deixava de apreciar em profundidade a história, talvez, a sua maior paixão cultural [...]. (MOTOYAMA, 2014, p.76).

⁶³ [...] Você se sente como se a sua marcha de pensamento houvesse sido subitamente interrompida. Você hesita, você duvida, você está perturbado e agitado, e não sabe como romper o muro que parece completamente intransponível. Quando este clímax é atingido, toda a sua personalidade, todo o seu íntimo, a sua natureza mais profunda, estão determinados a levar a situação para um desfecho. Então você se lança ao desafio, sem pensar em si mesmo ou em nenhum eu, ou em nenhum isto ou aquilo. De forma direta e sem reservas você se lança contra a parede de ferro do koan. Ao jogar todo o seu ser contra o koan abre-se inesperadamente uma região até então desconhecido da mente. Intelectualmente, esta é a superação dos limites do dualismo lógico, mas, ao mesmo tempo, é uma regeneração, o despertar de um sentimento interior que capacita a pessoa a olhar para a situação atual das coisas [...]. (SUZUKI, 1964, p. 109). (Tradução do site Google Translator, com minha revisão).

⁶⁴ [...] Pela primeira vez o significado do koan torna-se claro, do mesmo modo que se sabe que o gelo é frio e congelante. O olho vê, o ouvido ouve, para ter certeza, mas é a mente como um todo que tem o satori; é um ato de percepção, sem dúvida, mas é uma percepção da mais alta ordem. Aqui reside o valor da disciplina Zen, pois dá à luz a convicção inabalável de que há algo de fato indo além da mera intelecção. (SUZUKI, 1964, p. 109). (Tradução do site Google Translator, com minha revisão).

Mário Schenberg, e Haroldo o testemunhara, fora um pioneiro, em certo sentido, enquanto pensador e cientista que se aproximara, simultaneamente, da física das partículas e do pensamento oriental que, em se tratando de Zen Budismo, data de pelo menos 4 a 6 séculos depois de Cristo, a palavra Zen, sendo s corruptela em japonês de uma outra corruptela, em chinês (a palavra *Ch'an*), da palavra em sânscrito *dhyana*, que significa sentar-se e meditar. Schenberg vivencia este *approach* místico-científico bem antes de Fritjof Capra publicar seu livro *O Tao da física* (CAPRA, 1983).

3.4.4. A Última Parte do Canto III de M.M.R.

Que seja feita, agora, uma visada sobre as especificidades propriamente mais (neo)românticas, ou neorromânticas na última parte de *A.M.M.R.*, trecho de grande interesse para a presente tese de doutoramento.

3.4.4.1. O Olhar Transfinito: Fusão de Inteligência (Espírito) e Coisa (Objeto ou Matéria), Pela Via da Teoria do Signo em Peirce. A Doutrina do Sinequismo: A Continuidade de Plena Entre Coisa e Espírito Neste Pensador.

A partir da estrofe 128 de *A.M.M.R.* (CAMPOS, 2004, p. 85), Haroldo de Campos torna mais ritmado e um pouco mais acidentada a *via* do leitor que percorre seu poema. É neste ponto de seu texto que ele se recorda de Mário Schenberg e de um fenômeno físico que ocorreria com os neutrinos, segundo a teoria do físico brasileiro. O processo conhecido pelo nome de “urca”. Que se veja a história desse conceito que envolve o físico brasileiro e, ainda, o físico russo naturalizado americano George Gamow. Segundo Ulisses Capozzoli, editor e articulista da revista *Scientific American Brasil*, em seu número 146 :

Em 1940 [Mário Schenberg] estava de volta ao Brasil. Havia feito um percurso intenso como cientista e intelectual, mas uma bolsa da Fundação Guggenheim o levou mais uma vez para o exterior, agora para os Estados Unidos, onde teve uma produtiva parceria com o físico russo naturalizado americano George Gamow (1904-1968), um mito de sua época. Gamow é o talento por trás da descoberta teórica da radiação cósmica de fundo, o radiorruído fóssil do Big Bang, a suposta explosão de criação do Universo, agora reinterpretada como a mais recente do que pode ser uma infinita sequência de explosões de criação/destruição, ainda que esse conceito se manifeste em meio a acirrados debates entre cosmólogos (CAPOZZOLI, 2014, p. 73).

E que se veja outra citação, agora do texto de José Luiz Goldfarb “Mário Schenberg e a História

da Ciência” (GOLDFARB, 1994). Aqui, é Mário Schenberg quem fala:

Um dos trabalhos que fiz, provavelmente o que teve maior repercussão foi o do processo Urca. [...] fui trabalhar com o Gamow em Washington. Ele já estava interessado no problema das supernovas. [...] [A] emissão dos neutrinos esfriaria o centro da estrela e produziria um colapso, porque, diminuindo a pressão do centro, ele não aguentaria mais o peso das camadas externas. O colapso do centro seria acompanhado de uma expansão da parte mais externa. A supernova é tão luminosa, não porque a temperatura em sua atmosfera seja muito elevada, mas porque ela cresce em tamanho, por isso há o aumento de luminosidade. Foi-lhe dado o nome de processo Urca pelo seguinte: no Rio de Janeiro, nós fomos jogar no cassino da Urca, e o Gamow havia ficado muito impressionado com a mesa da roleta, onde o dinheiro sumia; com um espírito muito esportivo disse: “Bem, a energia está sumindo no centro da supernova com a mesma rapidez com que o dinheiro sumia naquela mesa de roletas” [...]. (SCHENBERG apud GOLDFARB, 1994, p. 66).

Está explicada a passagem de *A.M.M.R.*:

- 128.1. já percorrerá – e afasta-se entre cismas
 - 2. difidente do prênio intempestivo
 - 3. – paro aqui: penso em Mário – nessas mínimas
 - 129.1. partículas neutrinas que o seu vivo
 - 2. transfinito olho azulverde enfocara
 - 3. pondo em relevo o impacto decisivo
 - 130.1. que no processo têm de onde dispara
 - 2. a perda da energia astral – enorme –
 - 3. veloz como roleta que não pára:
 - 131.1. “urca” (ao processo é gamow quem dá nome) –
 - 2. pois se o neutrino dura outras instáveis
 - 3. partículas se criam e consomem
 - 132.1. como os anjos que exsurgem e voláteis
 - 2. por um instante (apólogo rabínico)
 - 3. louvam a FACE e morrem de inefável
 - 133.1. deslumbre; é o que se lê num benjamíneo
 - 2. *midrash* (se bem recordo) – aquela vez
 - 3. no templo de palenque onde no escrínio
 - 134.1. da rocha penetrada por través
 - 2. – jacente o maia em posição fetal
 - 3. de estranhos (quando o túnel todo-fezes)
 - 135.1. de morcego e fuligem no final
 - 2. do descanso à luz se abre) o contemplar
 - 3. permite: eu – pela escada parietal
- (CAMPOS, 2004, p. 85-88).

A palavra “difidente” significa “desconfiado”, é um cultismo (verso 128.2), (HOUAISS, 2009); “exurgem” (132.1) significa “levantam-se, erguem-se” (HOUAISS, 2009). Para o verbete “apólogo”, o mesmo *Dicionário eletrônico Houaiss* traz o seguinte significado: “narrativa em prosa ou verso, ger. dialogada, que encerra uma lição moral, e em que figuram seres inanimados, imaginariamente dotados de palavra.” (HOUAISS, 2009).

Segundo o *Dicionário ilustrado de religiões*, “midrash” (verso 133.2) quer dizer interpretação bíblica que pode, por exemplo, estar contida no Talmude (SCHWIKART, 2001, p. 71-72). “Escrínio” (verso 133.3) é relacionado a uma espécie de armário ou compartimento (HOUAISS, 2009). A expressão “rocha penetrada por través” (134.1) significa uma penetração lateral, ou oblíqua, de certa rocha. A palavra “través” é um termo náutico, também. A palavra “parietal” (verso 135.3) significa, como se sabe, “parede” de rocha, de caverna, parede “interna”, ou “externa” dessas estruturas geológicas.

Mas é a palavra “transfinito”, no verso 129.2 (CAMPOS, 2004, p. 85), que revela a decisão, no entanto indizível, de Haroldo de Campos, por aquilo que mais se aproxima da filosofia de Charles Sanders Peirce: a fuga incessante, para além do perceptível e, dessa forma, segundo ainda Kant (KANT, [s.d.]) para além do universo inteligível, do Objeto Dinâmico (caminhando-se imaginariamente numa direção de uma linha contínua que vai do Objeto do Signo a seu Interpretante, veja-se o que Lúcia Santaella diz a respeito, em seu *Teoria geral do signo* (SANTAELLA, 2000, p. 38-48). Ambos os extremos dessa linha estão no âmbito ontológico do “transfinito”.

Neste exato ponto da presente tese, devo pedir ao leitor que tenha paciência, pois uma série de citações de Peirce será introduzida no texto. Tais citações são imprescindíveis para que se reconheça o caráter monista do pensamento peirceano. Tal característica, embora seja pertencente à cosmologia e “cosmogonia” (*lato sensu*) empreendidas por Peirce em sua obra, será demonstrada por mim com o recurso da definição de signo e exposição de algumas de suas características, retiradas do próprio texto peirceano (PEIRCE, 1994).

Assim, para que se compare *A.M.M.R.* com a metafísica de Peirce, e sua teoria semiótica, é preciso que se entendam os pontos que, a seguir, exibirei. Para o filósofo americano, Signo é:

2.228. A sign, or *representamen*, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its *object*. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the *ground* of the representamen. “Idea” is here to be understood in a sort of Platonic sense, very familiar in everyday talk; I mean in that sense in which we say that one man catches another man’s idea, in which we say that when a man recalls what he was thinking of at some previous time, he recalls the same idea, and in which when a man continues to think anything, say for a tenth of a second, in so far as the thought continues to agree with itself during that time, that is to have a *like* content, it is the same idea, and is not at each instant of the interval a new idea (PEIRCE, 1994, p. 363)⁶⁵

E mais:

2.230. [...] But in order that anything should be a Sign, it must “represent”, as we say, something else, called its *Object*, although the condition that a Sign must be other than its Object is perhaps arbitrary, since, if we insist upon it we must at least make an exception in the case of a Sign that is a part of a Sign (PEIRCE, 1994, p. 364)⁶⁶.

Ainda:

The Objects – for a Sign may have any number of them – may each be a single known existing thing or thing believed formerly to have existed or expected to exist, or a collection of such things, or a known quality or relation or fact, which single Object may be a collection, or whole of parts, or it may have some other mode of being, such as some act permitted whose being does not prevent its negation from being equally permitted, or something of a general nature desired, required, or invariably found under certain general circumstances (PEIRCE, 1994, p. 364-365)⁶⁷.

⁶⁵ 2.228. Um signo, ou representamen, é algo que significa algo para alguém, em algum aspecto ou capacidade. Ele aborda alguém, isto é, cria na mente de uma pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo que é criado chamo interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Ele se “coloca para” esse objeto [aspas minhas], não em todos os aspectos, mas em referência a um tipo de idéia, que eu às vezes chamei de fundamento dos representamen. “Idéia” deve ser compreendido aqui em uma espécie de sentido platônico, muito familiar na nossa conversação diária; Quero dizer, no sentido em que dizemos que um homem pega a idéia de um outro homem, em que dizemos que quando um homem relembra o que ele estava pensando em algum momento anterior, ele relembra a mesma idéia, e em que, quando um homem continua a pensar em alguma coisa, digamos, por um décimo de segundo, e na medida em que o pensamento continua a concordar com tal coisa durante esse tempo, que é algo com um teor semelhante, ou seja, que é a mesma ideia, e não é, em cada instante do intervalo dado, uma nova idéia. (PEIRCE, 1994, p. 363). (Tradução do site Google Translator, revisada por mim).

⁶⁶ 2.230. [...] Mas, a fim de que tudo deve ser um Signo, ele deve “representar”, como se diz, uma outra coisa, chamada de seu objeto, embora a condição de que um Signo deve ser diferente de seu objeto é talvez arbitrária, uma vez que, se nós insistimos nesse ponto, devemos pelo menos fazer uma exceção no caso de um Signo que é uma parte de um Signo. (PEIRCE 1994, p. 364). (Tradução do site Google Translator, revisada por mim)

⁶⁷ Os objetos - por sinal pode haver qualquer número deles - podem ser cada um uma única coisa conhecida existente ou coisa que se acreditava anteriormente ter existido ou, ainda, que se espera que exista, ou uma coleção de tais coisas, ou uma qualidade conhecida, ou uma relação ou fato. O objeto único de tal fato, ou relação, pode ser uma

E ainda mais:

2.303. Anything which determines something else (its *interpretant*) to refer to an object to which itself refers (its *object*) in the same way, the interpretant becoming in turn a sign, and so on *ad infinitum* (PEIRCE, 1994, p. 385)⁶⁸.

Indo um pouco além:

[...] No doubt, intelligent consciousness must enter into the series. If the series of successive interpretants comes to an end, the sign is thereby rendered imperfect, at least. If, an interpretant idea having been determined in an individual consciousness, it determines no outward sign, but that consciousness becomes annihilated, or otherwise loses all memory or other significant effect of the sign, it becomes absolutely undiscoverable that there ever was such an idea in that consciousness; and in that case it is difficult to see how it could have any meaning to say that that consciousness ever had the idea, since the saying so would be an interpretant of that idea (PEIRCE, 1994, 385-386)⁶⁹.

Que se retorne um pouco, na cadeia de definições, fazendo mais citações, para que se evitem equívocos:

What we see here is Peirce's basic claim that signs consist of three inter-related parts: a sign, an object, and an interpretant. For the sake of simplicity, we can think of the sign as the signifier, for example, a written word, an utterance, smoke as a sign for fire etc. The object, on the other hand, is best thought of as whatever is signified, for example, the object to which the written or uttered word attaches, or the fire signified by the smoke. The interpretant, the most innovative and distinctive feature of Peirce's account, is best thought of as the understanding that we have of the sign/object relation. [...].(ATKIN, [s.d.])⁷⁰.

coleção ou uma totalidade de partes, ou, [ainda] ele pode ter algum outro modo de ser, como um ato permitido cujo ser não impede que sua negação seja igualmente permitido, ou algo de uma natureza geral desejada, necessária, ou invariavelmente encontrada em certas circunstâncias gerais. (PEIRCE, 1994, p. 364-365). (Tradução do site Google Translator, revisada por mim)

⁶⁸ 2.303. Qualquer coisa que determina outra coisa (seu interpretante) para se referir a um objeto a qual {a primeira coisa} se refere (seu objeto) da mesma forma. O interpretante se tornando, por sua vez, um signo, e assim por diante *ad infinitum*. (Peirce, 1994, p. 385). (Tradução do site Google Translator, revisada por mim).

⁶⁹ [...] Sem dúvida, a consciência inteligente deve entrar na série. Se a série de interpretantes sucessivos chega ao fim, o Signo é assim tornado imperfeito, pelo menos. Se, uma idéia interpretante tendo sido determinada em uma consciência individual, e ela não determina qualquer Signo ulterior, mas aquela consciência se torna aniquilada, ou de outro jeito, se tal consciência perde toda a memória ou outro efeito significativo do Signo, torna-se absolutamente não detectável de que jamais houve tal idéia nessa mesma consciência; e, nesse caso, é difícil ver como poderia ter qualquer significado dizer que essa consciência alguma vez teve essa idéia, uma vez que dizê-lo seria um interpretante [consequente] dessa idéia. (PEIRCE, 1994, 385-386). (Tradução do site Google Translator, revisada por mim).

⁷⁰ O que vemos aqui é a reivindicação básica de Peirce de que Signos consistem em três partes inter-relacionadas: um Signo, um objeto, e um interpretante. Por uma questão de simplicidade, podemos pensar o sSigno como o significante, por exemplo, uma palavra escrita, um enunciado, o fumo como um sinal de fogo etc. O objeto, por outro lado, é melhor pensar como tudo o que é significado, por exemplo, o objeto ao qual a palavra escrita ou pronunciada

Ainda:

[...] The importance of the interpretant for Peirce is that signification is not a simple dyadic relationship between sign and object: a sign signifies only in being interpreted. This makes the interpretant central to the content of the sign, in that, the meaning of a sign is manifest in the interpretation that it generates in sign users. Things are, however, slightly more complex than this and we shall look at these three elements in more detail. (ATKIN, [s.d.])⁷¹.

Vejam-se as relações entre Objeto de Signo e Interpretante, no tocante a algumas restrições que o Objeto precisa fazer, para o bem do processo de interpretação:

Just as with the sign, not every characteristic of the object is relevant to signification: only certain features of an object enable a sign to signify it. For Peirce, the relationship between the object of a sign and the sign that represents it is one of determination: the object determines the sign. Peirce's notion of determination is by no means clear and it is open to interpretation, but for our purposes, it is perhaps best understood as the *placing of constraints* or conditions on successful signification by the object, rather than the object *causing* or *generating* the sign. The idea is that the object imposes certain parameters that a sign must fall within if it is to represent that object. However, only certain characteristics of an object are relevant to this process of determination. To see this in terms of an example, consider again the case of the molehill. (ATKIN, [s.d.])⁷².

E mais:

The sign is the molehill, and the object of this sign is the mole. The mole determines the sign, in as much as, if the molehill is to succeed as a sign for the mole it must show the physical presence of the mole. If it fails to do this, it fails to be a sign of that object. Other signs for this object, apart from the molehill, might include the presence

se refere, ou o fogo significado pela fumaça. O interpretante, a característica mais inovadora e distintiva por parte de Peirce, é melhor pensá-lo como a compreensão que temos da relação signo / objeto. [...]. (ATKIN, [s.d.]). (Tradução do site Google Translator, revisada por mim)

⁷¹ [...] A importância do interpretante de Peirce é que [para esse pensador] a significação não é uma relação diádica [dual] simples entre signo e objeto: um signo significa apenas ao ser interpretado. Isso faz com que a interpretação seja algo mais central para o conteúdo do Signo, em que, o significado de um signo é manifesto na interpretação que ele gera nos usuários desse signo. As coisas são, no entanto, um pouco mais complexas do que isso e vamos olhar para estes três elementos com mais detalhes. (ATKIN, [s.d.]). (Tradução do site Google Translator, revisada por mim).

⁷² Assim como com o signo, nem todas as características do objeto são relevantes para a significação: apenas certas características de um objeto permitem que um signo o indique. Para Peirce, a relação entre o objeto de um signo e um signo que o representa é de determinação: o objeto determina o signo. A noção de determinação em Peirce não está posta de forma clara e é aberta à interpretação, [mais variada] mas, para os nossos propósitos, talvez seja melhor compreendido como se dá a colocação de restrições ou condições de significação bem sucedida por parte do objeto, em vez da ideia do objeto causar ou gerar o sinal. A ideia é que o objeto impõe certos parâmetros em que um signo deve se enquadrar, para representar esse objeto. No entanto, apenas algumas características de um objeto são relevantes para este processo de determinação. Para ver isto em termos de um exemplo, considere novamente o caso do montículo. (ATKIN, [s.d.]) (Tradução do site Google Translator, revisada por mim).

of mole droppings, or a particular pattern of ground subsidence on my lawns, but all such signs are constrained by the need to show the physical presence of the mole. Clearly, not everything about the mole is relevant to this constraining process: the mole might be a conventional black color or an albino, it might be male or female, it might be young or old. None of these features, however, are essential to the constraints placed upon the sign. Rather, the causal connection between it and the mole is the characteristic that it imposes upon its sign, and it is this connection that the sign must represent if it is to succeed in signifying the mole. (ATKIN, [s.d.])⁷³.

Caminhando em direção ao que interessa aqui, sobremaneira, observe-se neste ponto os termos usados pelo enciclopedista: “at the end of the process” (traduzindo: “ao fim do processo”) (ATKIN, [s.d.]

The first effect of Peirce's greater appreciation of the parallels between inquiry and his sign theory is a distinction between the object of the sign as it we understand at some given point in the semiotic process, and the object of the sign as it stands at the end of that process. The former he calls the *immediate object*, and the later he calls the *dynamic object*. A neat way of capturing this distinction is as the different objects arising from the “two answers to the question: what object does this sign refer to? One is the answer that could be given when the sign was used; and the other is the one we could give when our scientific knowledge is complete”. (Hookway 1985,139). (ATKIN, [s.d.])⁷⁴.

Mas, saber quando acontecerá que “our scientific knowledge is complete”, ou, traduzindo, qual será o momento “quando nosso conhecimento científico for completo”, é uma previsão que nunca vai se consumir, de fato, permanecendo uma virtualidade. Como eu disse acima, “ao fim do processo” de semiose infinita conhecer-se-ia, em tese, a “Coisa”. Não a Coisa-em-si, pois, se esta fosse conhecida, ela não seria mais Coisa-em-si, ela seria Coisa-para-alguma-inteligência. A

⁷³ O sinal é o montículo, e o objeto deste signo é a toupeira. A toupeira determina o sinal, na medida em que, se a porção de terra remexida deve ser bem sucedida como um signo para o [objeto] toupeira e deve mostrar a presença física da toupeira. Se ele não conseguir fazer isso, ele deixa de ser um signo do objeto. Outros signos para este objeto, além do montículo, podem incluir: a presença de fezes moles, ou um padrão particular de afundamento do solo em meus gramados, mas todos esses signos são limitados pela necessidade de mostrar a presença física da toupeira. Claramente, nem tudo sobre a toupeira é relevante para esse processo de restrição [da informação]: a toupeira pode ser de uma cor preta convencional ou albina, pode ser macho ou fêmea, pode ser nova ou velha. Nenhum desses recursos, no entanto, são essenciais para as restrições colocadas sobre o sinal. Em vez disso, a conexão causal entre ele e o montículo é a característica que impõe o seu signo, e é neste contexto, que o signo deve representar, se é para ter sucesso no ato de significar a toupeira (ATKIN, [s.d.]). (Tradução do site Google Translator, revisada por mim).

⁷⁴ O primeiro efeito da maior valorização dos paralelos entre questões sobre a investigação e a teoria dos signos de Peirce é uma distinção entre o objeto do signo, quando o pensamos em algum ponto dado no processo semiótico, e o objeto do signo, tal como está no fim desse processo. O primeiro ele chama de objeto imediato, e o segundo ele chama de objeto dinâmico. Uma maneira elegante de capturar esta distinção é perguntar sobre os diferentes [tipos de] objetos decorrentes das “duas respostas para a pergunta: a que objeto este signo se refere? Uma delas é a resposta que poderia ser dada quando o signo foi [efetivamente] utilizado; e a outra resposta é aquela que poderia ser dada quando nosso conhecimento científico estiver completo [acabado]”. (Hookway 1985,139). (ATKIN, [s.d.]). (Tradução do site Google Translator, revisada por mim).

menos que a Inteligência (repare-se a inicial maiúscula) e ela [a Coisa-em-si] fôsem a mesma “coisa”, ou, unidade, e que Inteligência e Objeto de Signo, mesmo o Objeto “real”, as coisas “reais”, matéricas, do mundo, coincidissem numa grande “comunhão”, com o perdão da palavra religiosa. Isso é monismo. E isso leva em conta, também, a possibilidade de existência do Espírito puro, sem matéria real?

E quem atingiria esse estado? Um iluminado (Bodhi, Buda)? Um Bodhisattva teria chegado a tal extremo, segundo a religião budista, mas esperaria que toda a humanidade chegasse a tal nível de “conhecimento” que, neste caso, funde lógica com sensação e com sentimento, todas estas formas de conhecimento ascendendo a uma condição superior enquanto conhecimento pleno. Que se pare por aqui ou serão necessárias pesquisas sobre as religiões hindu e budista.

Continuando a citação:

The dynamic object is, in some senses, the object that generates a chain of signs. The aim of a sign chain is to arrive at a full understanding of an object and so assimilate that object into the system of signs. Using slightly more simplistic terms, Ransdell (1977, 169) describes the dynamic object as the “object as it really is”, and Hookway (1985, 139) describes it as “the object as it is known to be [at the end of inquiry]”. Indeed, Hookway's description shows an acute awareness of the connection between the dynamic object and the process of inquiry in Peirce's later sign theory. An example, from Liszka (1996, 23), captures Peirce's idea quite clearly: taking a petroleum tank half full with fuel, a variety of signs for this half-full state are available. Perhaps there is a fuel gauge attached to the tank, or perhaps the tank makes a distinctive sound when we strike it and so on. But, despite these various signs, the object underlying them all is the actual level of fuel in the petroleum tank; this is the dynamic object (ATKIN, [s.d.]⁷⁵).

Ou seja, o Objeto Imediato gerador de um cadeia de semiose (parcial) é, a princípio, uma camada de petróleo, uma borra, presa junto à boca do recipiente, por baixo. Mas o nível “real” do petróleo

⁷⁵ O objeto dinâmico é, em alguns sentidos, o objeto que gera uma cadeia de signos. O objetivo de uma cadeia de signos é chegar a um entendimento completo de um objeto e assim assimilar esse objeto no sistema de signos. Usando termos ligeiramente mais simplistas, Ransdell (1977, 169) descreve o objeto dinâmico como o “objeto como realmente é”, e Hookway (1985, 139) descreve-o como “o objeto, uma vez que é conhecido por se estar [no final da investigação]”. Na verdade, a descrição de Hookway mostra uma consciência aguda da conexão entre o objeto dinâmico e o processo de investigação na teoria dos signos, depois de Peirce. Um exemplo, de Liszka (1996, 23), capta a idéia de Peirce muito claramente: para alguém tomar um tanque de petróleo como estando até a metade com combustível, uma variedade de signos para este estado de semi-completude está disponível. Talvez haja um medidor de combustível ligado ao tanque, ou, talvez, o tanque faça um som característico quando atingir tal altura e assim por diante. Mas, apesar destes sinais diversos, o objeto subjacente a todas eles é o real nível de combustível no tanque de petróleo; este é o objecto dinâmico. (ATKIN, [s.d.]). (Tradução do site Google Translator, revisada por mim).

no tanque é o Objeto Dinâmico. Lembrando que todas as cadeias semióticas são parciais, posto que só conhecimento total, de todas as “coisas”, dar-nos-ia a noção do “Todo” (em monismo).

E foi previsto, também, por Peirce, um Interpretante chamado Final, que é o último da série da semiose infinita. Tal ponto foi previsto como uma espécie de encontro de linhas paralelas, espécie de virtualidade prevista na lógica-semiótica peirceana, algo de que só temos consciência quando pensamos acerca de um processo de pesquisa (*inquiry*):

[The final Interpretant is that] which would be reached if a process of enriching the interpretant through scientific enquiry were to proceed indefinitely. It incorporates a complete and true conception of the objects of the sign; it is the interpretant we should all agree on in the long run. (Hookway 1985, 139). (ATKIN, [s.d.]⁷⁶.

Veja-se como se encontram o Objeto dinâmico e o Interpretante Final:

[...] As should be clear, from the connections that emerge from the notion of inquiry, the final interpretant interacts strongly with the dynamic object. The final interpretant, then, is important to our understanding of the dynamic object in a couple of ways. First, it is the point where our grasp of the dynamic object would be complete and, according to Ransdell (1977, 169–170), is where the immediate object and the dynamic object coincide [...] (ATKIN, [s.d.]⁷⁷.

Esse ponto final do conhecer-se o Cosmos, e o trans-cosmos, eu diria, por ser um estado, repito, de onisciência, encontra-se, em certo tipo de conhecimento total (não apenas lógico discursivo) com o Objeto Dinâmico, naquele lugar inacessível onde este último se encontra. Ou seja, tais pontos, inicial e final, da cadeia de semiose são transfinitos, ou, parafraseando Haroldo, são um só Uno “transfinito”, ou seja, algo localizado para além de nossas, pelo menos atuais, percepção e compreensão (CAMPOS, 2004).

Falar mais sobre este ponto na teoria de Peirce, em que convergem o Objeto e o Interpretante seria tornar demasiado maçante a leitura da presente tese que foi produzida num ambiente de

⁷⁶ [O Interpretante final é aquele] que seria alcançado com um processo de enriquecimento do interpretante através da investigação científica prosseguisse indefinidamente. Ele incorpora uma completa e verdadeira concepção dos objetos do signo; com o que todos os intérpretes devem concordar a longo prazo. (Hookway 1985, 139). (ATKIN, [s.d.]). (Tradução do site Google Translator, revisada por mim).

⁷⁷ Como deve ser claro, a partir das ligações que emergem da noção de investigação [pesquisa], o interpretante final interage fortemente com o objeto dinâmico. O interpretante final, então, é importante para o nosso compreensão do objeto dinâmico em um par de maneiras. Em primeiro lugar, é o ponto em que nossa compreensão do objeto dinâmico seria completa, e, de acordo com Ransdell (1977, 169-170), onde o objeto imediato e o objeto dinâmico coincidem. (ATKIN, [s.d.]) (Tradução do site Google Translator, revisada por mim).

críticos literários e não de metafísicos ou de *experts* em Peirce. No entanto posso prosseguir um pouco mais no filósofo americano, a bem de contribuir para os Estudos Literários, mesmo.

Que se veja algo sobre o Sinequismo, segundo o próprio Peirce:

[Synechism is] that tendency of philosophical thought which insists upon the idea of continuity as of prime importance in philosophy and, in particular, upon the necessity of hypotheses involving true continuity. (PEIRCE, 1994, p. 2065)⁷⁸.

Ainda:

A true continuum is something whose possibilities of determination no multitude of individuals can exhaust. Thus, no collection of points placed upon a truly continuous line can fill the line so as to leave no room for others, although that collection had a point for every value towards which numbers, endlessly continued into the decimal places, could approximate; nor if it contained a point for every possible permutation of all such values. It would be in the general spirit of synechism to hold that time ought to be supposed truly continuous in that sense. The term was suggested and used by C. S. Peirce in 1892 [...]. (PEIRCE, 1994, p. 2065)⁷⁹.

E mais:

The general motive is to avoid the hypothesis that this or that is inexplicable. For the synechist maintains that the only possible justification for so much as entertaining a hypothesis is that it affords an explanation of the phenomena. Now, to suppose a thing inexplicable is not only to fail to explain it, and so to make an unjustifiable hypothesis, but, much worse, it is to set up a barrier across the road of science, and to forbid all attempt to understand the phenomenon (PEIRCE, 1994, p. 2065)⁸⁰.

Continuando:

⁷⁸ [Sinequismo é] essa tendência do pensamento filosófico que insiste na idéia de continuidade como de suma importância na filosofia e, em particular, sobre a necessidade de hipóteses que envolvem uma verdadeira continuidade. (Peirce, 1994, p. 2065) (Traduzida pelo site Google Translator e revisada por mim).

⁷⁹ Um continuum verdadeiro é algo cujas possibilidades de determinação nenhuma multitude de indivíduos pode esgotar. Assim, nenhuma coleção de pontos colocados em cima de uma linha verdadeiramente contínua pode preencher essa linha, de modo a não deixar espaço para outros, apesar de que a coleção [de pontos] pode receber uma série de números que, com casas decimais cada vez mais aproximadas, podem se aproximar de qualquer ponto naquela mesma linha; nem se contivesse um ponto para cada permutação possível de todos esses valores. Estaria no espírito geral do sinequismo sustentar que o tempo deveria ser suposto verdadeiramente contínuo nesse sentido. O termo foi sugerido e utilizado por C. S. Peirce em 1892. [...]. (Peirce, 1994, p. 2065). (Traduzida pelo site Google Translator e revisada por mim).

⁸⁰ O motivo geral é evitar a hipótese de que isto ou aquilo é inexplicável. O Sinequista sustenta que a única justificção possível para algo como manter uma hipótese é que ele oferece uma explicação dos fenômenos. Agora, supor uma coisa inexplicável não é apenas deixar de explicá-la, e assim fazer uma hipótese injustificável, mas, muito pior, é a criação de uma barreira frente à rua da ciência, e proibir toda tentativa de compreender a fenômeno. (PEIRCE, 1994, p. 2065). (Traduzida pelo site Google Translator e revisada por mim).

To be sure, the synechist cannot deny that there is an element of the inexplicable and ultimate, because it is directly forced upon him; nor does he abstain from generalizing from this experience. True generality is, in fact, nothing but a rudimentary form of true continuity. Continuity is nothing but relationship perfect generality of a law of (PEIRCE, 1994, p. 2065)⁸¹.

Na passagem acima, Peirce semelha dispor em gráfico a ideia lógica da generalidade. O que são a generalização e a generalidade? Elas são, justamente, aquilo que é a expressão da Universalidade que, por sua vez, ajuda a definir o que é Apoditicidade. Uma proposição apodítica é Universal e, além disso, ela é Necessária. Isso quer dizer que ela ocorre em todos os casos possíveis, imagináveis ou não, num dado momento, para determinada categoria de fenômenos, ou seja, ela abrange um infinito número de casos daquele tipo de fenômeno. Exemplo: a lei da gravidade, conforme “descoberta” por Newton. Ela não foi inventada, ela foi descoberta. Sua formulação pairava oculta por entre os homens, mas não havia ainda sido realizada, de forma tão fechada, acabada e aclarada, antes de Sir Isaac Newton. Mesmo que outra teoria explique o fenômeno da queda dos corpos e das órbitas dos astros de forma mais aprofundada, a lei de Newton ainda fará sentido enquanto “forma” lógica completa.

Já Necessidade, que é a outra característica de uma proposição Apodítica, significa que aquele fenômeno se comportará da maneira como uma proposição o descreve sempre. Sempre que aquela experiência, com aquela classe de indivíduos, ocorrer, a proposição será válida. Veja-se que a Universalidade acaba por significar uma “área” contínua e infinita. Tal área é um conjunto (espacial) de indivíduos, uma área infinita cujos pontos (todos) estão sujeitos à ocorrência, certa, de determinada proposição, que configura uma Lei, cujo número desses pontos – no interior dessa área infinita – tende ao infinito. Se o número de pontos não fosse infinito, haveria uma lacuna, um espaço, entre um ponto e outro e, dessa forma, não seria Universalidade de fato.

Também a Necessidade configura um *continuum*, só que na linha idealizada do tempo. Assim, se todas as vezes que uma experiência for realizada, certas consequências decorrerão de certas condições iniciais, a Lei que rege tal fenômeno repetir-se-á em todos os pontos de uma linha

⁸¹Tendo certeza, o sinequista não pode negar que há um elemento do inexplicável e do “final”, pois está diretamente imposto a ele; nem se abster de generalizar a partir desta experiência. A verdadeira generalidade é, na verdade, nada mais que uma forma rudimentar da real continuidade. A continuidade não é nada além do que a perfeita generalidade de uma lei de relacionamento. (PEIRCE, 1994, p. 2065). (Traduzida pelo site Google Translator e revisada por mim).

infinita que, de forma idealizada, representa toda e qualquer sucessão temporal possível, imaginável ou não. Se essa linha, que contém todas as ocorrências em que a Lei é aplicável, fosse descontínua, haveria, entre um ponto e outro dessa mesma Lei, pontos de falha da Lei. Essa linha, hipotética, para que haja a Necessidade num Lei, ela deve ser infinita e contida por infinitos pontos. Assim, se eu joga uma maçã para cima no instante t_0 (“tê” zero), ela Necessariamente cairá, sob condições usuais na Terra. Se eu a joga para cima, novamente, só que agora no instante t_1 (“tê” um), ela também irá Necessariamente cair. Agora, imagine-se uma máquina, uma espécie de metralhadora, que lançasse para cima maçãs a intervalos de tempo cada vez menores entre t_0 , t_1 , t_2 , t_3 , etc. Por mais que a máquina fosse eficiente em cadência de disparos, e atirasse maçãs para cima a intervalos cada vez menores entre um e outro disparo, nunca haveria um, sequer um, disparo em que a maçã atirada para cima não caísse. Isso é a ideia de Necessidade de uma proposição, que pressupõe uma linha contínua representando o conjunto de instantes “t” em que a Lei efetivamente é aplicável.

Continuando a citar Peirce, sobre o Sinequismo, vê-se:

It would, therefore, be most contrary to his own principle for the synechist not to generalize from that which experience forces upon him, especially since it is only so far as facts can be generalized that they can be understood; and the very reality, in his way of looking at the matter, is nothing else than the way in which facts must ultimately come to be understood. There would be a contradiction here, if this ultimacy were looked upon as something to be absolutely realized; but the synechist cannot consistently so regard it [...]. (PEIRCE, 1994, p. 2065)⁸².

Observe-se que Peirce afirma que, parafraseando, é muito difícil para o “sinequista” não generalizar, já que essa faculdade de inferência, raciocínio indutivo, é fundamental para a compreensão do mundo e aquilo que chamamos realidade é, nada menos, que a forma por meio da qual compreendemos o mundo. Veja-se que Peirce faz coincidirem: 1) pensamento sobre o mundo (inclusive o mundo material) e 2) o mundo (inclusive o mundo material) ele mesmo. É fácil perceber-se, é quase um truísmo que a realidade para Newton não é a mesma realidade para

⁸² Ocorreria, portanto, ser algo mais contrário ao seu próprio princípio, para um sinequista [o fato dele] não generalizar a partir daquilo que a experiência força sobre sua mente, especialmente uma vez que é apenas na medida em que fatos podem ser generalizados que [tais fatos] podem ser entendidos; e a própria realidade, em sua maneira de olhar para o assunto, nada mais é do que a maneira em que os fatos devem finalmente virem a serem entendidos. Haveria uma contradição aqui, se esta ulterioridade fosse vista como algo a ser absolutamente notado [pois tal ulterioridade é transcendental]; mas o sinequista não pode, de forma coerente, considerá-la dessa forma. [...]. (PEIRCE, 1994, p. 2065). (Traduzida pelo site Google Translator e revisada por mim).

Einstein. No entanto, são duas realidades compossíveis, ou seja, possíveis ao mesmo tempo. Mas, veja-se que: “[...] Synechism is not an ultimate and absolute metaphysical doctrine; it is a regulative principle of logic, prescribing what sort of hypothesis is fit to be entertained and examined”⁸³ (PEIRCE, 1994, p. 2065).

Ainda:

[...] The synechist, for example, would never be satisfied with the hypothesis that matter is composed of atoms, all spherical and exactly alike. If this is the only hypothesis that the mathematicians are as yet in condition to handle, it may be supposed that it may have features of resemblance with the truth. But neither the eternity of the atoms nor their precise resemblance is, in the synechist's view, an element of the hypothesis that is even admissible hypothetically. For that would be to attempt to explain the phenomena by means of an absolute inexplicability. [...]. (PEIRCE, 1994, p. 2065)⁸⁴.

O que isto significa? Note-se palavra “only” no texto acima. A adoção de uma única hipótese explicativa, a partir de um critério de verossimilhança (“resemblance”) anula a totalidade da continuidade dos pontos de qualquer área, e/ou linha, hipotética, que represente graficamente, um conhecimento apodítico. Pois, se a hipótese “h” é adotada, outras são descartadas. Toda verdade é provisória, dado o engendramento incessante de antíteses, em Hegel, ou de Interpretantes diversos para as ideias, em Peirce, com exceção d’A Verdade. Esta última, foi visto nesta tese que, desde Espinoza e Kant, coincide com a vontade do Deus judaico-cristão, segundo as concepções de Espinoza e Kant, entre outros, embora haja substanciais diferenças entre o pensamento de cada um desses dois filósofos.

Conceitos unilaterais, tomados *a priori*, como a “eternidade” de supostos elementos constituintes da matéria (no caso do exemplo, os átomos), também não são satisfatórios, visto que não contemplam o seu oposto, a saber, a possibilidade da matéria do mundo ser transitória e em

⁸³ “[...] Sinequismo não é uma doutrina metafísica final e absoluta; é um princípio regulador da lógica, prescrevendo que tipo de hipótese está apto ser fixada e examinada.” (PEIRCE, 1994, p. 2065). (Traduzida pelo site Google Translator e revisada por mim).

⁸⁴ “[...] O sinequista, por exemplo, nunca estaria satisfeito com a hipótese de que a matéria é composta de átomos, todos esféricos e exatamente iguais. Se esta é a única hipótese de que os matemáticos estão ainda na condição de manusear, pode supor-se que ela pode ter características de semelhança com a verdade. Mas nem a eternidade dos átomos nem sua semelhança são, na opinião do sinequista, elementos da hipótese, que são admissíveis hipoteticamente. Isto seria uma tentativa de explicar o fenômeno por meio de uma inexplicabilidade absoluta. [...]. (Peirce, 1994, p. 2065)

mudança, como em Heráclito, por exemplo (ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO, [s.d.]). Tal fragilidade das teorias e hipóteses, em geral, é conhecida desde a *Fenomenologia do espírito*, de Hegel (HEGEL, 1992, p. 7-73). Isso, inclusive abre caminho para o pragmatismo de Peirce, pelo menos.

Se forem comparados os conceitos de Apoditicidade, Lei e Continuidade com o conceito de Terceiro em Peirce (e de Interpretante, uma modalidade de Terceiro), o seguinte encadeamento lógico será possível. Se, em Peirce: 1) um Terceiro surge como generalização (voltou-se à continuidade), como Lei geral, ou hábito; 2) o Interpretante é um Terceiro que surge da relação dual bruta entre Representâmen e Objeto, sendo esse Terceiro (o Interpretante) uma ideia, lançada por ambos Representâmen e Objeto no seio de uma mente Intérprete, humana ou não; e 3) sendo o Interpretante Final a consciência onisciente que apreende o Objeto Dinâmico; 4) segue-se, daí, que o “saber” mais completo possível sobre o Objeto mais recôndito possível envolve a continuidade.

Não haveria ponto do mundo, físico e/ou metafísico, que não seria abrangido por esse saber, e não haveria momento de qualquer sucessividade temporal possível, inclusive a simultaneidade de instantes, em que esse “saber” não se aplicaria. Pois ele é o mais alto grau possível previsto por Peirce, de entendimento, mas não só “entendimento”, sobre o mundo. Ele também é conhecimento sensorial, já que existem Signos, em Primeiridade que são qualidades de sensação em Primeiridade, inclusive, indizíveis, de fato.

Existe a previsão em Peirce da participação do Objeto no Interpretante, na sua teoria das proposições. Peirce também aborda isso em sua teoria semiótica mais estrita (PEIRCE, 1977, p.77 - 106). Mas esse setor do pensamento de Peirce não será citado na presente tese de doutoramento pela sua demasiada especificidade teórica.

Como disse, Peirce assumia crer no monismo. Essa forma de pensamento, no filósofo, termina por sugerir o Taoísmo e sua cosmologia e cosmogonia. Assim como no hinduísmo e no budismo a percepção corriqueira dos entes individuados no mundo termina por ser considerada *Maya*, ou ilusão, o livro *Tao te king*, atribuído a Lao-Tsé, traz:

CAPÍTULO 1

O caminho que pode ser expresso não é o Caminho constante
 O nome que pode ser enunciado não é o Nome constante
 Sem-Nome é o princípio do céu e da terra
 Com-Nome é a mãe das dez mil coisas.
 Assim, a constante não-aspiração é contemplar as Maravilhas
 E a constante aspiração é contemplar o Orifício.
 Ambos são distintos em seus nomes, mas têm a mesma origem.
 O comum entre os dois se chama Mistério
 O Mistério dos Mistérios é o Portal para todas as Maravilhas.
 (LAO-TSÉ, 2008, p. 1).

Ainda:

CAPÍTULO 42

O Caminho gera o um
 O um gera o dois
 O dois gera o três
 O três gera os dez mil seres
 Os dez mil seres cobrem-se com o obscuro e abraçam o claro
 E se harmonizam através do esplêndido sopro
 O que os homens detestam.
 São os órfãos, os carentes e os indignos.
 Mas é assim que os reis e príncipes se denominam,
 Por isso, as coisas
 Ao serem diminuídas irão aumentar
 Aumentadas, irão diminuir
 O que os homens ensinaram, eu também ensino com o mesmo
 sentido:
 Os rígidos troncos não merecerão a sua morte.
 Eu irei utilizar isto como o pai do ensinamento.
 (LAO-TSÉ, 2008, p. 42).

Perceba-se que aquilo que é “Sem-Nome” (em maiúsculas, mesmo, na tradução), ou seja, o Inominável Caminho, ou Tao em outras traduções, que é o princípio de todas as coisas, gera os números, ou seja, gera as quantidades e as proporções. Ele gera, também, cada ente aparentemente individuado no Cosmos. Esse Caminho, Tao, em outras traduções, repito, seria algo muito próximo da *arkhé* pré-socrática, do princípio temporal, da origem e, ainda, de certo princípio ativo, atemporal, a operar nos Cosmo. Ainda, ele parece ser a substância real, subjacente a tudo no mundo.

Ao não se ter, repetidamente, qualquer aspiração, meta pré-traçada ou desejo, contempla-se as Maravilhas (o Tao), aquilo que não se pode nomear ou descrever. As dez mil coisas (do mundo)

representam a proliferação, enganadora, de representações, de percepções e de pensamentos, que se dá na mente do homem imerso em suas tarefas cotidianas e longe da “origem” que se chama “Mistério”, com inicial maiúscula nessa tradução do *Tao te King*, acima citada.

É importante, também, que seja feito um paralelo entre a interdição da pronúncia do nome de Deus no Gênesis, grafado tal nome, inclusive, com a sigla meramente consonantal IHVH, a que posteriormente foram adicionadas vogais Yahweh, no sistema massorético de escrita do idioma hebraico.

Está aberto o campo para a consideração daquilo que poderia ser visto como uma possibilidade de estética (neo)romântica, em *A.M.M.R.*, lembrando que para Giulio Carlo Argan, em seu livro *Arte moderna*, o neoclassicismo do século XVIII também é uma forma de romantismo, na virada dos séculos XVIII e XIX (ARGAN, 1992, p. 11-34). Veja-se que todo o imaginário mobilizado pelos artistas neoclássicos de então evocava certa saudade de coisas que aqueles intelectuais não viveram, falando grosseiramente. Só foi descoberto posteriormente que a estatuária grega não era incolor, ou na cor do mármore, mas era colorida, o mármore era pintado. Toda uma série de representações sobre a época dita “clássica” greco-romana foi engendrada, demonstrando algum espírito de transporte, no tempo, para um local e uma época idealizados, numa época em que já havia o hábito de se lerem romances, livros, em geral, um hábito subjetivista e individual. Essa época viu eclodirem, o Iluminismo moderno, as revoluções burguesas, a Revolução Industrial e o desencanto com a sociedade tecnológica, manifesto a partir do Romantismo, ponto em que se encaixam novamente Courbet e Baudelaire.

3.4.4.2. Haroldo de Campos, Monismo e Certo (Neo) Romantismo Possível

Falando ainda do olhar transfinito e falando sobre Idealismo alemão e o momento em que surge o Romantismo (veja-se que nas artes plásticas isso se deu entre os séculos XVIII e XIX), que se veja o que Haroldo de Campos, neste poema a seguir citado, além de homenagear Mário

Schenberg, diz acerca de Kant, de forma sutil:

Hieróglifo para Mário Schenberg:

o olhar transfinito do mário
 nos ensina
 a ponderar melhor a indecifrada
 equação cósmica

cinzazul
 semicerrando verdes
 esse olhar
 nos incita a tomar o sereno
 pulso das coisas
 a auscultar
 o ritmo micro -
 macrológico da matéria
 a aceitar
 o spavento della materia (ungaretti)
 onde kant viu a cintilante lei das estrelas
 projetar-se no céu interno da ética

na estante de mário
 física e poesia coexistem
 como asas de um pássaro -
 espaço curvo -
 colhidas pela têmpera absoluta de volpi

seu marxismo zen
 é dialético
 e dialógico

e deixa ver que a sabedoria
 pode ser tocável como uma planta
 que cresce das raízes e deita folhas
 e viça
 e logo se resolve numa flor de lótus
 de onde
 - só visível quando damos conta -
 um bodisatva nos dirige seu olhar transfinito.

(CAMPOS, [s.d.])

Veja-se que Haroldo de Campos viu como relevante a menção a Kant, que, em sua *Crítica da Razão Prática* (KANT, [s.d.]), percebeu a ética como processo individual e social de base lógica, igualmente com caráter apodítico, como já havia visto Espinosa.

Que seja abordado, agora, Schelling, citado pelos irmãos Campos como pensador presente na produção poética de Sousândrade. Vejam-se as informações básicas sobre este pensador no

prefácio de Carlos Morujão para a tradução portuguesa de *Ideias para uma filosofia da natureza*:

Pelo título e pela inspiração inicial, esta obra recorda, evidentemente, as *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, de Herder, uma das leituras preferidas do tempo de Tübingen. A ideia de uma luta entre forças originárias de sentido oposto, em direção a um equilíbrio de que resulta o mundo material, é aí que se encontra. A crítica a Kant, por este ter assumido como originárias certas distinções (como as que a filosofia estabelecera entre espírito e natureza) que não são senão diferenciações de uma unidade mais profunda, é também de Herder (mas também do filósofo holandês Hemsterhuis, outra leitura do Stift) a ideia de que as leis da natureza mais não são do que o ponto de equilíbrio em que se fixa uma liberdade entravada na sua actividade infinita. [...]. (SCHELLING, 2001, p. 8).

Ainda:

[...] Mas a Herder há que acrescentar a influência de Fichte [sobre Schelling], que na parte teórica da *Wissenschaftlehre* de 1794-1795 ensaiara uma dedução das forças materiais a partir da natureza da faculdade humana de intuição, mostrando como, tanto naquelas como nesta, se entrecruzam actividade e passividade. Mas, para Fichte, a natureza, enquanto tal, é opaca, mera antítese da liberdade do espírito, e o seu sentido é-lhe dado pelo próprio espírito, cujo esforço sintético supera a resistência que ela lhe oferece. Schelling, porém, julga poder aliar as intuições geniais de Herder com o rigor dedutivo de Fichte, reatando com algumas teses kantianas do escrito de 1786, intitulado *Primeiros Princípios Metafísicos da Ciência da Natureza*. (SCHELLING, 2001, p. 8).

Que se vá a Schelling, ao artigo de Fernando R. de Moraes Barros, Doutor em filosofia pela UNESP, Universidade Estadual de São Paulo, “Schelling e Hegel: a relação entre arte e natureza”.

Segundo Barros (2011):

[...] O filósofo alemão não passa ao largo, por certo, da importância do método científico e tampouco subestima o registro emancipatório das ditas ciências da natureza. É, aliás, com afinco que se ocupa de seu estudo qualificado. O problema estaria na desenfreada e imprudente presunção de transformá-las em chaves para uma compreensão definitiva dos acontecimentos, tomando-as como talismãs capazes de acessar a “verdadeira” estrutura objetiva da efetividade (BARROS, 2011, p. 52-53)

Assim:

[...] Porque pretende dissipar os prejuízos contidos na definição de mundo-máquina e opor-se ao rígido código que institui a unidade da experiência a partir de leis mecânicas imutáveis, Schelling dirá que a física mecânica “se dirige apenas à superfície da natureza, bem como àquilo que nela há de objetivo e, ao mesmo tempo, exterior.” Porque se interessa pela auto-atividade produtiva que vigora na natureza, tratará de conceber o mundo como um múltiplo vivo e organizado [...].(BARROS, 2011, p. 53).

E mais:

[...] Pleno, ele albergaria todas as coisas possíveis, não havendo outras instâncias que poderiam ter existido, mas que não vieram a ser; deste princípio decorreria ainda um outro, que diz respeito à continuidade entre as coisas; o universo constituiria um ajustamento contínuo e integrado de forças em constante relação, não havendo espaço para saltos ou vazios na natureza; a estes dois princípios sucederia então um terceiro, que pressupõe um ordenamento hierarquicamente organizado entre as forças que compõem o mundo [...]. (BARROS, 2011, p. 53).

Ainda:

[...] Panteísta em seu fundamento, tal concepção espera atribuir à efetividade um princípio estruturante que não venha a ser senão em se efetuando: a fim de “estabelecer a inteira natureza, não só como um simples produto, mas necessariamente enquanto força produtiva” (BARROS, 2011, p. 53).

Veja-se, agora, a convergência de natureza e humanidade:

Assim, longe de figurar como um mero entrave à atividade de um Eu que desconhece limitações, a natureza formaria, não ao lado, mas junto com o homem, uma unidade infinitamente produtiva. Para aquilo que nos importa, isso significa que a disjunção entre os produtos naturais e as belas obras de arte reside no fato de que, nos primeiros, a atividade produtora acha-se velada em termos finalísticos, ao passo que, nas obras de arte, a atividade que responde pela produção seria consciente. Daí, a precedência da arte frente à especulação. A arte torna-se preferível a outras instâncias, porque é a síntese daquilo que, para a reflexão, permanece separado, de sorte que adotá-la como operador teórico equivale a colocar-se na contracorrente da vertente especulativa que concebe homem e mundo como duas instâncias distintas e impermeáveis entre si. (BARROS, 2011, p. 53-54).

Continuando:

Ora, se o moderno ideal de conhecimento tem como preço a dissipação predatória da força espiritual humana, a saída entrevista por Schelling para escapar a tal disrupção consistirá, de início, em adotar um outro repertório de palavras para descrever, a um só tempo, o que ocorre na arte e no fluxo polimorfo da natureza. Polissêmicos, termos tais como “indiferença” e “formação-em-um” surgem então para indicar a identidade entre real e ideal, sujeito e objeto, não como partes isoladas, mas como modos de apresentação de uma continuidade infinita que vai de um pólo ao outro. (BARROS, 2011, p. 54).

Ainda:

O autor da Filosofia da arte opera como se, da máxima afirmação da identidade dos

contrários, a sua dialética devesse superar positivamente as diversas modalidades do dualismo, não rumo a novas sínteses, mas em direção a uma síntese originária, cuja máxima expressão se resume na indiferença do infinito no finito. (BARROS, 2011, p. 55).

Já Hegel (1770-1831) apresenta um abordagem de fato monista. Ele foi inspirador de Ernest Fenollosa (1853-1908), o sinólogo norte-americano que descobre a importância da sintaxe e da imagética dos ideogramas chineses para a construção de uma nova poesia, pela justaposição de parcelas de texto, o método ideográfico de compor (poesia) (CAMPOS, 1986). Veja-se a seguinte citação, ainda do texto Fernando R. de Moraes Barros (2011):

[...] Pondo a própria natureza à prova de seu curso polimorfo, o espírito estaria longe de figurar de modo passivo diante de uma realidade dada e previamente constituída; afirmando uma espécie de “saber” da imanência, a razão termina por descerrar, no sensível, um conceito que nada é senão que a presença dela mesma no fluxo das forças naturais [...] (BARROS, 2011, p. 59).

Ainda mais:

[...] Por isso, ainda que Hegel acompanhe Schelling em sua luta sem descanso contra uma concepção exclusivamente mecânica das forças naturais, dele se afasta ao considerá-las somente como um momento do espírito; a razão, que observa a si mesma na natureza, nela se reencontrará apenas parcialmente. E, longe de encontrar graus de individuação de um mesmo princípio por toda parte, Hegel estará mais disposto a operar distinções qualitativas no seio do próprio mundo natural, firmando pontos de apoio de uma escada que o levará, aos poucos, a abandonar o sensível enquanto tal. Em verdade, poder-se-ia dizer que sua especulação começa quando a de Schelling se encerra [...] (BARROS, 2011, p. 62).

Sobre pontos em comum entre Schelling e Hegel, lê-se, no mesmo artigo de Barros (2011):

Em nosso entender, mais importante do que identificar as divergências entre Hegel e Schelling é, em última análise, assinalar a comunidade de suas intenções. Como foi alusivamente indicado, a consequência a que Hegel espera nos conduzir é a de que o sensível constitui apenas um meio para que a arte apresente o espírito que a cruza e constitui. Ele mesmo, aliás, não deixa de explorar as implicações que isso traz para uso do termo “sentido” (Sinn): (...) “esta palavra admirável empregada com dois significados opostos. Por um lado, designa os órgãos da apreensão imediata; por outro, porém, chamamos de sentido: o significado, o pensamento, o universal da coisa.”[...] (BARROS, 2011, p. 64-65).

E que seja observado que, segundo Barros (2011):

Também Schelling, ao tornar operatória a noção de “símbolo” (Sinnbild) - identificado à melodia, no caso da música, mas também ao colorido, no caso da pintura -, pretende recuperar a unidade originária entre forma e conteúdo, cuja exposição não se contenta com o mero ser sem significação, mas tampouco com a mera significação. Donde a célebre exortação: [que Fernando de Barros dispõe a seguir em seu texto] (BARROS, 2011, p. 65).

E Barros (2011) cita Schelling:

“queremos que aquilo que deve ser objeto da exposição artística absoluta seja tão concreto, somente igual a si mesmo, quanto a imagem, e, no entanto, tão universal e pleno de sentido, quanto o conceito; é por isso que a língua alemã verte com todo o acerto a palavra símbolo por Sinnbild.” (SCHELLING apud BARROS, 2011, p. 65).

Como se vê, foi praticamente retomada a noção de símbolo (no sentido dado a esta palavra por Goethe, e utilizado por mim no capítulo I da presente tese) naquilo que se poderia chamar de linguagem matérico-transcendental para as artes. Fernando R. de Moraes Barros dá, em seu texto, exemplos em música e pintura, seguindo aspectos do pensamento de Schelling e Hegel, que, no texto da presente tese de doutoramento não citarei, reservando para os versos de *A.M.M.R.*, uma constatação, no texto, de tal continuidade entre materialidade de texto poético e espírito, ou, Espírito, em termos de uma reserva, em Haroldo de Campos, am adotar o panteísmo, abrindo-se, na carne de seu texto, para algo “transfinito”.

3.4.4.3. O Fechamento em Abertura de *A.M.M.R.*

Continuando a leitura do último poema haroldiano, tem-se:

134.1. da rocha penetrada por través
 2. – jacente o maia em posição fetal
 3. de estranhos (quando o túnel todo-fezes)

135.1. de morcego e fuligem no final
 2. do descanso à luz se abre) o contemplar
 3. permite: eu – pela escada parietal

136.1. voltando ao sol de fora e a respirar

- 2. desopresso – já pronto quase tinha
 - 3. o poema que ofertei ao sábio (o ar
- 137.1. tropical afoqueado endemoninha
 - 2. e inspira com seu sopro de ouro) – eu via
 - 3. como um maia – um astrólogo – avizinha-se
- 138.1. e na mirada azul do mário ia
 - 2. dissolvendo-se e logo um pintor chim
 - 3. – topázio em flor! – a mesma travessia
- 139.1. refaz estrelas pondo em céu setíneo
 - 2. mas um tremor de terra na região
 - 3. (fraco embora) me fez voltar a mim
- 140.1. e imaginar-me em plena escuridão
 - 2. do túnel onde a lápide do rei
 - 3. guardava seu segredo – e ao repelão
- 141.1. do tremor submetido me aterrei
 - 2. (pós-fato como em transe): cessa o excuro
 - 3. e torno agora ao ponto em que parei –
- (CAMPOS, 2004, 88-91).

Nas estrofes acima, percebe-se que o grande fator que permite que se atribua algum grau de classicismo, ou neoclassicismo, ou ainda neorromantismo, a *A.M.M.R.* é a representação verbal que, em mimesis, tem como referente semiótico uma cena com considerável unidade de espaço e tempo, construída de forma linear, mesmo que numa linha melódica rebuscada.

Tal unidade, inclusive como preceito de Aristóteles em sua obra *A poética* (ARISTÓTELES, 1984, p. 237-311), leva em conta um conceito de *kalokagathía*, que relaciona ao Belo artístico uma função do Bem moral e social. Isto é o cerne da estética iluminista, como eu já disse, que traz, em si, um moralismo social e individual.

Para que se cite a arte da pintura, para serem encontrados exemplos de *kalokagathía*, basta um pequeno olhar sobre o pintor inglês William Hogarth (1697-1774) e sua obra *The Rakes's progress*. E mais, praticamente toda a literatura, até onde eu a conheci, em prosa moralista, com exemplos e raízes ainda no racionalismo francês de Molière, em Shakespeare, Daniel Defoe (1660-1731), no século XVIII e sua obra *Moll Flandres*, Charles Dickens (1812-1870), Victor Hugo (1802-1885), etc. Em exemplos praticamente incontáveis, pode ser dito.

Aqui, em *A.M.M.R.* de Haroldo de Campos, sobressai uma ideia de peso e de medida com os

quais Haroldo de Campos julga, antes de morrer, a si mesmo e à sua geração: o “transfinito olho azulverde” de Mário Schenberg (verso 129.2.) (CAMPOS, 2004, p. 85) surge visto de forma ativa e, de certa maneira, estóica: o bodhisattva não pensa em si mesmo, ele permanece entre os outros humanos porém não iluminados, de forma desapegada em relação a seu próprio ego, alíás, o budismo, na tradição Zen ou não, nos lembra da importância de minimizarmos o ego e vaidade.

Nesse momento, na estrofe 138 de *A.M.M.R.*, surge, em seus versos 138.2 e 138.3, o Demiurgo em Pessoa, na forma, no entanto, de um pintor chim. Na expressão “topázio em flor” (verso 138.3), Haroldo de Campos parece repetir a estratégia textual ideogrâmica de a “unha de quartzo” de seu poema “Poemandala” (CAMPOS, 1976, p.181). No entanto, a imagem de flor feita do mineral topázio, um cristal, pedra preciosa, guarda características de simetria, tal como uma mandala, e poder-se-ia intuir aqui, como corolário da inspiração budista e taoísta em Haroldo de Campos e Mário Schenberg, uma flor de lótus.

A lótus surge no lodo, na água de charcos e se abre para o infinito, ou o “transfinito”, que apenas de forma metafórica, simbólica, como em Goethe, encontra-se acima do lodo. O “tremor de terra” (verso 139.2.) (CAMPOS, 2004, p. 90), na região em que Haroldo está, nesse ponto de sua narrativa histórica e existencial, pode iconicamente representar o eterno transe de uma terra com instabilidade social, política e economia em formação.

O topázio em flor é o símbolo (não em sentido peirceano) do Uno, a Totalidade, a rosácea, a convergência misteriosa de Pai Criador, de Filho nascido santo e exposto à cruz, esta última uma quaternária mandala que é, por sua vez, representação, também, do mundo, do ser humano e, talvez, de sua possibilidade de transcender suas limitações. É a elevação da natureza, na encarnação do Pai no Filho, por intermédio de uma Figura ativa, também símbolo, o Espírito Santo. Unidade em sua tripla variedade, A Trindade é um símbolo, ainda em sentido de Goethe, “transfinito”.

Contém, de alguma forma, o Símbolo da Trindade uma Terceiridade, Terceiridade, em algum momento e de certa forma, pois representa, na figura do Espírito Santo, a mediação entre o Pai, Yaweh, e o Filho oriundo da carne de Maria, mãe carnal do homem Jesus Cristo. É aquilo que para os católicos seria o Mistério inefável da fé.

Aqui pode ser lembrado que, de certa forma, Walter Benjamin, em toda a sua empresa filosófica, tentou fazer que o mundo, já na segunda, posso dizer, Revolução Industrial pensasse os limites para a *hybris* racionalista da tecnologia.

Tal tecnologia manifestou-se como mito(satânico)-esclarecimento(racionalismo fáustico), simultaneamente, nos métodos nazistas de propaganda e extermínio, utilizados, também, durante toda a história daquilo que se chamou U.R.S.S. (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) e em outros países e outras épocas, segundo objetivos diversos, sendo a tônica da ação sobre as massas no século XX, um misto de racionalismo de propaganda e tecnologia de coerção sobre essas mesmas massas.

No final de *A.M.M.R.*, Haroldo de Campos escreve (observe-se o tom solene):

- 142.1. nem ao antes pré-antes o percurso
 - 2. nem à névoa que o após-do-fim esfria
 - 3. me conduziu: estou qual no ante-curso
- 143.1. na véspera de entrar na estreita via
 - 2. do meu desígnio estava – duas panteras
 - 3. aquela mais leopardo esta (eu diria)
- 144.1. mais lince em salto elíptico – duas feras
 - 2. na ponta do ultrafím e na do início
 - 3. aquém-do-início as duas estatelam-se
- 145.1. retidas no ar bordando o precipício
 - 2. da dúvida que nem sequer a dúbia
 - 3. pergunta sabe pôr como exercício
- 146.1. do mero perguntar – tudo se turva
 - 2. é um zero nitescente no seu zênite?
 - 3. na roda sefirótica é o que ofusca
- 147.1. sol-central a gloriar-se da perene
 - 2. (kéter – áurea coroa –) luz que o cinge?
 - 3. ou é o bereshith – o primo gene –
- 148.1. imbuído em elohim e que se ex-tringe
 - 2. manifesto e emanado? me enceguece
 - 3. a ascese dessa agnose que me tinge
- 149.1. a razão de uma cor que entenebrece
 - 2. um plúmbeo-fosco uma não cor expulsa
 - 3. do espectro em desespero de íris: desce
- 150.1. do sol incinerado a sombra pulsa

- 2.– umbra e penumbra – em jogos de nanquim:
- 3.sigo o caminho? busco-me na busca?

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

- 152.1. para fora de mim tateando o nexo?
- 2. observo o paradoxo do outrossim
- 3. e do outronão discuto o anjo e o sexo?

- 153.1. O nexo o nexo o nexo onexo o nex
- (CAMPOS, 2004, p. 92-97).

Na estrofe 142, acima, Haroldo de Campos admite que “o percurso” (verso 142.1), sujeito da oração que se estende por dois versos e meio, do 142.1 até em torno da metade do 142.3, não o levava a lugar nenhum que ele quisera encontrar, parafraseando Gilberto Gil em sua canção “Se eu quiser falar com Deus”.

O “percurso” em cosmologia e cosmogonia não levava Haroldo de Campos “nem ao antes pré-antes” (verso 142.1) e “nem à névoa que o após-do-fim esfria” (verso 142.2) (CAMPOS, 2004, p. 92): Haroldo permanecera ainda nas dicotomias em que se encontrava antes de entrar na “estreita via” (verso 143.1), ou seja, sem saber se a agnose ou a gnose era a opção de validade para a consideração da *Máquina* (CAMPOS, 2004, p. 92).

Seguindo a leitura do poema, as duas feras que se “estatelam”, no verdadeiro início e no verdadeiro fim do mundo, um frente à outra, formariam como dois arcos lado a lado, um “zero nitescente no seu zênite”? (verso 146.2). A palavra “nitescente” quer dizer “brilhante” (HOUAISS, 2009). O vocábulo “zênite” indica uma posição no alto das cabeças de quem esteja em pé, ou normalmente sentado, num determinado território.

Ou seria “kéter – áurea coroa”, a coroa de luz que cinge “O” “sol central”, certamente, não o Sol do Sistema Solar, ou talvez algum “centro” Universal, ou do Ser, do qual o nosso Sol é um múltiplo?

Sobre a expressão “sefirótica”, pode-se dizer que ela deriva de Sephiroth, segundo o livro *A Cabala desvendada* livro aberto ao público em geral, da editora da A.M.O.R.C. - Antiga e Mística Ordem Rosa Cruz. Que se leia:

No papiro egípcio supracitado, os deuses da “grande assembleia” correspondem exatamente às dez emanções divinas a que a Cabala se refere como *Sephiroth*. Visto que em nosso próximo Capítulo começaremos a estudar a Criação, como a Cabala a expõe, a citação desse papiro egípcio não só nos poeparará para isto, masa, indicará também como o nosso estudo da Cabala pode servir para nos orientar corretamente com relação a antigas crenças religiosas (AMORC, 2008, p. 14).

Ainda, o livro da AMORC (2008) supracitado fala da “grande assembleia (Paut Neteru)”, citando a voz mítica do deus egípcio Ra:

Eu estava só, pois, nada havia sido produzido; Eu não tinha emitido de mim mesmo nem Shu nem Tefnut. Eu me desdobrei... emiti de mim mesmo os deuses Shu e Tefnut e, de Um tornei-me Três: eles emanaram de mim e passaram a existir na Terra... Shu e Tefnut geraram Seb e Nut, e Nut gerou Osíris, Horus-Khent-an-Maa, Set, Ísis e Nephthys, em um só nascimento (AMORC, 2008, P. 14).

Kéter, ou Coroa, corresponde ao deus Rá, em estado primevo, do qual nada ainda havia sido emanado.

Haroldo, com outras palavras, inquiriu-se, naquele momento: seria tudo aquilo o “bereshith”, expressão que inicia a Torá, o Gênesis bíblico, aquele início em que Deus é absoluto em-Si e do qual tudo se “ex-tringe” como emanção?

A seguinte passagem é preciosa para o que tento demonstrar:

[148.]
 2. [...] me enceguese
 3.a ascese dessa agnose que me tinge

 149.1. a razão de uma cor que entenebrece
 2. um plúmbeo-fosco uma não-cor expulsa
 3.do espectro em desespero de íris [...]
 (CAMPOS, 2004, p. 95).

Veja-se que Haroldo declara que é, justamente, a sua “razão” que está tingida de uma não cor que oscila entre “umbra e penumbra”, ou seja, duas diferentes concentrações de nanquim diluída em água, representando duas opções: 1) seguir ceticamente o caminho, sem preocupar-se com “A Máquina”, como declarou ter feito o itabirano Drummond em “A Máquina do mundo” (ANDRADE, [s.d.], p. 121-124) ou 2) o buscar-se enquanto busca, não importa o quê, coisa que, no fundo, é a opção da dúvida em Sócrates, Descartes, e outros, talvez. Eis de novo a *Kalokagathía*, não que Drummond não tivesse uma ética em seu poema e obra.

Vale a pena fingirem-se hipóteses? (verso 151.1.) Deverá Haroldo olhar-se recorrentemente, com perplexidade, no “espelho” do pasmo filosófico e existencial? Recolher-se-ia Haroldo de Campos, “por dentro”? Faria ele um movimento centrípeto qual um buraco negro se adensando? Explodiria Haroldo de Campos, tateando “o nexó”?

Ao fim de seu texto, pode-se dizer que as expressões “outrossim” e “outronão” (esta última um trocadilho, ou chiste) opõem-se? Trata-se de um jogo especular barroco, com a dicotomia final “o anjo” versus “o sexo”, desmembramento da expressão coloquial indicativa de questão bizantina, sem sentido, “o sexo dos anjos”. É a hipertrofia da dualidade que não se resolve.

O verso final (153.1) inicia-se com uma enorme letra “O”, última evocação, talvez da liberdade em Sousândrade e de do gozo impressionista-simbolista em *Un Coup de dés*. Uma última dúvida, então, fortemente ressurgente “um lance de dados”, uma configuração sincrônica no Universo (e do Universo) vai abolir o acaso? A pergunta, Haroldo já tinha feito a si mesmo, no início de sua vida como poeta: Deus também é o acaso? Veja-se:

LAMENTO SOBRE UM LAGO DE NEMI

O azar é um dançarino nu entre os alfanjes.
 Na praia, além do rosto, a corola das mãos.
 Chama teu inimigo. O azar é dançarino.
 Reúne os seus herdeiros e proclama o Talião.
 A virgem que encontrei coroada de rainúnculos
 Não era – assim o quis – a virgem que encontrei.
 O azar é um dançarino; teme os seus alfanjes.
 Amanhã serei morto, mas agora sou rei.
 Nu entre os alfanjes, coroado de rainúnculos,
 Chama o teu inimigo e a virgem que encontrei.
 Na praia, além do rosto, eu agora estou morto.
 O azar é um dançarino. Amanhã serás rei.
 (CAMPOS, 1976, p. 23).

Neste poema, que está originalmente no livro *O auto do possesso*, de 1950, e na coletânea *Xadrez de estrelas* (CAMPOS, 1976, p. 23) o acaso, “azar”, é figurado como um dançarino que se manifesta num praia e a corola (a Coroa kéter?) é formada com as duas mãos abertas, com as palmas voltadas para a frente, e cingindo o rosto do “acaso”, do “azar”. O alfange é uma espécie de pequeno sabre de lâmina curta e larga, pode se referir a uma foice. Sobre “rainúnculos”, encontrei, no *Dicionário Eletrônico Houaiss* (2009):

substantivo masculino

Rubrica: angiospermas.

1 design. comum às plantas do gên. *Ranunculus*, da fam. das ranunculáceas, que reúne cerca de 600 spp. herbáceas, de raízes tuberosas, folhas simples ou compostas, e flores amarelas, brancas ou vermelhas, em cimeiras [A maioria é nativa de regiões temperadas, tb. de áreas boreais e tropicais de altitude, muitas são palustres, algumas aquáticas e, embora ger. venenosas, são us. como forragem, e várias delas como medicinais e/ou ornamentais.]

1.1 erva anual (*Ranunculus hiliarii*), nativa da região do Rio da Prata, com folhas lobadas, flores amarelas e frutos capsulares

2 erva bulbosa (*Anemone decapetala*) da mesma fam., nativa das Américas e comum em pinheirais do Sul do Brasil, de folhas trifolioladas, folíolos trilobados e denteados, flores radiadas, brancas, em pedúnculos de até 30 cm

3 planta (*Anemone sellowii*) da mesma fam., com rizoma reptante, folhas trifolioladas e flores solitárias, raramente geminadas, nativa do Sul do Brasil e cultivada como ornamental.

(HOUAISS, 2009).

Assim, é perceptível que a forma da mandala de centro inefável, já utilizada por Haroldo de Campos em “Poemandala”, persiste, persistindo as dúvidas gerais, talvez amenizadas, certamente relativizadas, pela figura da *discordia concors*, a concordância de opostos.

CONCLUSÃO

Percebe-se, em tudo que foi dito, a possibilidade de expressão poética, com menor ênfase em descontinuidades e justaposições textuais, com um discurso melódico mais contínuo e fluido, ressonando harmonias de fonemas que, mais que repercutirem entre si, entram em acordo harmônico, em eufonia, emitindo um grande som, um zumbido de fundo, buscando iconizar a explosão primígena ou a possibilidade de algo transfinito no Cosmo.

Tal forma, ou tal articulação ainda matérica, dentro de alguma tradição modernista, dotada de certa reverberação fonológica e cadência rítmica, que aponta para uma metafísica da origem, conforme a relação icônica com o ruído de fundo do Universo, permite que se componha poesia, hoje, de forma trans-histórica, posso dizer. Isso ocorrendo após a ascese poética modernista e seus, por certo, fetiches estilísticos, sua patrulha ideológica onipresente, seu receituário de técnicas mais ou menos “obrigatórias”, tais como: 1) o verso branco, sem rimas; 2) a métrica irregular; 3) a disposição espacial do poema na página, tornando-o mais visual; 4) a opção por uma expressão poética gráfica obtida por variações na tipografia; 5) a inclusão de estrangeirismos; 6) a utopia de uma linguagem-coisa, ou seja, uma poesia puramente matérica, ainda hoje muito sedutora; 7) a justaposição ideogrâmica; 8) construção de complexos textuais que geram uma imagética de difícil, ou de problemática visualização interna; 9) o recurso ao *nonsense*; 10) as poéticas do aleatório; 10) a poesia puramente profana; 11) o distanciamento em relação ao leitor médio, de classe média ou mais humilde, etc, essa entidade estatística que, por certo, serve de base para a construção da cultura de massas, no romance best-seller, etc...

Aparentemente, partir de *A.M.M.R.* ficará mais fácil para o poeta ousar contrariar o *establishment* de um eterno modernismo (veja-se o paradoxo), que estatui uma perene revolução social e a “norma” de uma sempre elogiada rebeldia courbetiana, coisas que já haviam sido cooptadas pelo Estado, veja-se a arquitetura modernista incentivada pelo trabalhista Getúlio Vargas, e que criaram, um paradoxal *establishment* de eterna Revolução que, pior do que cooptado por qualquer burguesia *nouveau riche*, é cooptado por um sistema de controle de massas desde, pelo menos, o cineasta russo Sergei Eisenstein.

A sociedade de massas, a sociedade da industrialização, da standardização está dada: ela é a

mesma sociedade da unilateralidade da diversão de massa (do rádio ao mercado de filmes e DVD's), é a mesma sociedade da educação de massas segundo currais eletrônicos e midiáticos que incluem os jornais impressos e as revistas de banca de jornal.

Aparentemente, o poeta, ou esteta (palavra que foi suspeita, aos olhos dos modernistas, diga-se), tem mais uma opção ideológica, e poética.

Falando como um pragmaticista estético, *A.M.M.R.* é algo que pelo menos aponta para um conceito de *Kalokagathía*, de reunião em torno de um projeto de salvaguarda de certos valores ocidentais, o maior deles sendo a concórdia social. As grandes “seitas” ideológicas na modernidade, à época de Haroldo de Campos, e hoje, mesmo, parecem estar rumando para uma entropia das posições políticas mais radicais, até mesmo pela dificuldade prática, que é ainda mais forte na América Latina, de se implantar quaisquer opções políticas e econômicas de forma pura sem negociação com o mundo prático, e sem a acomodação de certas determinações reformistas à inércia do cidadão médio que produz de forma massiva opções de burla em relação às instituições. O universo da política se danado em meio a conflitos sociais reais, em meio a crises econômicas, entre elas a do paradigma do emprego, coisa que toca sobremaneira no trabalhismo do século XX.

Por necessidades, ou por questões criminais, mesmo, criaram-se “Estados paralelos” e os conflitos são constantes.

Uma opção por uma poesia mimética e neorromântica poderia ser interessante desde que cumpridas duas determinações do pensamento sobre Arte na modernidade: 1) a necessidade de operações, ainda modernistas, sobre o texto, enquanto processo de recuperação da *Erfahrung* (Experiência), esta última estando sempre em crise na sociedade tecnológica; 2) uma concepção de arte como “ontologia” em Heidegger, ou seja como discurso em que a pre-sença (*Dasein*) exerce o seu modo de “ser” peculiar que seria, segundo ainda o primeiro Heidegger, o colocar-se em questão seu (da pre-sença) próprio ser” (HEIDEGGER, 1999, p. 11-102).

O paradigma, se é que se pode usar esta expressão niveladora, de Baudelaire e Benjamin, e do adensamento matérico no modernismo, não está superado. Porque o primado da infraestrutura

(em termos marxistas, mesmo) sobre a superestrutura, não precisa necessariamente contrariar os dogmas “criacionistas”. Na consideração da síntese entre espírito e matéria, há questões sobre as quais deve calar, porque estão além da região empírica da demonstração e se transformam em questões bizantinas: o que veio antes a consciência ou o corpo.

Em Peirce, os corpos e suas interações meramente físico-químicas, se é que se pode aplicar aqui a expressão meramente, são, tudo isso, consciência e, tais interações são semiose. Faz-se valer a opção búdica pelo caminho do meio. Peirce suplantou Marx? Não, Peirce é pragmaticista, o que pode permitir uma convivência de várias opções teóricas, dependendo de objeto de estudo e de teleologia. Que se observe o que vem a seguir, num mundo que já realiza novas cruzadas no Oriente e que estabelece relações comerciais estreitas com o Grande Khan. Aquilo que tem adequação e ponderação política, pelo visto veio para ficar. É norma para a opinião pública na modernidade, a mesma modernidade que, na tela de Delacroix, denuncia, num libelo visual, o massacre na ilha de Quios, operado pelas tropas turcas sobre a Grécia que se queria independente, no século XIX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE HAROLDO DE CAMPOS

/

CAMPOS, Augusto e CAMPOS, Haroldo. *Revisão de Sousândrade*. 2a. Ed. rev. E aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

_____. *Sousândrade: poesia*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1966.

CAMPOS, Haroldo. “Hieróglifo para Mário Schenberg”. In: www.pucsp.br/pos/cesima/schenberg/alunos/lilianaarasak/mario08.htm. Acesso em 10/01/2015.

CAMPOS, Haroldo de. *A Máquina do mundo repensada*. 2a. ed. Cotia, SP: Ateliê Ed., 2004.

_____. *Bere'shith: A cena da origem (e outros escritos de poética bíblica)*. Transcrições por Haroldo de Campos. 1a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. *Metalinguagem e outras metas*. 4a. Ed. Col. Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

_____. *Qohelet/ O que sabe Eclesiastes: poema sapiencial*. Transcrito por Haroldo de Campos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004b.

_____. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. Col. Signos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

DEMAIS REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A BÍBLIA SAGRADA CONTENDO O VELHO E O NOVO TESTAMENTO. Trad. Em português por João Ferreira de Almeida. Edição corrigida e revisada Fiel ao texto original. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 1994, p. 1342.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionario de filosofia*. 5. ed. revista e ampliada. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 22, 125-126, 238, 362, 367-368, 524, 649, 651, 741, 772, 834-83, 942-943.

ACHCAR, F. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha/ Folha Explica, 2000

ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. 3a. Ed. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AERTSEN, Jan. *A tríade 'Verdadeiro-Bom-Belo': O lugar da beleza na Idade Média*. In. *Viso · Cadernos de estética aplicada Revista eletrônica de estética*. Nº 4, jan-jun/2008. Disponível em <http://www.revistaviso.com.br/>. Acesso em 27 de maio de 2014.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Vol. I, Inferno. Trad. e notas de Italo Eugenio Mauro. 2a. Ed. São Paulo: Ed. 34, 2010a.

_____. *A Divina Comédia*. Vol. II, Purgatório. Trad. E notas de Italo Eugenio Mauro. 2a. Ed. São Paulo: Ed. 34, 2010b.

_____. *A Divina Comédia*. Vol. III, Paraíso. Trad. E notas de Italo Eugenio Mauro. 2a. Ed. São Paulo: Ed. 34, 2010c.

ALVES, Castro. *O Navio negreiro*. Disponível em <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>> A Escola do Futuro da Universidade de São Paulo. Texto-base digitalizado por: Jornal da Poesia - <http://www.e-net.com.br/seges/poesia.html>. Acesso em 25 de maio de 2014, p.6.

AMORC. *A Cabala desvendada*. 7a. Ed. Curitiba: AMORC, 2008.

ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO. *Pensadores originários*. Col. Pensamento Humano. Trad. Emmanuel Carneiro de Leão. Petrópolis: Vozes, [s.d.].

ANDRADE, Carlos Drummond. *Claro enigma*. Poesia. 10a. Ed. Rio de Janeiro: Editora Record, [s.d.].

ANDRADE. Carlos Drummond de. *Claro Enigma*. Rio de Janeiro: Record, [s.d.]

_____. *Poesia Completa*: conforme as disposições do autor. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar,

2006, p. 245-305.

ANDRADE, Claudionor Corrêa de. *Dicionário teológico: um suplemento biográfico dos grandes teólogos e pensadores*. 1a. Ed. Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembleias de Deus, 1998, p. 134.

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* 29a. Ed. Belo Horizonte: Rio de Janeiro: Ed. Villa Rica, 1993, p. 9-12.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. In: _____. Aristóteles. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 237-311.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão*. Trad. de Ivonne Terezinha de Faria. 18a. reimpressão da 1a. Ed. São Paulo: Cengage Learning, 2008, p. 1-150

AZEVEDO Fo, Deneval Siqueira de (org.). *Por um (im)possível (anti)cânone contemporâneo: literatura, artes plásticas, cinema e música*. São Paulo: Arte & Ciência, 2014.

BARROS, Fernando de Moraes. *Schelling e Hegel: a relação entre arte e natureza*. Revista Eletrônica Estudos Hegelianos ano. 8, n. 14, v.1, p. 52-66. Disponível em: http://www.hegelbrasil.org/reh_2011_1_art4.pdf . Acesso em 10/01/2015.

BARRIOS, Vicente Martinez. *Materialidade e sentido*. Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia – UFBA. p. 1313-1324. Disponível em http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/vicente_martinez_barrios.pdf . Acesso em 05/03/2015.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do mal*. Trad., introdução e notas de Ivan Junqueira. 1a. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 104-110, 344.

_____. *As Flores do mal*. In: BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. São Paulo: Círculo do Livro, 1995. Tradução, posfácios e notas de Jamil Almansur Haddad. Disponível em http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/ baudelaire/index19.html . Acesso em 8/3/2015.

_____. *As Flores do mal*. Trad., introdução e notas de Ivan Junqueira. 1a. Ed. Edição especial de bolso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Saraiva, 2012, p. 87-89.

BAYER, Raymond. *Historia de la estética*. Trad. Jasmin Reuter. Ciudad del México, 1965, p.

160-175.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lekov*. In: _____. *Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3a. Ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, p. 197-221.

_____. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: _____. Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. 3a. Ed. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 103-149.

_____. *Sobre o conceito de história*. In: _____. *Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3a. Ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição revista e ampliada. 1a. ed. 9a. reimpressão. São Paulo: Paulus, 2002, p. 106.

BONO, Ernesto. *Ecologia e política à luz do Tao*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Trad. Waltensir Dutra. 1a. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 239-241.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de ouro da mitologia: a idade da fábula, histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. 26a. Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 44. Disponível em: <http://groups.google.com.br/group/digitalsource> . Acesso em 27/12/2014.

CALINESCU, Matei. *As Cinco faces da modernidade*. Lisboa: Vega editora, 1999.

CAMILO, V. Drummond. *Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CAMÕES, Luiz Vaz de. *Os Lusíadas*. Texto básico de: _____. Os Lusíadas de Luís Camões. Direção Literária Dr. Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Disponível em http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/Os_lusiadas_de_luis_de_camoes.pdf . Acesso em 07/06/2014.

_____. *200 Sonetos*. Col L,P&M pocket. 1a. Ed. São Paulo: L,P &M, 1998.

CAPOZZOLI, Ulysses. “O Difícil caminho de uma mente brilhante”. In: Revista Scientific American Brasil. Ano 13. No. 146. São Paulo: Duetto Editora, 2014, p. 70-74.

CAPRA, Fritjof. *O Ponto de mutação*. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. *O Tao da física*. São Paulo: Cultrix, 1983.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

CEIA, Gustavo. *E-dicionário de termos literários*. Verbetes: “alegorese”. Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=531:alegorese&task=viewlink. Acesso em 09/01/2015.

COLONELLI, Marco A. C. *Poíesis, tékhne e mímesis em Aristóteles*. Dissertação de Mestrado, apresentada ao programa de Letras Clássicas (Programa Tradição e Cultura) do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2009. Disponível em <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/images/pdf/Marco.pdf>. Acesso em 15/01/2015.

COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

CRUZ, George. “Demônio de Maxwell: é possível transformar informação em tecnologia?”. In: <https://cienciasetecnologia.com/demonio-de-maxwell/> acesso em 10 de jan. de 2015.

DAWKINS, Richard. *Deus: um delírio*. Trad. Fernanda Ravagnani. 1a. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 7-42.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz Orlandi. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1991, p. 13-57.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. 1a. Ed. Campinas: Papyrus, 1991, p. 11-31.

DIAS, Maria Heloísa Martins. “Rotações poéticas da “máquina do mundo: de Camões a Haroldo de Campos” : IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Disponível em: <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/volume2.htm>>. Acesso de Gustavo Scudeller em 29 mai. 2007.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. António Guerreiro. 2a. Ed. Lisboa: Ed. Presença, 2000, p. 68-97.

ECO, Umberto. *O Pêndulo de Foucault*. Trad. de Ivo Barroso. 2a. Ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1989.

_____. *Obra aberta*. 8ª. Ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

_____. *Tratado de semiótica general*. Trad. Carlos Manzano. 5a. ed. Barcelona: Ed. Lumen, 2000, p. 9-113.

EISENSTEIN, Sergei. “O Princípio cinematográfico e o ideograma.” In: CAMPOS, Haroldo (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1986, 163-185.

ESPINOSA, Bento de. *Ética*. Introdução e notas de Joaquim de Carvalho. Lisboa: Relógio d’Água Editorial, 1992, p. 99-113.

_____. Col. Os Pensadores. Consultoria Marilena de Souza Chauí. Trad. e notas Marilena de Souza Chauí. 3a. Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1983, p. 5-26.

FABRIS, Marcos. “Revolução, realismo e realidade fotográfica em Gustave Courbet”. In: Revista Lumen et Virtus. Vol. 4. Nº. 8. São Paulo: Ed. Lumen et Virtus, 2013, p. 169-178. Disponível em http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_8/PDF/REVOLU%C3%87%C3%83O,%20REALISMO%20E%20REALIDADE%20FOTOGRAFICA%20EM%20GUSTAVE%20COURBET.pdf. Último acesso em 21/11/2014.

FENOLLOSA, Ernest. “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”. Preâmbulo e notas por Ezra Pound. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 115-162.

FERNANDEZ, José Enrique Martinez. *La Intertextualidad literária*. Madrid: Cátedra, S.A., 2001.

FERRUA, Pietro. “Realismo e anarquismo na obra e na vida de Gustave Courbet”. In.: *Verve*. Revista semestral autogestionária do Nu-Sol (Núcleo de Sociabilidade Libertária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP). No. 3, São Paulo: PUC-SP, 2003, p. 30-49. Disponível em www.revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/download/4920/3482.

FREUD, Sigmund. *A Interpretacao dos sonhos (I)*. Vol. IV da Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Dir. da Ed. Brasileira de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

_____. *A Interpretacao dos sonhos (II)*. Vol. IV da Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Dir. da Ed. Brasileira de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

_____. *O Mal-estar na civilização*. In. _____. *O Futuro de uma ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. Vol. XXI. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Dir. da Ed. Brasileira de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996c, p. 66-148.

GADAMER, Hans G. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. de Flávio Paulo Meurer. 3a. ed. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 11-173.

GOLDFARB, José Luiz. “Mário Schenberg e a história da ciência”. In.: Revista da SBHC, Sociedade Brasileira da História da Ciência, no. 12, 1994, p. 65-72. Disponível em www.sbh.org.br/arquivo/download?ID_ARQUIVO=246 . Acesso em 16/01/2015.

GERENSTADT , Yacov. *Iniciação à Cabalá Módulo I* . São Paulo: Instituto Internacional de Difusão de Cabalá, [s.d.], p. 11.

HACQUARD, Georges. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Trad. Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: Asa Ed., 1996, p. 135-136.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HEGEL, Georg W. F. *Fenomenologia do espírito: parte I*. Trad. Paulo Meneses e Karl-Heinz Effen. 2a. Ed. Petrópolis: Vozes, 1992. p. 7-73.

HEIDEGGER, Martin. “D’un Entretien de la Parole: Entre un Japonais et un qui demande”. In: _____. *Acheminement vers la Parole*. Trad. Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier e François Fédier. Paris: Gallimard, [s.d.], p. 85-140.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Parte I. 8. ed. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 11-102.

HEISENBERG, Werner. “A Descoberta de Planck e os problemas filosóficos da física atômica”. In: BORN et alii, Max. *Problemas da física moderna*. Trad. Guita K. Guinsburg. 3a. ed. Col. Debates. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 9-27.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão monusuário 3.0. Junho de 2009.

IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noetós: a arquitetura metafísica de Charles Sanders Peirce*. Col. Estudos, vol. 130. São Paulo: Ed. Perspectiva/ Hólón, 1992.

ISRAEL, Jonathan I. *Radical enlightenment: philosophy and the making of modernity*. New York: Orford University Press, 2001, p. 3-34, 159-174.

JAKOBSON, Roman. “Linguística e Poética”. In. _____. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19a. Ed. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 118-162.

_____. “Os oximoros dialéticos de Fernando Pessoa”. In.: _____. *Linguística. Poética. Cinema*.

Trad. Haroldo de Campos e Francisco Achcar. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 93-118.

JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 3a. Ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 16, 133, 189,

JOYCE, James; CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *Panorama do Finnegans Wake*. 4ª. Ed. Trad. e comentários por Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Valério Rohden. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, [s.d.].

LACAZ, Guto. “Viva Mário Schenberg”. In: Revista Scientific American Brasil. Ano 13. No. 146. São Paulo: Duetto Editora, 2014, p. 75.

LAGES, Susana Kampff. “Entre diferentes culturas – entre diferentes tradições – o pensamento constelar de Walter Benjamin”. Cadernos de Letras, no. 23, jan.- dez. 2007. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007, p. 49-67.
http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/0X2007/textos/cl23052007susana.pdf . Acesso em 14/01/2014.

LAO-TSÉ. *Tao te Ching*. Trad. Wu Jyh Cherng. Edição eletrônica, versão 3.2.1 janeiro de 2008. Sociedade Taoísta do Brasil. Disponível em www.taoismo.org.br . Acesso em 19/01/2015.

LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. Trad. Marie-Agnès Chauvel. 15a. reimpressão da 1a. ed. de 1988. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 139-142.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac e Naify, 2008, p. 181-200.

LIMA, Maria Lúcia Ribeiro. *Poesia e ciência: cosmologias em A Máquina do mundo repensada de Haroldo de Campos*. Tese de Doutorado. Salvador: UFBA/2008. Disponível em <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10960> . Último acesso em 20/11/2014.

LOMBARDI, A. “Transumanar, transcriar”. In: CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 9-17.

MARTHA-TONETO, Diana Junkes Bueno. *Convergências em A Máquina do mundo repensada: poesia e sincronia em Haroldo de Campos*. Tese de doutoramento apresentada à UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara: UNESP, 2008. Disponível em: http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102402/toneto_djm_dr_arafcl.pdf?sequence=1 Acesso em último acesso em 19/11/2014.

_____. “O acaso, o poeta e a re-visão da ciência no límen do milênio”. Rev. Let., v.50, n.2,

jul./dez. 2010. São Paulo: FGLAr/UNESP, 2010, p.337-362. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/viewFile/4702/3994> . Último acesso em 21/11/2014.

_____. "O relógio do Rosário anuncia A máquina do mundo: Haroldo de Campos relê Drummond". Revista Letras de Hoje, v. 46, n. 2. Abr./jun. 2011. Porto Alegre: PUC/FALE, 2011, p. 13-21. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/9488/6579> . Último acesso em 20/11/2014.

_____. "O sagrado em A máquina do mundo repensada de Haroldo de Campos: lições dos midrashistas". In: Ipotesi, Juiz de Fora, v.16, n.2, p. 167-181, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/CAP13-167-181.pdf> . Acesso em 26/01/2015.

MARTINS, Manuel Frias. *Em teoria (a literatura)*. Porto: Âmbar, 2003.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã: primeiro capítulo*. Ed. Ridendo Castigat Mores. Ed. Para ebook [ebooksbrasil.com](http://www.ebooksbrasil.com). Disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/ideologiaalema.pdf> . Acesso em 31 de maio de 2014.

MOTTA, Leda Tenório da (Org.). *Céu Acima: para um "tombeau" de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MOTOYAMA, Shozo. "O Físico e o filósofo". In: Revista Scientific American Brasil. Ano 13. No. 146. São Paulo: Duetto Editora, 2014, p. 76-77.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Crepúsculo dos ídolos: ou a filosofia a golpes de martelo*. Tradução: Edson Bini e Márcio Pugliesi. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PACHITO, Ernesto de Souza. "Interpretantes-esforços em Haroldo de Campos: comparações com o indizível na montagem cinematográfica das cidades e de 'O Flâneur' de Walter Benjamin". In: CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa; SALGUEIRO, Wilberth Clayton Ferreira (orgs.). *Poesia: horizonte e presença*. Vitória: PPGL/CCHN/UFES, 2002, p. 145-150.

_____. "O Erro fundamental de Karl Marx". In: Jornal A Tribuna, Coluna Opinião, cad. Noticiário. Vitória/ES: A TRIBUNA, 01 de fevereiro de 2002b, p. 19.

_____. "Literatura, artes visuais, fundamento, matéria, coisa: um possível (neo) modernismo no romance *Ó* de Nuno Ramos, e depois". In: AZEVEDO Fo, Deneval Siqueira de (org.). *Por um (im)possível (anti)cânone contemporâneo: literatura, artes plásticas, cinema e música*. São Paulo: Arte & Ciência, 2014.

_____. *Taoísmo e Campos de força na poesia de Haroldo de Campos: uma investigação sobre o indizível e a fenomenologia na literatura*. Charleston, SC/USA: Ed. do autor, 2012.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *The Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Electronic edition. Indianapolis: Indiana University Press, 1994, p. 363-365,385,386, 1874.

PELLIZER, Ezio et alii. *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega*. Última atualização: 25/04/2013. Linguagem: portoghese. Número de termos: 953. Disponível em www.demgol.units.it. Acesso em 27/12/2014.

PESSANHA, José Américo Motta. “Vida e obra”. In: DESCARTES, René. *Descartes*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2004, p. 5-30.

POUND, Ezra. *A b c of reading*. London/Boston: Faber & Faber, 1991.

_____. *Os Cantos*. Trad. José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

REALE, Giovanni e ANTISERI, Dante. *História da filosofia*: Vol. 3. Do Humanismo a Descartes. Trad. Ivo Storniolo. 2a. Ed. São Paulo: Ed. Paulus, 2005, p. 1-37.

ROSA, Carlos Augusto Proença. *História da Ciência*: Vol. I. Da Antiguidade ao Renascimento científico. 2a. Ed. Fundação Alexandre de Gusmão/Ministério das Relações Exteriores, Governo da República Federativa do Brasil, 2012, p. 9 -168. Disponível em http://www.funag.gov.br/biblioteca/dmdocuments/HISTORIA_DA_CIENCIA_VOL_I.pdf. Acesso em 15/03/2014.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Col. Biblioteca do Estudante. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As Razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SANTAELLA, Lucia. *A Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2000.

SANTOS, Jonas Floriano dos. “Éter: preenchendo o espaço vazio”. 2011. In: www.inape.org.br/colunas/fisica-conceito-historia/eter-preenchendo-espaço-vazio . Acesso em 23/02/2015.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, Jose Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 9a. Ed. São Paulo: Cultrix, [s.d.], p. 79-84.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Jorge Schwartz. São Paulo: Perspectiva, p. 232-238.

SCHWIKART, Georg. Dicionário ilustrado de religiões. Trad. Pe. Clóvis Bovo. C.Ss.R. 1a. Ed. Aparecida: Santuário, 2001, p. 71-72.

STO. AGOSTINHO. “Confissões; De Magistro”. Col. Os Pensadores. Trad. J. Oliveira Santos, A. Ambrósio de Pina e Ângelo Ricci. Inclui vida e obra de Santo Agostinho. Consultoria: José Américo Motta Pessanha. 2. ed. — São Paulo : Abril Cultural, 1980. p. 11-32.

SCUDELLER, Gustavo. *Alegorias da totalidade: As relações entre ciência e poesia em A máquina do mundo repensada*, de Haroldo de Campos. Dissertação de Mestrado. São José do Rio Preto: Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, 2009. Disponível em http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99108/scudeller_g_me_sjrp.pdf?sequence=1 . Último acesso em 19/11/2014.

_____. “Ciência e poesia em Haroldo de Campos”. In: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP, 2008. Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/056/GUSTAVO_SCUDELLER.pdf Último acesso em 19/11/2014.

SIMON, Iumna Maria. “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”. In.: CEBRAP. *Novos estudos*. Vol. 55. São Paulo: CEBRAP, 1999, p. 27-36.

SHEEHAN, Donald. “A Reading of Dante's rime petrose”. In: *Italica*. Vol. 44, No. 2 (Jun., 1967), p. 144-162. Disponível em www.jstor.org/stable/477749. Acesso em 04 de junho de 2014.

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Ideias para uma filosofia da natureza*. Trad., prefácio, notas e apêndice de Carlos Morujão. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001, p. 7-24.

SISCAR, Marcos. “A Alavanca da crise: a poesia ‘pós-utópica’ de Haroldo de Campos”. In: *Remate de Males*. Vol. 34, no. 1. Jan-jun 2014. Publicação semestral do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. Campinas: Unicamp, 2014, p. 81-94. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/4163/3833> . Acesso em 12/10/2014.

SOURIAU, Etienne. *A Correspondência das artes: Elementos de estética comparada*. Trad.de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. 1a. Ed. São Paulo: Cultix, EDUSP, 1983.

SOUZA, Ana Helena. “Donne, Augusto de Campos e a tradução criativa”. In: *Revista USP* 34, jun/ago 1997. São Paulo: USP, 1997, p. 134-150. In: <http://www.usp.br/revistausp/34/12-ana-helena.pdf> . Acesso em 10/01/2015.

SPINOZA, Benedict de. *Tractatus-Theologico-Politicus*. In: *The Chief Works of Benedict de*

Spinoza, translated from the Latin, with an Introduction by R. H. M. Elwes, vol. 1 Introduction, Tractatus-Theologico-Politicus, Tractatus Politicus. Revised edition (London: George Bell and Sons, 1891). The Online Library Of Liberty. Disponível em <http://oll.libertyfund.org/title/1710> . Acesso em 14/01/2015.

STRAVINSKY, I., KNODEL, A., & DAHL, I. *Poetics of music: in the form of six lessons*. Cambridge: Harvard University Press, 1947.

SUA DIVINA GRAÇA A. C. BHAKTIVEDANTA SWAMI PRABHUPADA. **O Bhagavad Gita: Como ele é**. Edição completa. São Paulo: The Bhaktivedanta Book Trust, 2013.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. *An Introduction to Zen Buddhism*. With a a foreword by Dr. Carl Gustav Jung. New York City: Evergreen Black Cat/Groove Press Inc., 1964.

TORÁ. Ed. ampliada da obra A lei de Moisés e as Haftarót. Trad. Meir Matziliah Melamed. Enriquecida pelos comentários do rabino Menahem Mendel Diesendruck. 1a. Ed. São Paulo: Sêfer, 2001, p. 159.

VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Col. Tópicos. Trad. Eduardo Brandão. 2a. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

WILHELM, Richard. *I Ching*. São Paulo: Pensamento [s.d.]

WISNIK, J. M. “Drummond e o mundo”. In: NOVAES, A. *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte: O problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. 4. ed. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 24-97.

OBRAS ELETRÔNICAS

ATKIN, Albert. “Peirce’s theory of signs”. In. STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. <http://plato.stanford.edu/entries/peirce-semiotics/>. Acesso em 23/01/2015.

CAMPOS, Augusto de. “Questionário do simpósio de yale sobre poesia experimental, visual e concreta desde a década de 1960 (Universidade de Yale, EUA, 5-7 de abril de 1995)”. 1995. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/yaleport.htm> . Acesso em 05/03/2015.

CENTRO DE FÍSICA TEÓRICA E COMPUTACIONAL. “O problema de três corpos”. Disponível em <http://cftc.cii.fc.ul.pt/prisma/capitulos/capitulo2/modulo2/topico2.php> . Acesso em 23/02/2015.

CENTRO DE ENSINO E PESQUISA APLICADA USP. “O princípio de incerteza”. Disponível em www.efisica.if.usp.br/moderna/mq/principio_incerteza/ Acesso em 23/02/2015.

CONSULENZA SCIENTIFICA SOCIETÁ DANTESCA ITALIANA. “Rime petrose”. Disponível em http://www.danteonline.it/italiano/popup_schede.asp?tipo=ske&scheda=rimepetrose . Acesso em 15 de maio de 2014.

FONTES, Virgínia. “Sempre maio: de 1968 a 1998”. Em: <http://www.ifcs.ufrj.br/humanas/0012.htm>. Acesso em 03/10/2013.

FRANCHETTI, Paulo. “Funções e disfunções da máquina do mundo: O poeta Haroldo de Campos retoma assunto tratado por Camões e Drummond”. Disponível em: <http://paulofranchetti.blogspot.com.br/2013/10/haroldo-de-campos-maquina-do-mundo.html> acesso em 21 de agosto de 2014.

GLEISER, Marcelo. “Físicos buscam a ‘teoria do campo unificado’”. Especial para a Folha. Editoria: MAIS! Página: 5-16 10/13039. Edição: Nacional Oct 26, 1997. Seção: CIÊNCIA; FUTURO; MICRO/MACRO. Observações: PÉ BIOGRÁFICO, 1997. In: www.ebah.com.br/content/ABAAAAM2EAI/fisicos-buscam-teoria-campo-unificado# . Acesso em 23/02/2004.

HOVING, Thomas. “Pablo Picasso”. In: http://www.artchive.com/ftp_site.htm . Acesso em 24 de janeiro de 2014. www.isaacnewton.ca/newtons-general-scholium/ . Acesso em 23/02/2014.

LUZ, Jardel. “A Sefirat de Kéter. Disponível em <http://yashrut.com/artigos/a-sefirah-de-keter/> . Acesso em 19/01/2015.

PACHITO,E.S. “Indo ao encontro do Interpretante-esforço”. Postagem em blog. 2014. <http://ernestodesouzapachito.wordpress.com/2014/10/08/indo-ao-encontro-do-interpretante-esforco-por-ernesto-pachito-nome-para-citacoes-pachito-e-s-curriculo-lattes-cnpq-br/> . Último acesso em 21/11/2014.

QUEIROZ, Francisco Limpo de Faria. Schopenhauer: a matéria não é um “em si”, é a “visibilidade da vontade”. Publicado em 17/09/2011. Disponível em <http://filosofar.blogs.sapo.pt/97054.html> . Acesso em 22 /01/2015

REBELLO, Ivone da Silva. “O Tópos lugar ameno (locus amoenus) e suas múltiplas facetas: da antiguidade clássica à época contemporânea”. In: http://www.ippucsp.org.br/downloads/anais_15_congresso/ivone-da-silva-rebello.pdf . Acesso em

25/02/2014.

SEAGER, William; ALLEN-HERMANSON, Sean. "Notes to panpsychism". In: *Stanford encyclopedia of philosophy*. Stanford: SCLI, 2010. Disponível em <http://plato.stanford.edu/entries/panpsychism/notes.html> . Acesso em 07/01/2015.

SOARES, Domingos. "O Universo, o multiverso e o multimultiverso". Disponível em <http://www.fisica.ufmg.br/~dsoares/UAI/multiverso.htm> acesso em 23/01/2015.