

GUSTAVO SCUDELLER

ALEGORIAS DA TOTALIDADE:
As relações entre ciência e poesia em
A máquina do mundo repensada, de Haroldo de Campos

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

São José do Rio Preto
2009

Scudeller, Gustavo.

Alegorias da totalidade : as relações entre ciência e poesia em *A máquina do mundo repensada*, de Haroldo de Campos / Gustavo Scudeller. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2009.
179 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Marcos Siscar

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto
de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Poesia brasileira - História e crítica. 3. Campos, Haroldo de, 1929-2003 - *A máquina do mundo repensada* - Crítica e interpretação. 4. Simbolismo na literatura. 5. Alegorias (Literatura) I. Scudeller, Gustavo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU - 821.134.3(81) -1.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar (orientador)

Prof. Dr. João Adolfo Hansen

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

*À memória de
Daniela Fernanda Lourenço,
pela amizade e incentivo.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Marcos Siscar, pela assiduidade como amigo e orientador, ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior e ao Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim, pelas sugestões dadas no exame de qualificação, e a todos os professores, colegas e funcionários do IBILCE.

Agradeço, também, aos meus pais, Durval Scudeller e Antonia Q. Scudeller, pela dedicação e apoio; a André Scudeller e Sara Aguiar Scudeller, pela hospitalidade com que sempre me receberam em São Paulo; à Milena Mulatti Magri, interlocutora e amiga de todas as horas; a Daniel Augusto Cantane, pela amizade perseverante; a Daniel Augusto dos Santos, Wilson Q. Ribeiro, José Carlos do Azevedo, Gustavo Luciano Rodrigues, Patrícia M. T. da Costa, família Magri, família Queiroz; aos amigos da casa do Marcos e dos demais lugares, pela compreensão e incentivo, apesar de minhas ausências.

Agradeço, enfim, à FAPESP, por financiar e apoiar essa pesquisa entre março de 2007 e fevereiro de 2009.

SUMÁRIO

Resumo.....	p. 6
Abstract.....	p. 7
Introdução.....	p. 8
<i>A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA E A TRADIÇÃO POÉTICA DA</i>	
“MÁQUINADO MUNDO”.....	p. 21
Capítulo 1 – O mundo como totalidade.....	p. 22
1. Dante e o conflito do homem com sua situação.....	p. 24
2. Camões e a visão da ‘máquina do mundo’.....	p. 27
3. Um interstício erótico: Haroldo de Campos e o desnudamento da máquina.....	p. 32
4. Drummond e o absurdo: o mundo sem fundamento metafísico.....	p. 36
Capítulo 2 – A sedução do saber total.....	p. 41
1. Alumbramento e êxtase na visão do mistério.....	p. 41
2. Dante e Camões: o Belo maravilhoso e a salvação pelo olhar.....	p. 47
3. O “ROSTO” de Deus: subversão do mistério e projeção do indivíduo na representação da totalidade.....	p. 49
4. A divergência de Haroldo de Campos com Drummond.....	p. 56
<i>A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA E A CIÊNCIA.....</i>	
Capítulo 1 – A alegoria da ‘máquina’ e a ciência contemporânea.....	p. 63
1. O enredo épico da mecânica clássica.....	p. 63
2. Necessidade: o mundo como complexo de interações causais.....	p. 67
3. Redimensionamento da mecânica clássica na física contemporânea.....	p. 70
4. Einstein e a busca científica por explicações unificadoras.....	p. 74
5. Haroldo de Campos e a idealização da ciência.....	p. 77
Capítulo 2 – Mallarmé e a constelação.....	p. 85
1. Mallarmé e a “constelação”: visão de um mundo preso por um fio.....	p. 85
2. A forma “constelação” e a desvinculação da poesia com a totalização do saber.....	p. 91
3. A teoria do <i>Big-Bang</i> como narrativa da origem.....	p. 96
4. A dissolução da narratividade e a origem como ‘explosão primordial’ ..	p. 100
5. Epifania, desvio e singularidade: a ‘constelação’ como forma de articulação de uma percepção contemporânea do mundo.....	p. 104
6. Estrelas cadentes: a morte térmica do universo.....	p. 109
<i>A IMAGINAÇÃO E O REAL EM A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA.....</i>	
Capítulo 1 – Ciência e ficção em <i>A máquina do mundo repensada</i>	p. 118
1. Norbert Wiener: o modelo contingente da física contemporânea e a poesia.....	p. 118
2. Haroldo de Campos e a separação entre mundo e representação.....	p. 124
3. A dúvida como elemento irreduzível da representação do mundo.....	p. 128
4. Anterioridade da imaginação na relação da poesia com o mundo	p. 131
5. O desaparecimento e o aparecimento do mundo.....	p. 136
Considerações finais.....	p. 147
Bibliografia.....	p. 170

Resumo: O objetivo desse trabalho é compreender as relações entre ciência e poesia na obra de Haroldo de Campos (1929-2003), tendo como ponto de partida a leitura do poema *A máquina do mundo repensada* (2000). Nossa hipótese é que, ao problematizar as concepções de mundo elaboradas pela tradição poética ligada às representações da alegoria da “máquina do mundo” e pela física dos últimos séculos, o poeta procura compor uma visão de presente que coloca o desprestígio das pretensões totalizadoras do saber como uma das principais características da contemporaneidade. Para analisar essa hipótese, dividimos o trabalho em três partes, que correspondem a questões suscitadas por cada um dos três cantos em que se divide o poema. Nelas, abordamos, respectivamente, as relações do poema com a tradição poética da “máquina do mundo”, suas relações com a história da ciência moderna e, finalmente, a maneira como o poema problematiza as relações da poesia com a imaginação, ao compor a sua visão de modernidade. Nossa conclusão é que, ao abordar as visões de mundo elaboradas pela poesia e pela ciência tradicionais, *A máquina do mundo repensada* encontra na figura da contradição uma forma de encenar as decepções do saber, em sua busca repetida por respostas definitivas sobre a existência. Com isso, o poema procura apontar a incerteza e a dúvida como aspectos constitutivos da maneira de a poesia contemporânea pensar a sua relação com o presente.

Palavras-chaves: Haroldo de Campos; ciência; acaso; indeterminação; poesia contemporânea.

Abstract: This work aims at understanding the relations between science and poetry in the work of the Brazilian poet Haroldo de Campos (1929-2003), taking as a starting point the reading of his poem *A máquina do mundo repensada* (2000). Our hypothesis is that Haroldo de Campos intends to create a concept of present time which puts the discredit of wisdom totalizing pretensions as one of the most important features of the contemporary world. He does so by discussing the world view created by the poetic tradition linked to the representations of the renaissance allegory of “machine of the world” and by the history of physics in the last centuries. In order to examine this hypothesis, we divide this work into three parts that correspond to questions suggested by each of the cantos of the poem. We deal with the relations of the poem with the poetic tradition of the “machine of the world” (first part), its relations with the modern history of Physics (second part) and, finally, with how the poem discusses the relations of poetry and imagination in order to create his view of Poetry and Modernity. We conclude that, dealing with the world views made by the traditional poetry and by the traditional science, *A máquina do mundo repensada* meets a way of dramatizing the deceptions of the wisdom in its search for definitive answers about the existence in the rhetoric figure of contradiction. Hence, the poem intends to point to the uncertainty as a constitutive feature by which contemporary poetry thinks its relation with the present.

Keywords: Haroldo de Campos; science; chance; indetermination; contemporary poetry.

INTRODUÇÃO

O confronto da poesia com o avanço científico permanece como uma das questões de interesse da poesia brasileira do século XX. Frequentemente incitada a resistir, quando não a reagir às demandas do progresso, a poesia brasileira experimenta um de seus momentos mais controversos ao encontrar na obra de Haroldo de Campos (1929-2003) uma forma de enfrentamento dos impasses da modernização que se baseia na idéia de apropriação e saturação dos meios oferecidos pela própria modernidade. Tal propósito parece se reiterar mais uma vez por ocasião do lançamento de *A Máquina do Mundo Repensada* (2000), último poema publicado ainda em vida pelo autor, e repõe em discussão a legitimidade contemporânea do projeto estético e político de Haroldo de Campos.

Recorrendo a lugares comuns da tradição literária para compor o seu cenário principal (o *sênex*, o *meio do caminho*, a *constelação*), o poema oferece-se como relato de um velho poeta que, ao reconhecer na visão de uma estrela a aproximação da morte e o fim do milênio, entrega-se a divagações sobre o enigma da origem do universo. A perspectiva do fim da vida, do fim do século e de um futuro fim do universo apresenta-se, no caso, como o desafio que impele o poeta a palmilhar os caminhos da cosmologia e da tradição literária, em busca de uma compreensão do mistério de sua condição.

A história da física moderna, retomada desde a consolidação da mecânica até a mais recente procura pela superação do paradigma cosmológico do racionalismo clássico, surge no poema como uma espécie de preparação para a condição contemporânea, que, conforme sugere o poema, resulta de uma degradação progressiva dos modelos tradicionais de representação da totalidade. A personagem principal deste enredo é a alegoria da “máquina do mundo”, recriada por Haroldo de Campos a partir da tradição literária ligada a poemas como a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, e “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade. É por meio da figura da “máquina” que os

discursos da física e da poesia dos últimos séculos se conjugam no poema. E é por meio da releitura dos discursos a ela ligados que o poema procura questionar o rígido idealismo da poesia épica e da física mecânica, opondo-lhes uma interpretação pessoal do significado poético e histórico do poema *Un coup de Dés*, de Mallarmé, por um lado; e as teorias formuladas pela física recente, como as teorias da relatividade, da probabilidade, da indeterminação física e a teoria cosmológica do *Big-Bang*, de outro.

Se remontarmos à origem do interesse de Haroldo de Campos pela ciência, percebemos que ele tem raízes em suas pesquisas sobre o significado da figura da “constelação”, no poema de Mallarmé. Parte dessas investigações tem expressão nos textos e notas que acompanham sua tradução do *Un Coup de Dés* para o português (CAMPOS, 1980), alguns deles escritos à época em que a polêmica concretista ainda ganhava corpo no cenário nacional. Nestes textos, o interesse de Haroldo de Campos pela linguagem “matemática” de Mallarmé (p. 188-189); bem como a interpretação cibernética que Jean Hyppolite faz do *Un Coup de Dés*, a partir do conceito termodinâmico de *entropia* (p. 144), são os pontos em que aproximação de Haroldo de Campos com a ciência é mais evidente.

É, aliás, esse mesmo tipo de interesse pelas relações entre teoria literária e ciência, manifestado por Hyppolite, que o aproxima de Max Bense (1971). Tradutor de Bense para o português, Haroldo de Campos encontra nos ensaios de Bense sobre estética diversos elementos para a elaboração de uma compreensão empirista da escrita poética. Baseado nestes ensaios, Haroldo de Campos chegou a supor que tais estudos poderiam render, futuramente, uma *teoria geral da representação de ordens* (CAMPOS, 1992), na qual física e estética se conciliariam dentro de uma visão abrangente da realidade. No centro dessas preocupações, a figura da constelação surgia para Haroldo de Campos como o principal modelo de explicação da relação da poesia com o mundo. Em especial, pela maneira como esse modelo permitia multiplicar as possibilidades de significação em um poema.

Desde as décadas das primeiras criações de Haroldo de Campos como poeta e teórico, a ciência e a matemática tendem a receber diferentes formulações em sua obra. A matemática, por exemplo, comparece como tema principal em um de seus ensaios mais polêmicos (“Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, 1957), hoje considerado pela crítica como o anúncio da fase ortodoxa do Concretismo. Contra ele reagiram Ferreira Gullar e os concretistas cariocas, provocando o primeiro cisma no grupo. No eixo dessa discussão estava o debate em torno da re-subjetivação da linguagem poética, defendida por Ferreira Gullar como uma correção necessária à crescente formalização promovida, segundo eles, por Haroldo de Campos e pelos poetas concretos de São Paulo.

À margem da polêmica gerada, porém, Haroldo de Campos (1975, p. 95) procurava justificar a formalização matemática da poesia apresentando-a como continuação de uma tradição cujas primeiras teorizações teriam sido esboçadas por Edgar Allan Poe, em suas postulações sobre a possibilidade dum *racionalismo* da composição. Para Haroldo de Campos, também essa tradição poética teria no *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, a sua formulação ideal. Nele, os temas do *cálculo*, do *número*, do *computo total* e da *probabilidade*, não só eram objetos de acurado exame, mas, ao serem combinadas sob a perspectiva de uma incorporação controlada do acaso, reclamavam, também, a participação da sensibilidade do poeta na composição do poema. Segundo Marcos Siscar (2006, p. 169), essa junção de racionalismo e sensibilidade, reunido sob a idéia da performance do *jogo*, responderia, na leitura de Mallarmé proposta por Haroldo de Campos, à colocação problemática da oposição entre cálculo (autômato) e subjetividade (humano), cogitada por Poe.

Posteriormente, sob a influência de algumas tendências teóricas inspiradas numa aproximação metodológica com a ciência, o interesse de Haroldo de Campos pela linguagem matemática incorpora também o interesse pela física contemporânea e pela especulação cosmológica. A essa fase corresponde a parte de sua produção teórica que surge do diálogo

com a estética “científico-indutiva” de Max Bense: textos como “A nova estética de Max Bense” (1959), “Montagem: Max Bense – no seu quinquagésimo aniversário” (1960) e “Umbral para Max Bense” (1971) são os lugares onde a transformação destas idéias aparece de modo mais significativo. De igual maneira, é para lá que convergem seus interesses pelas novas teorias do texto, baseadas na aproximação com a ciência, entre as quais encontramos: a cibernética de Norbert Wiener, as novas teorias da comunicação e da informação, a lingüística matemática de Shannon, as experiências da semiologia soviética de Iúri Lotman, a semiótica de Peirce, Moris e Carnap e, enfim, os estudos de Abran Moles.

De modo geral, pode-se dizer que o interesse de Haroldo de Campos pela relação ciência e poesia toma forma no momento em que ele constata que o surgimento do princípio de indeterminação física, teorizado em 1930 por Werner Heisenberg (*Princípios Físicos da Mecânica dos Quanta*), coincide, com poucas décadas de intervalo, às especulações poéticas de Mallarmé sobre o acaso (CAMPOS, 1969, p. 16). Haroldo de Campos expõe esta idéia em um dos seus mais conhecidos ensaios sobre poesia contemporânea, intitulado *A arte no horizonte do provável* (1969). Para Haroldo de Campos, tal coincidência representaria um importante indício da depreciação das noções clássicas de *permanência, identidade, certeza e determinação*, na modernidade. Essa depreciação repercutiria em algumas das mais novas experiências da arte contemporânea, que enfatizavam o caráter *provisório e precário* tanto da experiência humana como do objeto de arte.

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. 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. 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.

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. 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).

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). O contato com o que havia de mais avançado tecnologicamente servia ao mesmo tempo como forma de inovação do aparato formal da poesia e como meio de veiculação de novas concepções de mundo – supostamente mais abrangentes e capazes de pôr a sensibilidade do público em sintonia com o ritmo e as relações de valor próprias da contemporaneidade. Engajadas na polêmica concretista em torno da crise do verso, as novas concepções epistemológicas trazidas pela ciência passavam a valer como argumentos de contestação da manutenção dos vínculos da poesia com a discursividade e com as formas tradicionais de expressão. Esse esforço de atualização era visto por Haroldo de Campos como uma resposta à inadequação da poesia às novas exigências da contemporaneidade, razão principal, segundo ele, do desprestígio cultural da poesia em face das novas determinações do consumo e da crescente difusão dos meios de comunicação em massa.

Passados os surtos construtivistas e desenvolvimentistas dos anos 1950 e 1960, e o movimento de poesia marginal dos anos 1970 (contestadora em relação ao papel da modernização), a incipiente abertura política e a renovação do mercado editorial dos anos 1980 permitiram a migração de diversos poetas para dentro da indústria do livro, o que fez com que a poesia brasileira desta última metade de século pudesse ser entendida como expressão de um processo de inserção da poesia na formalidade econômica da cultura (SISCAR, 2005). Encerrado o ciclo de atualização cultural e modernização do país, para muitos críticos, o caminho percorrido pela poesia brasileira assinalaria, em alguns casos, não só os descompassos, mas também o aspecto conservador da modernização forçada pelo regime militar, a partir de fins dos anos 1960; bem como a rendição da poesia brasileira ao mercado (SIMON, 1999). Em razão desse novo estado de coisas, a atualidade da poesia brasileira exigiria da crítica uma reconsideração cuidadosa dos projetos estéticos surgidos no

período imediatamente posterior ao fim do regime militar e, muito especificamente, também das obras publicadas mais recentemente por escritores que publicavam desde os anos anteriores a esse período, como Haroldo de Campos.

Parece ser com base nisto que Paulo Franchetti (2000) e Alcir Pécora (2000), dois dos críticos responsáveis por resenhar *A Máquina do Mundo Repensada* à época de seu lançamento, procuraram discutir o poema de Haroldo de Campos. Ambos analisam o poema em suas contradições mais evidentes, tanto do ponto de vista da coerência interna quanto do ponto de vista de seus desacordos em relação ao cenário de pobreza cultural e econômica da contemporaneidade. Para os dois críticos, a alusão a personalidades e temas consagrados da ciência e da poesia permite dizer que o poema busca ser lido como um elogio da contemporaneidade, no qual as descobertas da ciência figurariam como o tema épico capaz de conferir dignidade ao presente.

Para Paulo Franchetti (2000), as principais contradições do poema são de ordem formal e se relacionam com os modelos da poesia épica. As principais entre elas são: a interrupção brusca do que se propunha ser uma narração da gênese do universo pela interferência de um trecho autobiográfico, a má adequação dos versos ao modelo estrófico escolhido (a *terza rima* dantesca) e, sobretudo, o ecletismo e o misticismo do poeta na organização das alusões do que deveria ser, no poema, um relato científico. Como não considera plausível que o poema possa ser lido como farsa ou ironia, e que, embora indesejado, seu tema principal seja a aproximação da morte, Paulo Franchetti conclui que o principal efeito conseguido pelo *A máquina do mundo repensada* é o *patético*. O tema da morte e as contradições formais do poema seriam a causa deste efeito, e o poema, na leitura do crítico, seria uma espécie de confissão de que a novidade da poesia e do presente já não caberia mais nos antigos modelos com que Haroldo de Campos tenta apreendê-los.

Já para Alcir Pécora (2000), o principal problema do poema estaria na combinação do tom grandiloquente buscado pela narração com a conjunção de dois tipos de discurso de âmbito socialmente restrito e privilegiado: a tradição literária e a física especulativa. Para o crítico, a projeção de tal combinação de elementos, lançada sobre o pano de fundo da barbárie econômica e cultural do país, permitiria ler o poema como expressão de uma visão lisonjeira e conservadora da ciência (um “louvor da autoridade”), muito mais interessada em preservar a legitimidade e autoridade literária do próprio autor, os privilégios de poeta reconhecido e sintonizado com o seu tempo, do que em denunciar as cumplicidades da ciência moderna com o poder. Muito aquém de divulgar a ciência e os problemas da contemporaneidade, como se esperaria dos propósitos iluministas assumidos pelo poema, pelo seu caráter alusivo e cifrado, o poema permaneceria inacessível àqueles que não compartilham de tais tradições. De tal modo que a ciência contemporânea, relida pela tradição da *terza rima* dantesca (tipicamente técnica), traduziria antes uma “visão ingênua” (ou obscurantista) do conhecimento científico, do que uma atualização formal e esclarecedora do presente e da poesia.

Pécora aponta uma contradição, mas essa contradição poderia justamente ser um ponto de partida para entendermos a maneira pela qual a obra de Haroldo de Campos continuamente coloca o problema político da poesia. Cumpre lembrar que os efeitos de choque (decorrentes da justaposição conflituosa de elementos contrastantes) devem ser lidos não como resultados secundários da poética de Haroldo de Campos, mas como núcleo fundamental dos efeitos buscados sistematicamente pelo autor (SISCAR, 2006). Esse tipo de escolha atravessaria, assim, toda a obra teórica e poética de Haroldo, em uma lógica da descontinuidade e da diferenciação que é a matéria politicamente ambivalente de que se nutre sua poesia (p. 175).

Segundo Marcos Siscar, é o que se pode verificar, por exemplo, nas experiências que vão de *Xadrez de Estrelas* (1977) a *Galáxias* (1984), até chegar em *A Máquina do Mundo Repensada*, poemas em que os temas principais parecem se tocar de alguma maneira, mas nos

quais os antecedentes literários e pressupostos formais parecem se opor radicalmente. Assim, se em *Xadrez de Estrelas* aparecem Saussure, Mallarmé e a puericultura do acaso, em *Galáxias* são referências como Gertrude Stein, James Joyce e a ênfase do poema sobre a figura da *passagem* que ganham maior predominância. Tal tendência acaba por se radicalizar em *A Máquina do Mundo Repensada*, no momento em que o poeta escolhe dialogar com autores bem distantes das referências tradicionais de sua poesia, como Dante, Camões e Drummond (p. 169-178).

Marcos Siscar aponta que é no modo como Haroldo de Campos procura submeter o presente a um passado quase bruto, deslocando-o para uma situação inteiramente diversa, que se condensa um dos pontos de maior interesse de *A Máquina do Mundo Repensada*. Para o crítico, a apropriação do discurso científico se realiza no poema a favor de uma escrita que, sofisticada, inscreve-se antagonicamente não só sobre os escombros da situação contemporânea de nossa poesia, mas também sobre o pano de fundo da tradição coloquial da dicção poética modernista. Embora aparentemente *arbitrário*, gratuito, este tipo de escolha deveria suscitar, sim, a especulação a respeito do papel político do poema de Haroldo de Campos, mas sem que para isso fossem desconsiderados os aspectos especificamente poéticos de sua obra.

Passando dessas considerações para a leitura do poema, outras perspectivas tendem a se abrir para o estudo. Isto porque, embora seja procedente a interpretação de que o *A máquina do mundo repensada* se propõe como uma *épica* da contemporaneidade (uma apologia do conhecimento científico cuja narrativa procura definir o sentido do presente para a poesia contemporânea), no plano formal não há nada que confirme a ciência como temática principal. Antes, é como fonte para a criação de imagens e analogias que a ciência é abordada, sem, contudo, ser a única. De modo geral, o que se verifica é que, apesar do volume de alusões à ciência, o poema entrelaça essas alusões com outras formas de discurso (como o

autobiográfico, o místico e o literário), produzindo diferentes planos de leitura. No plano sintático, a ausência de pontuação, combinada com o abuso de interpolações parentéticas, travessões, dois pontos e justaposições, compõe um tipo peculiar de organização sintática e conceitual da frase que, apesar de baseada no modelo estrófico da *terza-rima* dantesca (decassílabos em tercinas, rimados alternadamente), pouco tem em comum com esse modelo. No poema de Haroldo de Campos, apenas o esquema formal da estrofe – incluindo, aí, a medida dos versos e a disposição das rimas – permanece, sem ser obedecido com rigor. Em compensação, do ponto de vista prosódico, as regras de divisão lógica da frase são programaticamente desrespeitadas, de modo que, normalmente, o enunciado extrapola a medida do decassílabo, e a maioria dos versos acaba contendo fragmentos de frases diferentes, que não coincidem suas divisões rítmicas com a acentuação ou a cesura do verso. Nessa composição, o poema confunde as diferentes fronteiras e hierarquias dos assuntos que encadeia em seu argumento, perturbando a objetividade do olhar analítico de quem o inspeciona.

Posta à parte a consideração do poema, é preciso levar em conta, também, que a problemática em torno da realização moderna do épico já vinha sendo matéria de estudo de Haroldo de Campos (CAMPOS, 1975), desde pelo menos os tempos do concretismo. As referências às especulações de Hegel, Marx e Lukács sobre o desenvolvimento da imprensa e dos meios de comunicação em massa na modernidade, bem como sobre o vazio ontológico e sobre o silenciamento do sublime que acompanham essas mudanças, são tão abundantes na obra teórica de Haroldo de Campos quanto suas diferentes propostas de discutir o épico poeticamente, a partir do paroxismo do modelo clássico do gênero e das formas ligadas a ele no presente. Poemas como *Galáxias* e *Finismundo: a última viagem* são dois casos desse interesse. Tanto em um como no outro, Haroldo de Campos aborda temas ligados às tradições começadas por poemas como a *Ilíada* e a *Odisséia*, de Homero, e a *Divina Comédia*, de

Dante, ao mesmo tempo em que procura debater problemas formais relativos ao gênero, como a pertinência da figura do herói e da fábula épica, na modernidade.

Daí a produtividade que a noção de *epifania* encontra como procedimento criativo e tema de narração em *A Máquina do Mundo Repensada*. Como procedimento, ela é entendida por Haroldo de Campos como uma forma de a poesia romper com a lógica discursiva da narratividade *épica*, por meio da valorização do raciocínio analógico e por meio de procedimentos de ruptura com o modelo temporal e argumentativo da narrativa tradicional. Concebido como um poema especulativo, baseado principalmente no valor hipotético de seus enunciados, o poema abusa de procedimentos de desvio, digressões e transtorno do encadeamento discreto e organizado dos temas que aborda.

Do ponto de vista da representação poética, verifica-se que, para *A Máquina do Mundo Repensada*, não se trata de apresentar as coisas a partir de uma equação de igualdade entre palavra e coisa ($x \text{ é } x$), como se fosse possível apresentar na linguagem a coisa em si, mas de uma equação de aproximação, de justaposição por semelhanças ($x \text{ como } y$). A exploração do raciocínio analógico, neste caso, permitiria à poesia aproximar realidades discrepantes entre si, privilegiando não a identidade – o conjunto de características genéricas que distinguem e separam as coisas –, mas a tensão das diferenças que as mantêm simultaneamente unidas e separadas no mundo.

Contraditoriamente, essa pretensão da linguagem de apresentar a *coisa* em si mesma se manifesta indiretamente ao longo de todo o poema, especialmente sob a idéia da *circularidade*, tradicionalmente ligada tanto à forma épica de narrar, quanto a um dos modos de ser da *verdade* (entendida como tautologia) no Ocidente. Lido em seus vários níveis, o poema apresenta-se, portanto, marcado por uma contradição mais fundamental. Se, explicitamente, o modelo fechado do mundo *ptolomaico* é preterido em proveito do modelo aberto da teoria do *Big-Bang*, a ruptura e o desvio *epifânico*, por outro lado, não se separam,

na articulação retórica do texto, à tautologia da narratividade épica. Ou seja, se Haroldo de Campos pretende situar o sentido de seu poema no âmbito do indecível, do permanentemente relativo e inconcluso, ele o expõe, igualmente, ao enfrentamento de uma situação de pensamento e de escrita que coloca esse propósito em xeque.

Evidentemente, não há como fazer uma leitura do poema a partir da situação crítica colocada pelo autor sem a devida aproximação com o *Un Coup de Dés* e os problemas derivados da leitura de Mallarmé, sobretudo em torno da problemática da constelação. A proximidade entre os dois poemas é evidente: o anseio cosmogônico, o surgimento de estrelas ou da constelação como acontecimento mais importante do evento narrado, o fato de o protagonista ser um homem já avançado em idade, além dos desvios especulativos e das irrupções *epifânicas* (que, em Haroldo de Campos, parecem ser a contrapartida subjetiva da “divisão prismática das idéias”, o procedimento criativo anunciado por Mallarmé, no prefácio do *Un Coup de Dés*, como o principal procedimento de composição utilizado por ele na criação do poema).

Com base nessas semelhanças, seria possível dizer que, ao encenar uma tentativa frustrada de compor com um saber definitivo e total sobre a existência, baseado na história da física moderna – isto é, um saber capaz de atualizar uma presumível *verdade* do mundo no corpo da representação poética –, *A máquina do mundo repensada* postula, a partir de sua leitura do *Un Coup de Dés*, a derrisão do anseio de absoluto da metafísica ocidental, flagrado no interior do debate científico moderno. Essa derrisão é mais evidente nos cantos II e III do poema, nos quais a sublimação das descobertas da ciência parece se chocar com a emergência de uma perspectiva desencantada e incerta sobre a existência. Nesse contexto, a idéia de *indeterminação* física vem acrescentar um argumento a mais contra as expectativas metafísicas e racionalistas de que o fenômeno poético tanto quanto a *gênese* do universo

poderia ser definido a partir de uma única causa suficiente, isto é, de uma idéia pontual e unívoca de origem.

Aparentemente, o que Haroldo de Campos faz não é exatamente trazer para a poesia uma especulação de ordem científica. Toda sua trajetória como poeta e crítico aponta para uma tentativa de articular, a partir do diálogo com as ciências, um modo de ver o fenômeno poético de modo *situado*, por assim dizer. Ao abordar a *crise da explicação científica* clássica do mundo, Haroldo chega por sua própria conta à *crise do sentido histórico da poesia*. Desse modo, expõe-se, também, de modo muito claro, às interrogações advindas do sentido atribuído por ele ao contemporâneo.

Para analisarmos essas questões, dividimos o presente trabalho em três partes, que correspondem aos problemas suscitados por cada um dos três cantos em que se divide *A máquina do mundo repensada*. A primeira delas aborda a relação do poema com a tradição poética da “máquina do mundo”, tendo em vista compreender que questões ele mobiliza ao referir os poemas de Dante, Camões e Drummond, por meio dessa alegoria. A segunda busca especificar que elementos da ciência moderna e contemporânea o poema articula ao relacionar a tradição poética ligada ao poema *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, com a história da física recente. A terceira parte, enfim, procura abordar como o poema problematiza a relação da poesia com a imaginação, tendo em vista expor as contrariedades que, segundo ele, permeiam a representação poética do mundo na modernidade.

A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA
E A TRADIÇÃO POÉTICA DA “MÁQUINA DO MUNDO”

*Guardemo-nos de crer também que o universo
é uma máquina; certamente não foi construído
com um objetivo, e usando a palavra ‘máquina’
lhe confiamos demasiada honra.*

- F. Nietzsche. *A gaia ciência*,
livro III, 109, p. 135

Capítulo 1

O MUNDO COMO TOTALIDADE

Quem quer que leia *A máquina do mundo repensada* pode se deparar, em algum momento, com uma interessante surpresa: embora o poema seja sobre “a máquina do mundo” – quer dizer, embora ele proponha refletir sobre esse tema – as alusões à alegoria da “máquina do mundo” não são uma constante no poema, concentrando-se apenas entre o começo do canto I (12.1) e alguns poucos versos do canto II (43.1-43.2; 46.1-48.3). E mais: no canto III – o maior e, aparentemente, o mais importante, conforme argumenta Paulo Franchetti (2000) –, ela é mencionada só uma vez, num pequeno trecho de pouco mais que três estrofes (120.1-124.1).¹ A julgar por isso, pelo menos à primeira vista, o poema parece mais interessado nas questões suscitadas pela representação da alegoria da “máquina do mundo” do que na exploração das imagens que a constituem.

Uma explicação disso talvez se encontre no modo como Haroldo de Campos conjuga os temas da história da poesia com os temas da história da ciência, ao dividi-los entre os dois primeiros cantos do poema. No canto I, ele reconta de que maneira poetas tão diferentes como Dante, Camões e Drummond representaram em seus poemas o contato do homem com um saber incomum, sublime e total, veiculado pela contemplação da totalidade da criação. A alegoria da “máquina do mundo” aparece, neste canto, como a forma de representação da totalidade consagrada por Camões, em *Os Lusíadas*, e, posteriormente retomada por Drummond, como tema principal do poema “A máquina do mundo”. Já no canto II, a alegoria surge relacionada com a história da ciência moderna. Nele, Haroldo de Campos conta como as primeiras teorias físicas da modernidade teriam abalado as concepções de mundo antigas,

¹ Neste trabalho, todas as citações de *A máquina do mundo repensada* serão indicadas a partir do esquema *estrofe, ponto e verso*, em conformidade com as marcações do próprio poema. Exemplo: 1.1, para a estrofe 1, verso 1. Todas as citações remetem ao texto da segunda edição do poema, de 2004. Aparentemente, não há diferenças entre o texto da primeira e o texto da segunda edição.

pressupostas, também, nas representações de Dante e Camões, ao tornar obsoletas as teorias cosmológicas que serviram de base para estas representações. Detalhando como a física newtoniana e o determinismo de Laplace fizeram da figura da “máquina” o principal modelo de representação da totalidade divulgado pela ciência moderna, Haroldo de Campos procura explicar como é que, na sua concepção da história da ciência, a física contemporânea teria contribuído para que este modelo de mundo fosse substituído pelo modelo do *Big-Bang*, na medida em que os cientistas atuais passaram a questionar o privilégio antes concedido aos padrões de cientificidade estabelecidos pela mecânica newtoniana e pela matemática antiga.

Neste sentido, podemos dizer que a discussão em torno à alegoria da “máquina do mundo”, em *A máquina do mundo repensada*, congrega: 1. uma discussão poética que, ao mapear a trajetória da alegoria da “máquina do mundo” no conjunto de certa tradição da poesia épica (canto I), procura situar histórica e poeticamente as questões que Haroldo de Campos pretende abordar com sua versão da “máquina do mundo”; e, 2. uma discussão histórico-científica, que, ao mapear a trajetória das representações de mundo criadas pela física, ao longo de sua história moderna (canto II), procura justificar porque a alegoria da “máquina do mundo” e o anseio metafísico pelo absoluto teriam perdido sua legitimidade na atualidade. A dificuldade criada por estas “releituras” do poema é saber se devemos incluí-las como parte da versão haroldiana da “máquina do mundo”, ou se elas devem ser abordadas como contextualização do canto III – o canto em que, finalmente, o poema tentaria seu vôo épico pelo universo da cosmologia contemporânea.

Cumprido detalhar, portanto, que tipos específicos de poesia e de ciência o poema procura relacionar com a alegoria da “máquina do mundo”, e com que propósitos.

1. Dante e o conflito do homem com a sua situação

As principais alusões de *A máquina do mundo repensada* (1.1-7.3) à *Divina Comédia* de Dante concentram-se nas sete primeiras estrofes do poema. Aí estão representadas: a tópica do *meio do caminho*; a tópica das feras, que, na cena inicial da *Divina comédia*, impediam Dante de retomar o caminho perdido e forçavam-no a se embrenhar na selva escura; uma menção à juventude do poeta, que contava, na aventura, trinta anos; e, enfim, a menção ao Sol, a “estrela” guia (7.2) que, na mesma cena, era único sinal no céu que ainda trazia esperança ao poeta, no momento em que percebia estar perdido.

Como se nota, já nessa primeira releitura proposta por Haroldo de Campos, não há, em *A máquina do mundo repensada*, qualquer menção à alegoria da “máquina do mundo”. As tópicas adaptadas de Dante pertencem todas as primeiras estrofes do Canto I da *Comédia*. No poema de Dante, esse trecho antecede o encontro de Dante com Virgílio e o começo da viagem dos dois pelo Inferno. Em *A máquina do mundo repensada*, a releitura dessas tópicas parece ter o propósito de colocar a *desorientação* como ponto de partida para o poema de Haroldo de Campos, valendo-se, para isso, de uma alusão ao conflito inicial da *Comédia*. Trata-se do conflito vivido pelo jovem Dante que, no meio do caminho de sua vida (“Nel mezzo del cammin di nostra vita”, diz o primeiro verso da *Divina Comédia*), vê-se, de súbito, perdido do reto e santo caminho da vida cristã – a única via direita (“diritta”, e. 1, v. 3) e verdadeiramente (“verace”, e. 4, v. 3) santa, segundo a *Divina Comédia*.

Como não há alegoria da “máquina do mundo” neste trecho, são os dados circunstanciais da cena recriada pelo *A máquina do mundo repensada* que nos permitem recuperar um pouco do que pode ser a *visão* de mundo pensada por Haroldo de Campos a partir dessa releitura de Dante: ao que parece, para ele, repensar a cena inicial do poema de Dante, neste caso, equivale a repensar a *visão* de mundo que nele está subentendida. Em

Dante, essa visão de mundo é a hierarquia cristã do mundo medieval, estilizada na viagem de Dante pelos três níveis do além-túmulo cristão. Esses três níveis do além cristão correspondem aos três grandes cantos em que se divide o poema de Dante: Inferno, Purgatório e Céu.

Na cena inicial recriada pelo *A máquina do mundo repensada*, um primeiro detalhe chama a atenção pela dissonância que cria com a cena da *Divina Comédia*. Haroldo de Campos se refere à cena inicial de *A máquina do mundo repensada* dizendo que se encontra em um “sertão” (“neste sertão”, 2.3), segundo ele, “mais árduo [...] ao trato” (2.3-3.1) que a “selva escura” (DANTE, e. 1, v. 2) do poema de Dante.

A princípio, essa comparação parece remeter a uma distinção que localiza histórica e geograficamente os dois poemas. *Floresta*, o termo atribuído por Haroldo de Campos à cena criada por Dante, relembra a natureza antiga, ainda selvagem e misteriosa, da geografia européia da Idade Média (na *Comédia*, Dante usa “selva oscura”, e. 1, v. 2; e “selva selvagia”, e. 2, v. 2), usada por Dante como alegoria da vida desregrada e afastada dos preceitos cristãos. Em Haroldo de Campos, o “sertão” remete a precariedade da vida na caatinga, sinônimo, segundo o costume, de regiões pouco povoadas, de clima árido e de difícil sobrevivência. Esses sentidos encontram reforço nas alusões que o poema faz ao *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, ao se referir ao “sertão” brasileiro como um lugar hostil, “de veredas” (3.1) que, “se entreverando em nós de labirinto” (3.2), desatinam.

Para aquém da interpretação geográfica da comparação proposta pelo *A máquina do mundo repensada*, todavia, a cena recriada por Haroldo de Campos poderia ser lida ainda pelo seu aspecto alegórico. Deste modo, poderíamos pensar que o “nesse sertão” do poema não refere apenas a circunstância geográfica e histórica em que o poeta se encontra (o sertão do Brasil), mas a aridez e a complexidade do conflito intelectual vivido pelo poeta brasileiro moderno, em contraposição ao conflito religioso vivido por Dante. Diferentemente de Dante,

que ainda no meio da vida, via-se perdido do reto caminho da doutrina cristã, Haroldo de Campos é um homem de fins do segundo milênio (6.1-6.2), mais avançado em idade, para quem os caminhos da vida podem ter se tornado não um caminho de salvação, mas de erro, de danação. Para Haroldo de Campos, seus setenta anos não parecem ter se convertido em serenidade e experiência, e o poeta, apesar dos seus descaminhos, declara-se, ainda, emaranhado na “tormenta da dúvida” e da “acídia” (7.3) de fins do milênio.

O contraste, neste caso, se constrói entre o jovem poeta, de um lado, e o velho poeta, de outro. O primeiro vive um dilema que deve se resolver num plano objetivo: a retomada do reto caminho da vida cristã. O segundo, perto do fim da vida, reconhece em si que todos os caminhos seguidos desatinaram, e, que hoje, é um homem sem planos nem objetivos, perdido no “labirinto” (3.2) de “nós” (3.2) e “veredas” (3.1) de suas próprias escolhas. Seu poema, *A máquina do mundo repensada*, neste sentido, poderia ser lido como mais uma passo do poeta na aridez desses descaminhos; e o “nesse”, do “nesse sertão”, indicado linhas atrás, um comentário auto-reflexivo do poema, incrustado logo nos seus primeiros versos.

Como dissemos, o conflito recriado pelo poema de Haroldo de Campos é, também, o do poeta desorientado. Porém, enquanto em Dante a desorientação é representada como uma fraqueza individual do espírito, em relação a uma norma objetiva da época – a doutrina cristã –, no poema de Haroldo de Campos, a desorientação do protagonista parece ser aludida por ele como o resultado de uma inflação excessiva da interioridade, um acúmulo desorganizado de vivências (“nós de labirintos”) que, todavia, não produziram nenhum saber especial sobre o mundo.

Neste sentido, retomando um pouco os termos do começo dessa discussão, a releitura que *A máquina do mundo repensada* propõe da cena inicial da *Divina Comédia*, pelo menos até aqui, cuida de uma totalidade de mundo que não se evidencia como alegoria apresentada no interior dos eventos narrados pelos dois poemas: nos dois casos, tanto a totalidade do

além-túmulo cristão, representada pela *Divina Comédia*, como a desorientação intelectual do poeta de *A máquina do mundo repensada* constituem, apenas, o contexto simbólico subentendido nas falas e circunstâncias representadas pelos poetas. A “máquina do mundo”, quando empregada como uma alusão à *Divina Comédia*, é, em último caso, *tão somente* uma forma de aludir figuradamente a representação que Dante faz da totalidade do além-túmulo cristão, e não as imagens que ele emprega em seu poema, ao compor fantasticamente a arquitetura desse mundo transcendental.²

2. Camões e a visão da “máquina do mundo”

Até onde conhecemos a história da poesia aludida pel’*A máquina do mundo repensada*, a representação do mundo como a visão de um engenho divino ou uma “máquina”, isto é, como uma totalidade tangível, apreensível pelos sentidos, é um episódio que, apesar da grande variedade de referências literárias a qual está ligada, só surge na poesia ocidental a partir de Camões. Este episódio ocorre no Canto X de *Os Lusíadas* (estrofes 76-142), logo na continuação do episódio da Ilha dos Amores. Ali, Tétis desvela, aos olhos de Vasco da Gama e de seus companheiros, as partes em que se divide o mundo até então conhecido. A visão da “máquina do mundo” é um prêmio oferecido por Tétis aos heróis portugueses, como prêmio por sua bravura.

² Em um conto de *O fazedor*, intitulado “*inferno*, I, 32”, Jorge Luís Borges emprega a mesma fórmula para se referir aos misteriosos caminhos da existência ou da ficção (de qualquer forma, para se referir a uma presumível totalidade), ao imaginar o drama vivido por Dante e pelo leopardo (?) representado na *Divina Comédia*, antes de se transformarem em ficção: “Deus, no sonho, iluminou a rudeza do animal e este compreendeu as razões e aceitou esse destino, mas só houve nele, ao despertar, uma obscura resignação, uma valorosa ignorância, porque a *máquina do mundo* é complexa demais para a simplicidade de uma fera”; “A tradição relata que, ao despertar [de um sonho em que Deus relata o sentido de sua vida], [Dante] sentiu que tinha recebido algo que não poderia recuperar, nem mesmo vislumbrar, porque a *máquina do mundo* é complexa demais para a simplicidade dos homens” (BORGES, 2008, p. 52-53; grifos meus).

Porém, já neste ponto, a revelação da totalidade do mundo em *Os Lusíadas* difere significativamente da revelação da totalidade figurada pela ascese de Dante, na *Divina Comédia*. Primeiramente, Dante não é um herói que se destaca pela bravura: franzino e contrito, é mais por resignação e obediência à vontade divina que ele alcança a morada celeste, do que por iniciativa pessoal. Indo do mais baixo grau da hierarquia do além-mundo cristão (o Inferno), até o mais alto grau (a visão beatífica da divina trindade, no Paraíso), Dante nos dá, com seu percurso uma visão indireta e progressiva da totalidade da transcendência do mundo cristão (Inferno, Purgatório e Céu). Já em *Os Lusíadas*, o desvendamento do mundo acontece num só episódio do poema, e segue movimento contrário ao de Dante. O que há de comum entre os heróis portugueses e Dante é o fato de serem viajantes neste mundo: Dante, é o símbolo do peregrino cristão, em busca do caminho que leva à Deus; Vasco da Gama e sua tripulação, uma expedição de aventureiros do mar.

Em *Os Lusíadas*, Tétis apresenta o mundo como um todo: um “globo” (Canto X, e. 77, v. 5), que, atravessado por um “lume / Claríssimo” (v. 5-6), deixa evidente tanto o seu centro como a sua superfície. A diferença, porém, é que o desvendamento do mundo promovido por Tétis segue (de forma muito conveniente com o humanismo da herança renascentista) numa gradação quem vai de Deus à Terra, do Criador à criatura, e não da fragilidade humana à perfeição do Criador, como na concepção medieval de Dante. Em Dante, a viagem do herói termina com visão de Deus, o Inefável. Em *Os Lusíadas*, a apresentação das partes da máquina desce verticalmente de Deus à superfície da Terra, e dali se espalha por cerca de 50 estrofes (92-142), dando lugar a um longo mapeamento dos territórios sobre os quais Portugal, em um momento da história posterior à ação narrada, estenderia seu domínio religioso e político. Esse mapeamento profético da extensão dos domínios de Portugal é oferecida a Vasco da Gama e seus companheiros como parte do prêmio concedido por Tétis.

Na versão de Haroldo de Campos, a visão da “máquina do mundo” experimentada por Vasco da Gama está muito bem resumida no canto I de *A máquina do mundo repensada* (12.1-18.1, 22.1-33.2) e serve de base para pensarmos a imagem geral que Haroldo de Campos cria da representação dessa alegoria na tradição. A diferença é que a releitura de Haroldo de Campos acentua o maravilhoso da cena criada por Camões, realçando a participação de Deus na revelação da “máquina do mundo” a Vasco da Gama.

Em *Os Lusíadas*, Deus é referido por Tétis como o divino criador, que, sendo, também, o “Arquétipo” universal, teria feito o mundo à medida de sua própria perfeição (Canto X, e. 78-79). É por meio da visão da “máquina do mundo”, da perfeição de suas formas e de seu funcionamento, que Vasco da Gama e os navegantes portugueses têm participação na sabedoria de Deus. Porém, trata-se de uma participação mediada. Em primeiro lugar, pelo fabuloso, pois Tétis, na representação católica do poema de Camões, apesar de deusa, é apenas remissão “enganosa” da mitologia dos antigos, adota pelo poeta unicamente com fins didáticos.³ Em segundo lugar, pela própria visão da “máquina do mundo”, que, sendo uma imagem, uma transfiguração de toda a obra da criação, dá a conhecer Deus apenas por sua obra, e não por sua pessoa. Em *Os Lusíadas*, Deus permanece um deus recôndito: aquele que “ninguém entende” (e. 80, v. 7) e “que a tanto o engenho humano não se estende” (v. 8).

Já na releitura de *A máquina do mundo repensada*, Deus se apresenta estranha e metonimicamente como uma *mão*: a “remota mão” (13.1) que “comanda” (13.1) e traz a “máquina do mundo” até a vista de Vasco. Essa estranha imagem de Haroldo de Campos tem seu embrião no poema de Camões. Porém, em *Os Lusíadas*, a “Mão Divina veneranda”

³ Ao apresentar o Empírio, a própria Tétis diz de si e dos outros deuses antigos: “Aqui, só verdadeiros, gloriosos / Divos estão, porque eu, Saturno e Jano, / Júpiter, Juno, fomos fabulosos, / Fingidos de mortal e cego engano. / Só *pera* fazer versos deleitosos / Servimos; e, se mais o trato humano / Nos pode dar, é só que o nome nosso / Nestas estrelas pôs o engenho vosso” (Canto X, e. 82). João Adolfo Hansen (2008, p. 33) comenta este trecho do poema ao lembrar as restrições que o Santo Ofício da Inquisição impunha aos poetas católicos, já no tempo de Camões, fazendo-os incorrer em soluções poéticas que podem aparentar-se “espantosamente inverossím[eis]”, como este caso de Tétis.

(Canto X, e. 85, v. 4) é ainda a imagem da Providência, ou vontade divina, que, “por segundas / Causas obra no Mundo, tudo manda” (v. 1-2), comentada alegoricamente por Tétis. 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 despersonaliza 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.

Essa presença mais nítida da divindade, na releitura de Haroldo de Campos, é reforçada nos versos seguintes, nos quais também o maravilhoso ganha destaque na cena.

Diferentemente de Camões, Haroldo de Campos não diz que o lugar em que acontece a visão da “máquina do mundo” é a Ilha dos Amores, mas, ao comentar a cena, acentua os aspectos celestes e divinos do lugar, dizendo que é “no éter do ultramundo” (13.1) que Vasco vê a “máquina do mundo”. Aqui, as imagens utilizadas por Haroldo de Campos reforçam a distância entre o mundo conhecido à época de Vasco da Gama e o mundo ao mesmo tempo fantástico e divino em que Camões faz os navegantes portugueses entrar. O “ultramundo” referido pelos versos de Haroldo de Campos enfatizam tanto o além mar longe e desconhecido, conquistado pelos portugueses, como um possível mundo divino, entre o transcendente e o fabuloso, apartado do convívio humano: o “éter” (13.1), como diz o verso de *A máquina do mundo repensada*.

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).

N’*Os Lusíadas*, a Ilha dos Amores é, de fato, apresentada por Camões como um lugar intersticial, de encontro entre o humano e o divino, mas não necessariamente como um lugar etéreo ou celeste. Trata-se de um lugar terreno, localizado no meio dos mares, escolhido e arranjado por Tétis para ser o espaço de encontro da deusa e suas ninfas com Vasco da Gama e seus companheiros (Canto X, e. 18-21; os grifos são nossos):

Porém, a Deusa Cípris [...]
 pretendia [...]
 Dar-lhes *nos mares tristes* alegria

para prêmio de quanto mal passaram,
 Buscar-lhe algum deleite, algum descanso,
 No Reino de Cristal, líquido e manso [...]

Isto bem revolvido, determina
 De ter-lhe aparelhada, *lá no meio*
Das águas, alguma ínsula divina
 Ornada de esmaltado e verde arreio

Nesse lugar, sob influência das afeições e amores inspirados por Cupido (e. 23, v. 6), os marinheiros portugueses e as ninfas dos mares finalmente realizam, a título de desfecho triunfal do épico, as núpcias entre Portugal e os Céus. Camões ressalta esse aspecto intersticial da Ilha dos Amores, localizada entre o terreno e o divino, ao comentar o papel conciliador que Tétis atribuía, em seu projeto, a Cupido, o deus capaz de reunir esses dois mundo: “[À Tétis] Parece-lhe razão que conta desse [de seus planos] / A seu filho [Cupido], por cuja potestade / Os Deuses faz descer ao vil terreno / E os humanos subir ao Céu sereno” (e. 20, v. 5-8).

Como se vê, Camões, por meio de Tétis, atribuía a Cupido, o deus do amor, o poder de reunir homens e deuses. A Ilha dos Amores, não sendo, entretanto, celeste, como nos versos de Haroldo de Campos, era só o lugar onde essa reconciliação deveria se realizar. Já em

Haroldo de Campos, não é bem o amor personificado na figura de um deus que realiza essa mediação. E, aparentemente, mais do que a conciliação entre homens e deuses, é o êxtase poético, provocado pelo maravilhoso e experimentado sensível e intelectualmente, que mais lhe interessa.

3. Um interstício erótico: Haroldo de Campos e o desnudamento da máquina

Talvez seja por sugestão do episódio da Ilha dos Amores que Haroldo de Campos parece encontrar no uso de um elemento erótico, remetido ao feminino, o elo a partir do qual vincular os poemas de Dante, Camões e Drummond. Essa escolha de Haroldo de Campos aparece no trecho que faz a passagem entre a sua releitura da visão da “máquina do mundo” em *Os Lusíadas* (12.1-16.1) para a sua releitura da visão da “máquina do mundo” em Drummond (18.2-21.3). Neste trecho, Haroldo de Campos descreve a visão de Vasco da Gama de uma maneira bem diferente da usada por Camões:

- 16.1. [...] e qual a 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

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.⁴ 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.⁵

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

⁴ Na *Divina Comédia*, no final do canto XXXI do Paraíso, São Bernardo diz a Dante: “‘Filho da graça, este viver jucundo / Ser-te não pode’ – prosseguia – ‘noto, / Se os olhos teus não alças cá do fundo. / Dos círculos atenta ao mais remoto: / Lá no trono a Rainha está sentada; / Seu reino, o céu, lhe é súbdito e devoto [...]’” (ALIGHIERI, 1952, p. 365; e. 38-39). E, descrevendo o “trono” de Maria, Dante comenta: “Assim essa pacífica Oriflora / Se avivava no meio; e a cada lado / Por modo igual se enfraquecia a chama. / De milhares o centro rodeado / ‘Stava de anjos voando como em festa, / Cada um na arte e no brilho assinalado. / De os ver e ouvir, contento manifesta / A Beldade: que extremos de alegria / A outros santos nos seus olhos presta.” (p. 366; e. 43-45). São Bernardo retoma seu discurso já no começo do canto seguinte, o canto XXXII do Paraíso, ainda utilizando-se da alegoria da “rosa” para descrever a localização dos santos no Céu: “A chaga, que sarou e ungiu Maria, / Abriu a bela, que aos seus pés sentada / Divisas, do homem no primeiro dia. / ‘stá na tércia fileira entronizada / Logo abaixo Raquel; resplandecente / Ao lado Beatriz vês colocada. / Sara, Rebeca, Judite e a prudente / Bisavó do cantor, que lamentara / Miserere clamando, a culpa ingente: / Num degrau cada uma se depara / Da Rosa, folha à folha, descendendo / Como seu nome a minha voz declara. / Então, do degrau sétimo descendo, / Como de lá subindo, em seguimento / Hebréias, dividida a Rosa sendo / Formam elas, assim, repartimento, Segundo em Cristo a fé predominara, / Da santa escada em todo o comprimento. / Da parte, em que da flor se completara / Em cada folha o número, exalçado / Vês quem a Cristo no porvir ‘sperara.” (p. 369; e. 2-8)

⁵ Em seu ensaio “Rotações poéticas da ‘máquina do mundo’: de Camões a Haroldo de Campos”, Maria Heloísa Martins Dias (2007, p. 10, 11) dedica um longo trecho de reflexão à consideração do papel do erotismo nos poemas de Haroldo de Campos, Camões e Drummond. Ao empreender essa reflexão, a autora analisa, entre outras, as mesmas estrofes que analisamos aqui. Reproduzimos a seguir uma pequena parte dessas reflexões, na qual a autora comenta aspectos que não recobrimos na nossa análise: “Comparando o núcleo misterioso do cosmos a uma rosa intocada e a uma alcachofra fechada que se abrem e se desnudam ‘ao olho de um mortal’, o poeta brasileiro [Haroldo de Campos] recupera uma linha de interpretação do universo de remota origem, que a cultura chinesa cultivou com preciosidade em sua filosofia taoísta. Segundo esta, é fundamental perceber o corpo do universo como dotado de uma erótica: ritmos de união e separação, fluidos, ciclos, forças de atração e repulsa, transformações, germinações, impulsos – enfim, a natureza cósmica é movida por uma alquimia erótica em permanente processo. A associação com o erotismo não se dá, entretanto, apenas pela presença de imagens alusivas a esse corpo que se abre ou se oferece ao olhar, como fica patente nos versos de Campos. Nos três poemas, a própria situação com que é focalizada a oferta do mundo se reveste de elementos eróticos. [...] 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”.

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. 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.

A segunda analogia utilizada por Haroldo de Campos é a da “alcachofra” (16.3). Aqui, não se trata de uma flor apreciada apenas pela sua beleza, como a rosa, mas uma flor apreciada também pelo paladar. A emoção despertada pela visão da “máquina do mundo”, neste caso, envolve, ao mesmo tempo, uma dimensão visual e gustativa. E mais: como a rosa, envolve, também, uma dimensão tátil, se lembrarmos que a alcachofra, é, em alguns casos, uma planta espinhosa. A série de associações põe em destaque o forte traço sinestésico que a representação da visão da “máquina do mundo” adquire em Haroldo de Campos. Nesta segunda analogia, o traço erótico e feminino da “máquina” é ressaltado, mas não pelo destaque dado a delicadeza da flor, como no caso da rosa, e, sim, pelo recato e timidez atribuído à “alcachofra”, quando Haroldo de Campos diz que a “máquina do mundo” se *desnuda* (17.1), *desfolhando-se* (16.3), como flor que, antes, era demasiado “zelosa” (16.1) de si.

A associação da “máquina do mundo” com a figura da mulher é algo que já está sugerido de maneira muito discreta e ambígua no poema de Drummond, o que tem a ver com a forma como o próprio eu lírico do poema é caracterizado. Nele, o poeta é apresentado como um sujeito “desenganado” (e. 3, v. 3), “noturno e miserável” (e. 12, v. 1); em alguns traços, quase os antípodas da máquina, que, segundo nos diz Drummond, era divina e augusta, e se abria para ele “majestosa”, “circumspecta” (e. 5, v.1), “num clarão” em nada “maior que o tolerável” (e. 5, v. 3).

Resumidamente, podemos dizer que o traço feminino e humano da “máquina” é sugerido por Drummond em quatro trechos diferentes do poema. No primeiro deles, entre as estrofes 8 e 12, Drummond dá atributos humanos à máquina ao dizer que ela se abria “em calma pura” (e. 8, v. 1), “convidando”-o (e. 8, v. 1) a aplicar sobre ela todos os “sentidos” (e. 8, v. 2) e as “intuições” (e. 8, v.2) que ainda lhe restavam.

Todavia, essa identificação da “máquina” com o humano, perceptível na retórica do poema, é negada na fala do próprio poeta, já no trecho seguinte. Nele, Drummond declara que, enquanto a máquina se abria, nenhuma “voz” ou “sopro” havia ali que “atestasse que alguém, sobre a montanha, / a outro alguém [...] / em colóquio se estava dirigindo” (e. 11-12).

Curiosamente, essa declaração do poeta é novamente contrariada, também na seqüência imediata desse trecho. E, agora, não por outro argumento, mas pela retórica do poema. Nesse terceiro trecho, é a própria “máquina” que se dirige ao poeta e *fala*, em primeira pessoa, ampliando o uso da prosopopéia (figura de linguagem que consiste em atribuir voz ou caracteres humanos a seres inanimados). Ela diz: “O que procuraste em ti ou fora de / teu ser restrito [...] / olha, repara, ausculta” (e. 12-14). E termina o trecho dizendo: “esse nexo primeiro e singular [...] vê, contempla, / abre teu peito para agasalhá-lo” (e. 15-16).

Finalmente, Drummond atribui caracteres humanos à “máquina do mundo” nas duas últimas estrofes do poema, que formam o quarto e último trecho. Nelas, o traço humano da

“máquina do mundo” não é tão perceptível, mas algo de feminino pode ser percebido na *reação* da “máquina do mundo” que, após se oferecer ao poeta, adornada de todos os seus encantos, vai “miudamente [se] recompondo” (e. 32, v.1), como que vexada, por ter sido “repelida” (e. 31, v. 3) pelo poeta. No poema de Drummond, a imagem da “máquina do mundo”, símbolo do saber metafísico e religioso, acessível apenas por via da fé e do acolhimento místico da revelação, ao juntar elementos eróticos e femininos, reproduz o mito da incansável pelo conhecimento sob a forma de um episódio romanesco e banal, no qual o poeta protagonista, dando de ombros, desdenha ceder aos encantos de um antigo amor.

4. Drummond e o absurdo: o mundo sem fundamento metafísico

Na releitura que Haroldo de Campos faz da visão da “máquina do mundo” em Drummond, os traços eróticos e femininos não são tão evidentes quanto no trecho que faz a ligação entre essa releitura e a releitura da visão da “máquina” em Camões, anteriormente comentado. Haroldo de Campos prefere aproveitar do poema de Drummond a passagem em que Drummond recorda o prestígio tradicionalmente atribuído às idéias metafísicas implicadas na alegoria da “máquina do mundo”. Em seu poema, Drummond refere-se à “máquina” dizendo se tratar de uma “riqueza / sobrando 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). 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.⁶

Como se percebe, nessa passagem do poema de Haroldo de Campos, o elemento feminino e erótico praticamente desaparece, mas o elemento de *sedução* continua presente no tema do mistério metafísico (o tema da *causa primeira* da existência, ou da “razão” de tudo). Isso fica evidente na maneira como Haroldo de Campos caracteriza o “núcleo” (21.1) da “máquina do mundo” nos versos seguintes, referindo-se a ele como:

21.1. [...] primo anel – álef do nada
 2. e de tudo razão (que à teodicéia
 3. e à glosa escapa e à não-razão é dada)

Também, aqui, as imagens usadas por Haroldo de Campos são bem diferentes das usadas por Camões. Como vimos, do ponto de vista cosmológico, Camões via a Terra e o homem no centro da criação (Canto X, e. 90-91); do ponto de vista metafísico, ele

⁶ No canto XII da *Odisséia*, vale lembrar, o mar, ao mesmo tempo monstruoso e encantador, não é um território dócil ao homem, como n’*Os Lusíadas*, o episódio da Ilha dos Amores poderia fazer pensar. Odisseu, seguindo viagem pelo mar, ordena aos marujos de sua embarcação que o amarrem num mastro, de ouvidos destampados, no momento em que passassem pela região que servia de morada as sereias. O gesto não aponta apenas para a curiosidade do herói, desejoso de ouvir, sem correr risco de vida, o canto sublime dos seres marinhos; aponta, principalmente, para os rituais de provação que os heróis precisam passar para se afirmarem como distintos, resistentes e valorosos aos olhos dos seus pares. Haroldo de Campos traduziu parte desse trecho da *Odisséia* em *Odisséia de Homero*: fragmentos. São Paulo: Olavobrás, 2006. p. 35.

pressupunha Deus como *Causa Primeira*, aquele que “por segundas / Causas obra no Mundo” e “tudo manda” (Canto X, e. 85).

Essas imagens empregadas por Haroldo de Campos também são bem diferentes daquelas empregadas por Dante. Do ponto de vista cosmológico, o que a cosmologia dos três grandes cantos da *Divina Comédia* sugere é que, para Dante, a Terra estava no centro do universo material; e no centro da Terra, prezo ao gelo do Cocito, Lúcifer – o símbolo cristão das forças brutas e dominadoras da natureza (Inferno, Canto XXXIV).⁷ Já do ponto de vista metafísico, Dante via a rosácea celeste como o ponto mais alto da hierarquia cristã: em seu centro, como já foi dito, Maria intercedia soberana pelos homens, circundada da coorte dos santos (Cantos XXXI e XXXII). Nessa topologia, a rosácea dos santos só era encimada pela luz suprema da santíssima-trindade, última escalada da ascensão de Dante no Paraíso. Nesse sentido, Deus – “luce eterna che sola in te sidi” (Canto XXXIII, e. 34, v. 1); “Lume eterno, a sós em ti sediado”, segundo a tradução de Haroldo de Campos (1998, p. 159) – é, em Dante, o princípio metafísico do mundo: a causa primeira, sem lugar, sem limite e só de si inteligível (“sola t’intendi, e da te intellectta”, segundo Dante, Canto XXXIII, e. 34, v. 2; “só te entendendo e de ti intelecto”, segundo a tradução de Haroldo de Campos, 1998, p. 159).⁸

⁷ Após descerem até a virilha de Lúcifer, escorregando por seus pelos, Dante e Virgílio sobem por suas pernas, até finalmente saírem do Inferno e chegarem ao monte do Purgatório. Neste ínterim, Dante sente o mundo inverter-se sobre seus pés. Confuso, narra: “Olhos alcei julgando curioso / Ver Lúcifer, qual de antes o deixara; / De pernas para o ar vi-o em seu pouso! / De que enleio a minha alma se tomara, / Deixo ao vulgo pensar pouco instruído, / Que o ponto não compreende, em que eu passara.” (ALIGHIERI, 1952b, p. 277; Inferno, Canto XXXIV, e. 30-31). Então Dante se dirige a Virgílio: “‘Antes que eu deixe em todo o abismo escuro / Erro, em que estou, meu Mestre, desvanece’ / Disse erguendo-me um pouco mais seguro. / ‘Onde o gelo? Por que nos aparece / Assim Lúcifer posto? E já tão presto, / Cessando a noite, o sol nos esclarece?’” (e. 34-35). Explicando que haviam atravessado de um a outro hemisfério, pelo centro da Terra, e que, agora, seguiam em direção ao monte do Purgatório, para, daí, Dante subir até ao Céu, Virgílio responde a Dante: “Tu cuidas ser, do que ouço é manifesto / Lá no centro, onde ao pelo me prendera / Do que atravessa o mundo, verme infesto. / Ali ‘stiveste, enquanto eu descendera / Ao voltar-me do ponto além tens sido, / Que o peso atrai na terreal esfera. / Foste àquele hemisfério transferido, / Que se opõe ao que à terra está lançado, / Em cujo excelso cume há padecido; / Quem nasceu, quem viveu sem ter pecado [Jesus Cristo] / Sobre uma esfera estreita os pés agora, / Da Judeca ao reverso, tens firmado. / É noite lá; nós temos luz nesta hora; / E o que nos velos seus nos deu a escada / Na postura se firma, em que antes fora. / Caiu aqui da altura sublimada, / E a terra, que se alçava entumescendo, / Do mar fez véu e veio de enfiada / Para o nosso hemisfério de repente. / Também fugiu de medo, a que se avista; / Vácuo deixando aqui, fez monte ingente [a montanha do Purgatório].” (e. 36-42).

⁸ Em *Pedra e Luz na poesia de Dante*, Haroldo de Campos estabelece uma interessante relação entre a imagem da rosácea celeste e a do inferno, tal como aparecem na *Divina Comédia*. Haroldo de Campos repara que, nos dois casos, a imagem do fogo é acentuadamente presente, reunindo as duas imagens como pares antitéticos,

Na leitura que Haroldo de Campos faz da visão drummondiana da “máquina do mundo”, todavia, não há Deus, nem topologia terrestre, nem causa metafísica primeira; não, pelo menos, nos poucos versos daquele trecho citado anteriormente. Ali, Haroldo de Campos se refere à causa primeira com duas metáforas que, tomadas fora dos contextos esotéricos que normalmente aparecem, não sugerem nada de metafísico. Trata-se de objetos que, por seu aspecto material, podem, inclusive, até contrariar uma idéia de profundidade: o “anel”, tem forma circular e vazada, sem interior; e o “álef”, sendo a primeira letra do alfabeto hebraico, é, do ponto de gráfico, apenas o desenho plano e chapado de um significante da língua. Contudo, valorizadas pelos sinônimos que sugerem ou pelas relações simbólicas que mantêm em diferentes contextos culturais, tanto o “álef” como o “anel” costumam ser referidos como símbolos da origem, do elo ou da ligação original – a aliança sublime, que, supostamente, mantém toda a heterogeneidade do mundo reunida num todo, físico e espiritual.⁹ Por aproximação, este também é um dos sentidos freqüentemente atribuídos ao “álef”, tal como é representado no conto homônimo de Jorge Luís Borges. Nele, o “álef” significaria o ponto imaginário do universo a partir do qual se poderia ver todos os outros, sem confusão.

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”

reversíveis entre si. Para Haroldo de Campos, há, no poema, “índices ígneos da disjunção/conjunção opositivo-complementar entre o Reino da Luz Reversa (cujo centro é o gelo do Cocito) e o Reino da Luz Triunfante, o Empíreo, com sua flamejante Rosa celeste”. Haroldo continua: “O sema ‘fogo’, na *Commedia*, é pervasivo, colorindo três funções distintas, mas interligadas: fogo jubilante, *Amore* no *Paradiso* (*Empíreo* vem do gr. *pyr*, fogo); fogo purificador, no *Purgatório*; fogo punitivo, no *Inferno* (no Sétimo Círculo infernal, os violentos contra Deus são castigados por uma ‘chuva de fogo’; INF. XIV, 28-29: ‘...d’un cader lento, piovean di foco dilatate falde...’). Donde a possibilidade da leitura unificadora de Norman O. Brown (*Love’s Body*): ‘Amor é fogo; assim, céu e inferno são o mesmo lugar. Como em santo Agostinho, os tormentos dos danados são parte da felicidade dos redentos. Duas cidades; que são uma cidade. Éden é uma cidade ardente; assim como o Inferno”’ (p. 77-78).

⁹ Dante, no Paraíso, ao subir até a luz divina, fala a respeito de Deus em termos muito parecidos, expondo sua metafísica da luz e do amor que tudo liga: “E vi na profundeza que se interna / ligado com amor num só volume / o que pelo universo se escaderna. / Substância, acidente e o seu costume, / unidos entre si de um modo tal / que o dito aqui não passa de um relume. / Creio que vi a forma universal desse nó, / e no júbilo me alargou, pois dizê-lo e sentir é gozo igual” (CAMPOS, 1988, p. 155); Na versão de Dante: “Nel suo profondo vidi che s’interna / legato com amore in un volume / ciò che per l’universo si squaderna; / sustanze e accidenti e lor costume, / quasi conflati insieme, per tal modo / Che ciò ch’i’ dico è un semplice lume / La forma universal di questo nodo / credo ch’i’ vidi, perché più di largo, / dicendo questo, mi sento ch’i’godo”, (Canto XXXIII, e. 29-31).

(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. 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.

Em seu poema, Drummond também alude ao ceticismo de algumas escolas filosóficas antigas, ao dizer que a “máquina do mundo”, ao se abrir, não trazia consigo apenas o conhecimento dos mistérios do mundo, mas também a visão do “absurdo original”, com “seus enigmas” e “suas verdades altas mais que todos / monumentos erguidos à verdade”. Em Drummond, essa visão do “absurdo original” exprime uma concepção de mundo na qual a realidade material é concebida como algo anterior a tudo, inclusive, à existência de uma possível transcendência, com sua eternidade e seus deuses, concebidos como fruto das limitações humanas diante do incomensurável da natureza. Nessa realidade, a existência do homem é prescindível, e a natureza é a totalidade que envolve em si a vida e a morte, a eternidade da matéria e a efemeridade da consciência, “a memória dos deuses” e o “solene / sentimento de morte, que floresce / no caule da existência mais gloriosa” (e. 21-22).

Capítulo 2

A SEDUÇÃO DO SABER TOTAL

Até aqui, vimos que, para Haroldo de Campos, as visões da “máquina do mundo” representadas na tradição interessam, em especial, pela *sedução* e pelo *mistério* que provocam. Ao fechar o trecho dedicado à releitura da visão da “máquina do mundo” em Drummond, Haroldo de Campos exprime um interessante juízo a respeito daquilo que, para ele, parece ser o núcleo das preocupações metafísicas antigas, transfiguradas pela alegoria da “máquina”. Esse juízo aparece entre parênteses, nos últimos versos da estrofe 21, e consiste em lembrar que, para os antigos, a razão de ser da existência não era algo que podia ser explicado pelo comentário filosófico (“glosa”, 21.3), ou, simplesmente, justificado pela acumulação de argumentos em favor da bondade de Deus (“teodicéia”, 21.2), mas era algo que somente à “não-razão” podia ser dada (21.2-21.3). Para eles, somente uma suspensão temporária da atividade lógica e intencionalmente dirigida da consciência podia conduzir à posse, na maioria das vezes efêmera e arrebatadora, de um saber superior e divino.

1. Alumbramento e êxtase na visão do mistério

Essa noção de que o conhecimento dos mistérios era algo que só podia ser alcançado por meio de um estado de supressão ou alteração da razão pode ser encontrada, no Ocidente, tanto na Antigüidade Greco-Latina como no misticismo judaico e cristão. Os gregos, por exemplo, diziam ser sob êxtase místico que as sibilas faziam suas profecias e pronunciavam os misteriosos oráculos dos deuses; e diziam ser sob inspiração de entidades divinas, como as musas ou o deus Apolo, que os poetas cantavam as grandes façanhas dos heróis. Nas epopéias

clássicas, como a *Ilíada* e a *Odisséia*, de Homero, ou a *Eneida*, de Virgílio, a evocação das musas é um preceito que não se esgota na conformação do poema ao gênero. Tão duradoura é a legitimidade desse procedimento que, inclusive autores cristãos, como Dante, na *Divina Comédia*, e Camões, em *Os Lusíadas*, adotaram-no, adaptando-o segundo seus interesses religiosos.¹⁰

Em *A máquina do mundo repensada*, entretanto, a “não-razão” mencionada por Haroldo de Campos – essa experiência de contato com o sublime, que se realiza por meio de uma suspensão temporária da razão – não parece enfatizar um estado de receptividade mística ou de contato com o divino. Ela parece referir o tipo particular de efeito poético que Haroldo de Campos encontra nas cenas de contato com o sublime elaboradas por Dante, Camões e Drummond. Ou seja, para Haroldo de Campos, o estado de receptividade, ou êxtase, relatado por estes poemas interessa muito mais pelo seu efeito poético do que por seu aspecto místico.¹¹

¹⁰ Ao explicar alguns dos elementos essenciais da composição dos épicos clássicos, patentes já nos versos iniciais de um poema desse gênero, João Adolfo Hansen (2008, p. 47) aponta uma interessante relação entre o preceito poético da “invocação da musa” e a composição do maravilhoso nos poemas épicos, que deve incluir, também, o inexplicável. Segundo o autor: “Cândido Lusitano afirma que Homero dá o exemplo para todos, quando funde invocação e proposição, pois a Musa [nos versos iniciais de um poema épico] deve preceder o herói por uma razão principal: é mais religioso ou piedoso confiar as coisas grandes à proteção superior antes de começar o canto que iniciá-lo dizendo ‘eu canto’ e só depois pedir auxílio. Outra razão é que a divindade posta no início torna o poema mais majestoso, honesto e grave. Além disso, a presença do nume demonstra que o poema canta coisas inexplicáveis, que um homem sozinho não alcança fazer e entender. E, por fim, a Musa confirma a fama do poeta como homem animado de furor divino”.

¹¹ Em sua tradução da cena da origem bíblica (o *Bere'shit*, segundo o título da tradução), Haroldo de Campos reafirma o mesmo tipo de interesse poético pelo texto – mais do que teológico ou místico –, ao justificar porque preferiu traduzir “céu” por “fogoágua” – segundo ele, uma justaposição de *esh* (‘fogo’) e *máyim* (‘água’), as palavras que formam o composto hebraico *shamáyim*, do texto original. Segundo Haroldo de Campos: “Dentro da idéia de uma tradução ‘laica’, pareceu-me que a imagem cósmica de um magma de fogo e água previna a projeção, neste ponto, de um ‘céu’ abstrato, já conceptualizado. Tanto a componente ígnea como a líquida pertencem, por outro lado, à imaginação bíblica de um cosmo supraterrrestre; lembre-se a visão de Ezequiel ou, ainda, o ‘mar de cristal, misturado com fogo’, do *Apocalipse* (IV, 6; XV, 2), associável ao oceano celeste que se irá desenhar no v. 7 (cf. , no *salmo* CIV, 3, a alusão às águas sobre as quais Deus edifica sua ‘morada sublime’”) (CAMPOS, 2000a, p. 27). Na continuação desse trecho, Haroldo de Campos aponta, em nota: “A visão do ‘trono de Deus’ no *Apocalipse*, como se costuma observar, extrai elementos de inspiração das teofanias proféticas de Ezequiel e Isaías. Por outro lado, seria interessante considerar como se projetariam nesse cenário as ‘metáforas cosmológicas’ da física moderna. Assim, por exemplo ‘... o Universo nasceu do fogo, num *Big Bang* quente’; ‘... um centésimo milésimo de segundo depois do princípio, o Universo era uma massa fervilhante de partículas e radiações, um caldo turbilhonante...’; ‘... o caldo cósmico...’ (cf. John Gribbin, *Gênese: As Origens do Homem e do Universo*, trad. Brás., Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1983)” (p. 27)

Neste sentido, podemos dizer que *A máquina do mundo repensada* opõe claramente, de um lado, o conceito religioso de *epifania* – a manifestação de uma divindade ou deus –, representada em poemas como o de Dante, Camões e Drummond; e, de outro, o processo de criação poética, também chamado de *epifania*, que, desde James Joyce, pelo menos – ou, no histórico da obra de Haroldo de Campos, desde *Galáxias* –, costuma designar a transfiguração de um detalhe do cotidiano mediante uma imagem intensa, fugaz e incomum.

Sendo condição da experiência de contemplação da “máquina do mundo”, ou melhor, de acolhimento dos mistérios que a visão do sublime encerra, a suspensão da consciência (ou “não-razão”), referida pelos versos de *A máquina do mundo repensada*, não parece ser, para Haroldo de Campos, o equivalente de uma completa abdicação dela: um estado de ignorância, irracionalidade ou alucinação. Antes, ela é um tipo de disposição do sujeito que apenas subordina a razão, e não necessariamente a anula, em face de uma acentuada apelação dos sentidos. Daí, em *A máquina do mundo repensada*, o próprio *ato de ver*, em muitos casos, ser mais importante do que objeto que se apresenta numa visão: seja ele um deus, ou a “máquina do mundo”.¹²

¹² Neste ponto, é interessante notar como Haroldo de Campos retoma os termos dessa subordinação da lógica ao sensível, procurando demarcar uma diferença entre o tipo de efeito buscado com o maravilhoso, nos épicos gregos, e o tipo de efeito produzido por um texto hebreu, ao comentar sua tradução do excerto final do *Livro de Jó*. Para Haroldo de Campos, a manifestação gloriosa de Deus à Jó, sob a forma de uma apresentação das “maravilhas” da natureza, vale para Jó como uma resposta e uma compensação plena para o inexplicável infortúnio sofrido por ele ao fim de sua vida. Segundo Haroldo de Campos: “Essa longa resposta divina, minudente em sua dialética – senão de ilustração’, de ‘deslumbramento’—até o momento de *Aufhebung*, que suspende/abole/conserva a lógica no alumbramento da visão teofânica; que resolve o mistério simbólico-argumentativo do conhecimento no fascínio icônico-abdutivo da adesão gozosa, marca uma diferença substancial entre a poesia metafísico-dialógica do *Livro de Jó* e a do mundo épico grego. O Deus semítico do poeta-filósofo que redigiu esse *Livro* é um Deus que responde, que se preocupa em dar explicações pessoais de seus atos, ainda que sob a forma não menos impressionante das maravilhas da natureza e de seu inexorável ciclo de vida-morte-regeneração. À ‘indignação’ – *ka ‘as* –, aos protestos de Jó contra os sofrimentos que lhe são infligidos (VI, 2-3), reação incontida, acalorada pelo vivo sentimento de estar sendo injustiçado (Jó se sente ameaçado e inerme perante a ira de Deus), seguem finalmente as explicações pessoais e personalizadas do Todo-Poderoso” (CAMPOS, 2000a, p. 71). Ainda no mesmo ensaio, Haroldo de Campos valoriza o aspecto polifônico do texto bíblico, chamando atenção para os equívocos em que, frequentemente, as estéticas clássicas incorrem, ao tentarem abordar esses textos a partir dos modelos oferecidos pelos épicos clássicos. Segundo Haroldo de Campos: “O discurso épico, sob esse aspecto, é monológico. Auerbach, em ‘A Cicatriz de Ulisses’, observa que ‘situações complexas seriam incompreensíveis aos heróis de Homero’, enquanto que, na Bíblia, ‘o sublime, o trágico e o problemático se constituem desde logo no seio da realidade cotidiana doméstica’. Por isso, atribuindo à lenda, aproveitada como bastidor no *Livro de Jó*, a versão segundo a qual o ocorrido com Jó seria resultado de uma ‘tentação’ de Satã, o Oponente, Buber frisa: ‘A dialética, nesse relato, é tratada com univocidade épica’,

As diferentes atitudes em relação ao olhar, ao que se pode fazer com o olhar, parece ser um dos principais interesses de Haroldo de Campos, em *A máquina do mundo repensada*, e um dos pontos de divergência dele com o poema de Drummond. Isso pode ser percebido na insistência com que o motivo do olho se reitera em todo o canto I de *A máquina do mundo repensada*: na aparição da “máquina do mundo” a Vasco da Gama, por exemplo, é “ao olho de um mortal” (17.3) que a “máquina” se expõe; depois, Vasco da Gama é o herói que “esquadrinha” (22.1) a máquina e nela “a vista logo inflama” (22.2), afinando “a idéia / com aquilo que vê” (23.1); mais adiante, é o mesmo Vasco da Gama que exulta ao *ver* (28.3) a “máquina do mundo” expor, “em geográfica chinesa” (29.1), as partes do mundo conhecidas; finalmente, Drummond é representado por Haroldo de Campos como o poeta que, a vagar por uma estrada de minas, casualmente *vê* (“vira”, 19.1) que a “máquina do mundo” se abre para ele, gratuita, convidando-o a *contemplá-la* (19.3) em seu âmago.

Ao lado do interesse de Haroldo de Campos pela epifania, o motivo do olho também tem um papel importante nos poemas de Dante, Camões e Drummond. Na *Divina Comédia*, a visão beatífica da luz de Deus é, como nos versos de Haroldo de Campos, um estado emocional peculiar, que se manifesta no encontro com o sublime. Trata-se, de início, de uma experiência visual, acompanhada de um movimento de ascensão e imersão do corpo de Dante na luz. Porém, a medida que Dante ascende em direção à luz, a experiência visual também se intensifica, até chegar ao ponto em que a memória e a linguagem já não podem mais conter ou reproduzir a intensidade dessa experiência, provocando, deste modo, a afasia. A extrapolação dos limites da memória e da linguagem, em face da luz de Deus, faz da visão beatífica uma

enquanto a composição, propriamente dita, é de natureza dialógica’. Satã, depois do ‘Prólogo’, desaparece. E, sem prejuízo de reconhecer o bem travado dos elos formais com que a elaboração poética soube integrar no *Livro a naïveté* da antiga lenda, Buber acrescenta, comentando essa simplificação épica do enredo metafísico a seguir desenvolvido: ‘A história-moldura transmite uma sabedoria que permanece estranha ao próprio Jó e a toda a composição dialógica, ao entender o efeito do mistério no destino de Jó como tentação (*Versuchung*)’. (CAMPOS, 2000a, p. 71).

experiência intraduzível, válida e explicável somente em si mesma (Paraíso, Canto XXXIII, e. 17-19; os versos seguintes são tradução de Haroldo de Campos, 1998, p. 153):

Bernardo me acenava e me sorria
que olhasse para cima; e eu estava
já por mim mesmo tal qual me queria:

minha vista sincera se apurava
entrando pelos raios mais e mais
onde o vero a si próprio iluminava.

Desde esse instante o ver me foi demais,
calou-me a fala, que a tal vista expira,
como expira a memória neste mais”¹³

Em *Os Lusíadas*, também, é com “os olhos corporais” (Canto X, e. 76, v.2) que Tétis recomenda a Vasco da Gama que faça mercê à Sapiência Suprema, a fim de ver “o que não pode [ver] a vã ciência” (e. 76, v. 4). Paradoxalmente, a “máquina do mundo” se apresenta, aí, como engenho feito de “matéria que não se enxerga” (e. 78, v.1), mas que se “enxerga” que é composta de vários orbes, ordenados pela vontade divina. Vendo a “máquina do mundo”, Vasco da Gama não sofre o mesmo tipo de arrebatamento que Dante, mas “comovido / de espanto e de desejo”, sobre o monte fica (e. 79, v. 3-4), entregue à contemplação. Logo em seguida, Tétis justifica o porquê de a visão da “máquina” ser dada como prêmio a um mortal: é que, ao contemplá-la, o herói pode ver o futuro e, também, o paradeiro do seu destino pessoal: “O trasunto, reduzido / em pequeno volume, aqui te dou / Do Mundo aos olhos teus, para que vejas / Por onde vás e irás e o que desejas” (e. 79, v. 5-8).

Em Drummond, a “máquina do mundo” convida o poeta a aplicar, sobre o “pasto inédito” (e. 10, v. 2) do mistério, não apenas o olhar, mas todos os “sentidos e intuições” (e. 8, v. 2) que ainda lhe restam. Pedindo minúcia, inclusive da escuta, ela ordena: “olha, repara, ausculta: essa riqueza” (e. 14, v.1). E, depois, demandando uma atitude de abertura e

¹³ Em Dante: “Bernardo m’accennava e sorridea / perch’io guardassi suso; ma io era / già per me stesso tal qual ei volea; / che la mia vista, venendo sincera, / e più e più intrava per lo raggio / dell’alta luce che da sé è Vera. / Da quinci innanzi il mio veder fu magio che ‘l parlar nostro, ch’a tal vista cede, / e cede la memória a tanto oltraggio”).

receptividade incondicionais ao mistério, repete: “vê, contempla, / abre teu peito para agasalhá-lo” (e. 16, v.3). Como Dante e Vasco da Gama, Drummond, num primeiro momento, também reage com surpresa e curiosidade diante da “máquina”. Porém, este estado emocional do poema só dura enquanto a “máquina do mundo” desfia o rosário dos saberes que traz consigo. Quando ela convida o poeta a se embrenhar de vez na visão do maravilhoso, Drummond, como que tomado de assalto, hesita e, finalmente, “baixa os olhos, incurioso, lasso” (e. 30, v. 1), não conseguindo chamar à tona os sentimentos que, em outros tempos, alimentavam o desejo de ver “desvanecida a treva espessa” (e. 25, v. 2) do mistério. A “máquina do mundo”, “repelida” (e. 31, v. 3), recompõe-se miudamente, enquanto o poeta, receoso de sua decisão, afasta-se, seguindo seu caminho tortuoso.

Como se nota, a atitude de Drummond é de hesitação, de reticência, e não exatamente de uma recusa voluntária, baseada numa convicção ou numa certeza.¹⁴ Como diz o poeta, tudo acontece “como se outro ser [...] passasse a comandar” a sua “vontade” (e. 28), e como se sua própria vontade, já pouco idêntica a si mesma, agora também se fecha-se sobre si mesma (semelhante às “flores reticentes”, que ficam “em si mesmas abertas e fechadas”, como diz Drummond, e. 29). Tal é a hesitação do poeta que, embora ele se afaste da “máquina do mundo”, “desdenhando colher” (e. 30, v.2) o seu segredo, ele segue introspectivo, “vagaroso” (e. 32, v. 3) e de “mãos pensas” (e. 32, v.3), “avaliando o que perdera” (e. 32, v. 2).¹⁵

¹⁴ Essa parece ser a aposta de José Guillherme Merquior (1965, p. 87-88; grifos nosso) que, procurando destacar a premência do humanismo de Drummond sobre seu pessimismo religioso e epistemológico, comenta: “Ao conhecimento pela religião e pelo amor, o viajante mineiro contrapõe um invencível pessimismo epistemológico. *Rejeita voluntário a ciência rara, inumana, hermética e sacra.* [...] a treva perfeita, o escuro acabado [do final de seu poema], não deixam de recordar o esforço anunciado no princípio, a luta vã, mas digna, que o cansaço de certo modo não conseguiu substituir, porque o seu objeto, oferecido gratuitamente, o lutador desprezou. A treva estrita é inteiramente humana. [...] Não é possível dizer que o poema seja negativista, sem atestar que, onde ele é mais negativo, é em relação à viabilidade de um conhecimento sobrenatural, sobre-humano, extra-humano. A *recusa decidida dessa via* – apresentada como alternativa para os fracassos do espírito humano – está, mais do que qualquer outro tema, extensa e intensamente plasmada nos seus versos. É facultado ver, por trás do cerrado pessimismo de Drummond, um não menos compacto humanismo.”

¹⁵ De certa maneira, mesmo a justificativa que Drummond dá para a sua hesitação diante da contemplação do mistério parece ambígua, duvidosa. Isso porque, se, por um lado, a intempestividade do encontro com a “máquina” significa para ele que um “um dom tardio” (e. 29, v. 2), agora, “já não” (e. 29, v. 2) é “apetecível” (e.

2. Dante e Camões: o Belo maravilhoso e a salvação pelo olhar

Na versão de Haroldo de Campos, a reação de Vasco da Gama diante da possibilidade de devassar os segredos do mundo não é apenas a reação comedida, equilibrada e austera de uma “comoção” (Canto X, e. 79, v. 4), motivada por uma mistura de “espanto e desejo” (v. 5), como narra Camões. Nela, Vasco da Gama se comporta como um apaixonado, que, à visão da “máquina do mundo”, “a vista logo inflama / de espanto e fundo abisma” (22.2-22.3), *rendendo-se* (32.1) à aparição da “máquina”, como se “um tiro / de mágico pelouro por inteiro / o pasmasse” (32.3-33.1). Pelo tom hiperbólico (“um tiro”, “por inteiro”) e maravilhoso (um “mágico pelouro”) dos versos, o arrebatamento de Vasco da Gama, na versão de Haroldo de Campos, é bem parecido com o arrebatamento de Dante, descrito anteriormente. A diferença é que, na versão de Haroldo de Campos, Vasco da Gama é arrebatado por força do maravilhoso, enquanto que o arrebatamento experimentado por Dante é místico e provocado pela participação que o poeta tem na luz divina, graças à ao alumbramento do olhar, na elevação do corpo.

A atitude não apenas receptiva e estática, mas submissa, de Vasco da Gama ganha realce, na versão de Haroldo de Campos, quando notamos como, no canto III de *A máquina do mundo repensada*, a submissão de Vasco da Gama às exigências da fé contrasta dramaticamente com a coragem e a bravura pela qual ele é premiado. Ali, na versão de Haroldo de Campos, Vasco da Gama é o herói “todo-audácia” que, obediente a seu autor católico (120.1; “a fé inspira o bardo”, 123.3), vislumbra a “máquina do mundo” só depois de ter apreendido uma lição religiosa (124,2): que Deus, o mistério do mundo, só pode ser alcançado pela fé católica, e não pelo entendimento. Segundo a versão de Haroldo de Campos, Vasco da Gama não “desdenhou” (120.3) da “graça” (120.3), como fez Drummond,

29, v. 3), mas “despiciendo” (e. 29, v. 3); por outro lado, significa, também, que, numa ora adequada, exata ou anterior, poderia ter sido “apetecível”.

mas se *rendeu* (32.1) ao maravilhoso, e “seguiu deleitoso a descobrir” (121.1) o que escapa à ciência humana. E mais que isso: fascinou-se gratificado (125.1), gozando do privilégio de devassar, com os olhos, os transparentes véus (122.1) da realidade invisível do mundo, concebida segunda a cosmologia de Ptolomeu.

Na versão de Haroldo de Campos, Vasco da Gama alcança a visão do mistério metafísico do mundo mediante dois auxílios: o de Camões, que lhe inspira a fé cristã como atributo heróico, e o de Tétis, que, ao longo da viagem de Vasco da Gama, zela por ele, orienta-o e o gratifica. Dante, na representação de Haroldo de Campos, também não alcança a visão beatífica sem a ajuda de um guia: Beatriz. Contudo, na versão de Haroldo de Campos, a própria visão de Beatriz consiste, em si, numa epifania, e a reação de Dante ao ver Beatriz é a mesma atitude submissa e humilde de Vasco da Gama, quando vê a “máquina do mundo”. Segundo Haroldo de Campos, é “envolta em chama ardente” (117.2), num “carro triunfal” (117.3), que Beatriz parece surgir ao poeta. E tais são o “porte” (117.2) e o “esplendor” (117.2) de Beatriz, que Dante sente-se humilhado diante da beatitude de sua “musa teologal” (116.2).

Nesta passagem da releitura de Haroldo de Campos, mais uma vez os motivos da iluminação e da teologia cristã se encontram. Favorável a Dante, Beatriz dispõe-se a levá-lo até o mais alto Céu, acompanhando-o “grau a grau” (118.3) em “ascendente / escala” (118.3-118.4). Segundo a versão de Haroldo de Campos, o sorriso de Beatriz e a “luz nos seu semblante” (119.1) são os lumes que guiam o poeta até o esplendor divino. O motivo da sedução, neste caso, se amplifica, e o motivo da ascensão espiritual, por meio da contemplação do Belo eterno e imutável, encarnado em Beatriz, ganha força. A ascensão de Dante, na versão de Haroldo de Campos, toma, assim, o aspecto de uma imersão na pura manifestação do Belo; e, por analogia, representa o conhecimento progressivo da Verdade, tal como a concebe a metafísica cristã.

3. O “ROSTO” de Deus: subversão do mistério e projeção do indivíduo na representação da totalidade

Segundo a versão de Haroldo de Campos, um único motivo parece decisivo para fazer Drummond divergir de Dante e de Vasco da Gama: o desânimo (38.1). Este desânimo pode ser interpretado, no poema, como um desinteresse profundo pelos grandes sistemas de explicação da existência. Diferentemente dos dois poetas cristãos, à visão da máquina, Drummond é o único que, em *A máquina do mundo repensada*, não “se deixa levar de ânimo radiante” (126.1) e, então, “recalcitra” (126.2) diante da manifestação intempestiva do maravilhoso. Sem guia e sem musa inspiradora, Drummond prefere seguir seu caminho sozinho, abandonado unicamente às suas próprias forças.

Para *A máquina do mundo repensada*, o desinteresse de Drummond pelo maravilhoso não se esgota no plano da fábula, isto é, no plano dos eventos narrados pelo poema; ele repercute, também, no plano da composição do poema. Mais especificamente, na recusa, por parte de Drummond, de utilizar as crenças modernas ou antigas como fonte de inspiração para a criação de uma versão moderna, por assim dizer, do episódio épico da revelação. Em vez disso, segundo *A máquina do mundo repensada*, Drummond prefere restringir-se ao universo familiar e tangível de suas memórias (a “pedra sóbria” de minas), a fim de abordar criticamente o assunto.

Nesse sentido, podemos dizer que, para Haroldo de Campos, a presença do maravilhoso no poema de Drummond é apenas um recurso irônico: ele aparece somente na medida em que vem fornecer o motivo poético diante do qual o seu protagonista hesita, desconfiado.

Na versão de Haroldo de Campos, Drummond é o poeta que, ao representar a totalidade de uma perspectiva moderna, procura esquivar-se dos pressupostos metafísicos e

religiosos assumidos pelos poemas de Dante e Camões, pretendendo evitar uma concepção de mundo acabado e coerente em si mesmo, como podemos encontrar nestes poemas. Ele é o poeta “cético” (34.1) e sem curiosidade (35.1) que, desencantado com as promessas do passado remoto e do futuro distante, recusa “ver por dentro o enigma do futuro” (34.3), a fim de não incorrer no equívoco de “repintar a neutra face” (37.2) do mistério com “crenças dessepultas do imo arcano” (37.3). Para ele, só a rememoração incessante (a ruminação) das vivências pessoais, pequenas e cotidianas (o seu “canto-chão”) é que pode representar a experiência do presente.

Por isso Haroldo de Campos representa Drummond como o poeta que, desconfiado (128.1) do “prêmio intempestivo” que se lhe apresenta, desvia-se da “máquina do mundo”, para retomar o seu velho caminho, “ruminando” o “canto-chão / do seu trem-do-viver”; da visão da “máquina do mundo” o poeta leva consigo (“guardada na retina”, 127.1), apenas a imagem da “pedra sóbria” (127.1) que, outrora, ele atravessara na pedregosa “estrada de minas” (35.3).

Apesar do desinteresse de Drummond pelas doutrinas tradicionais e contemporâneas, tal como Haroldo de Campos sugere, a apropriação delas é um recurso comum da poesia épica, tendo sido utilizado tanto por Dante como por Camões. Na *Divina Comédia*, como já dissemos, a teologia cristã da Idade Média serve de base para a composição do episódio da elevação de Dante, no ponto mais alto de sua ascensão no Paraíso; e, também, para o detalhamento das punições e recompensas espirituais representadas por ele ao longo da jornada do poeta pelos três níveis do além cristão. Além disso, também a teoria astronômica de Ptolomeu lhe serve de base para compor os nove graus em que se divide o Céu, em seu poema.

Como Dante, Camões também se orienta pela doutrina cristã, ao criar o episódio da “máquina do mundo”; e é, também, a partir do modelo de Ptolomeu que ele concebe a

alegoria da “máquina”. Porém, em seu poema, já não é mais a teologia cristã da Idade Média que serve de fundamento ideológico para a composição do poema, e, sim, o espírito católico da Contra-Reforma, determinante da política portuguesa da época (HANSEN, 2008, p. 72-73).¹⁶ Como é costume nos poemas épicos, em Camões, a visão da “máquina do mundo”, cumpre, ao mesmo tempo, duas funções: uma narrativa e outra didática. No plano da narrativa, a visão da “máquina do mundo” é apresentada por Camões como o prêmio oferecido por Tétis, em razão da bravura dos heróis portugueses. Porém, no plano da audição, ou da leitura do poema, a apresentação dos mistérios religiosos implicados na visão da “máquina do mundo” é feita, também, com a finalidade de *instruir* o público nos valores políticos e religiosos da época. Nesse sentido, podemos dizer que, ao apresentar a “máquina do mundo” como depositária de um saber superior a tudo quanto a “vã ciência humana” pode conceber, o episódio, em *Os Lusíadas*, serve, também, para reafirmar o dogma católico da inescrutabilidade de Deus, em face das pretensões racionalistas oriundas do Renascimento, ainda correntes no tempo de Camões.

Nos dois casos, as doutrinas teológicas e as teorias astronômicas utilizadas por Dante e Camões são idéias que, em algum momento da história, tiveram seu valor reconhecido por uma coletividade, tendo sido resgatadas pelos poetas do costume ou dos livros. Essas idéias, ao serem adaptadas em contextos culturais diferentes, receberam inevitavelmente a marca pessoal dos poetas que as transmitiram, mesmo quando estes pretendiam ser rigorosamente fiel às suas fontes.

Ao adaptar os episódios narrados por Dante e Camões, Haroldo de Campos destaca bem esse traço de personalidade, presente nas narrações desses poetas.

¹⁶ Segundo João Adolfo Hansen (2008, p. 72-73): em “*Os Lusíadas e Jerusalém Libertada* [...] a interpretação que o narrador dessas epopéias faz das ações heróicas é teológico-política, pressupondo as redefinições do poder político da Europa pós-Maquiavel, pós-Reforma e pós-Trento. No caso, é a lei eterna de Deus refletida na luz natural da Graça inata que ilumina, aconselha e orienta as leis positivas defendidas por Vasco da Gama, Pedro da Gama, os Doze de Inglaterra, Godofredo, Rinaldo, Tancredo, [...] que têm a consciência iluminada pela *sindérese*, a centelha divina que lhes aconselha o Bem, orientando-os no combate ao mal. Pressupondo o Deus contra-reformista, as epopéias católicas figuram a matéria histórica como exemplaridade da revelação do princípio de identidade divina que orienta a ação do herói como figura, exemplo e prognóstico da ação futura”.

Na teologia cristã, a graça de ver a face de Deus é mencionada, freqüentemente, como um privilégio que será concedido somente aos santos, no dia do juízo final. Autor e soberano da obra da criação, Deus, na pessoa de Cristo, deve decidir aqueles que serão merecedores ou não dessa graça. Contudo, conforme sugere a versão de Haroldo de Campos, Dante, ao compor o enredo do seu poema, parece subverter discretamente a ordem da doutrina cristã. Isso porque, como autor, Dante antecipa ao protagonista do seu poema – quer dizer, a si mesmo como protagonista –, o perdão dos pecados e a graça de vislumbrar a face de Deus. Por meio desse milagre, Dante é o poeta escolhido de Deus: uma espécie de novo evangelista que, depois de conhecer os mistérios do Pai, deve voltar ao mundo e contar a posteridade tudo que viu. Aqui, mesmo sendo rigorosamente fiel à doutrina cristã, Dante reconta o mistério cristão a sua maneira e, com isso, transfigura Deus a sua própria imagem e semelhança – ou seja, ele inverte a doutrina bíblica do Gênese, segundo o qual é Deus quem cria o homem à sua imagem e semelhança. A interpretação que Haroldo de Campos faz de Dante, neste caso, é bem moderna, e, muito provavelmente, corresponde muito mais a uma projeção pessoal de Haroldo de Campos sobre o poema de Dante, do que a uma perspectiva voluntária e conscientemente adotada por Dante na composição da *Divina Comédia*.

Apesar disso, em sua versão do desfecho da *Divina Comédia*, Haroldo de Campos acentua esse aspecto ambivalente do poema de Dante, que faz confundir o Criador e a criatura, o poeta e a obra, numa coisa só, ao dizer que: “dante no regiro do íris no íris / viu – alcançando o topo e soada a hora – / na suprema figura subsumir-se / a sua” (38.2-39.2). Como saber, nos versos de Haroldo de Campos, se é a *verdadeira* figura de Deus que, em sua generosidade divina, acolhe em si a pessoa de Dante; ou se é Dante que, presumindo mostrar a *verdadeira* figura de Deus, isto é, os arcanos da criação, no fim das contas, está insuflando, sub-repticiamente, o fantasma da sua visão pessoal da doutrina cristã, no seio mesmo da “suprema figura”?

Evidentemente, em conformidade com a doutrina cristã, poderia ser dito da passagem citada que é a figura de Deus que se sobrepõe à individualidade de Dante, anulando-a em si, e não a de Dante que suprime a figura de Deus. Porém, muito curiosamente, a mesma ambigüidade reaparece nos versos de Haroldo de Campos já no trecho seguinte, quando Haroldo de Campos diz que, também Camões, ao representar a “máquina do mundo”, teria visto “um rosto a repetir-se / o mesmo em toda parte” (40.1). Como no caso de Dante, não sabemos, na versão de Haroldo de Campos, se Camões reconhece o seu próprio rosto, ou o rosto de Deus, estampado na “máquina do mundo”.

Contudo, essa ambigüidade dos versos de Haroldo de Campos se desfaz quando atentamos para um verso que aparece, no poema, duas estrofes antes destes versos. Ali, Haroldo de Campos diz, a título de preparação da conclusão desse primeiro canto, que Dante, Camões e Drummond, ao representarem, cada qual a sua maneira o mistério, teriam visto “no ROSTO” do mistério – que é, a um só tempo, o rosto de Deus, e o rosto da “máquina do mundo” –, “o nosso” rosto “se estampando” (36.3). O que quer dizer que, ao representar o mistério, os três teriam visto, afinal de contas, a imagem das nossas próprias frustrações, fantasias e ambições se imprimindo na tela vazia e neutra do mistério.

Esse ponto é interessante para demonstrar, também, a liberdade com que Haroldo de Campos maneja os motivos da tradição, adaptando-os de acordo com seus propósitos particulares, embora, na maior parte de *A máquina do mundo repensada*, busque se manter muito fiel aos poemas que lhe serviram de base.

A passagem em que Dante diz ter visto no rosto do mistério o “nosso rosto”, por exemplo, pode ser encontrada na *Divina Comédia*, na estrofe 44 do Canto XXXIII, do Paraíso. O próprio Haroldo de Campos, ao traduzir esse último canto da *Divina Comédia*, usa exatamente os mesmos termos, depois adotados em *A máquina do mundo repensada*: “o quanto vi, dentro de si, tingido / da mesma cor, mostrava nosso rosto” (CAMPOS, 1998, p.

159).¹⁷ N’*Os Lusíadas*, também Camões diz que Vasco da Gama teria visto “um mesmo rosto / por toda a parte”, ao contemplar a “máquina do mundo” (Canto X, e. 78, v. 6-7). E é do poema de Drummond a idéia de que recorrer a antigas crenças para representar a descoberta de um saber sublime seria o mesmo que “tingir”, mais uma vez, a “neutra face” do mistério (e. 26, v. 3).

Porém, a idéia de que os poetas, ao se relacionarem com a tradição metafísica, subvertem-na em favor de uma visão pessoal é uma idéia que, tal como vemos, só parece se adequar bem com a proposta poética de Drummond. Nesse sentido, podemos dizer que Haroldo de Campos, ao ler os poemas de Dante e Camões, estende ou projeta sobre esses poemas algo que está presente, pelo menos num primeiro momento, apenas no poema do Drummond. Este, sim, como sabemos, caracteriza seu protagonista como um poeta desenganado e de pouca fé, para quem falar da “máquina do mundo” é retingir a “neutra face” do mistério (o “imo arcano”).

Podemos ter uma idéia melhor dessa liberdade com que Haroldo de Campos adapta os motivos da tradição quando comparamos sua versão com a versão de Camões, em *Os Lusíadas*. Descrevendo a “máquina do mundo”, Camões (Canto X, e. 78) comenta:

Qual a matéria seja não se enxerga,
Mas enxerga-se bem que está composto
De vários orbes, que a Divina verga
Compôs, e um centro a todos só tem posto.
Volvendo, ora se *abaxe*, agora se erga,
Nunca se ergue ou se *abaxa*, e um mesmo rosto
Por toda a parte tem; e em toda a parte
Começa e acaba, enfim, por divina arte,

Como se percebe, o trecho que Haroldo de Campos aproveita (o final do sexto verso) pode ser lido, no contexto de *Os Lusíadas*, apenas como um comentário circunstancial, um complemento à descrição que o poeta faz da superfície, da matéria e das partes que compõem

¹⁷ Na versão de Dante: “dentro da sé, del suo colore stesso, / mi parve pinta della nostra effige” (Paraíso, Canto XXXIII, e. 44)

a “máquina do mundo”. O “mesmo rosto” que se repete, nesse caso, significa tão somente que a “máquina do mundo” é perfeitamente esférica, não apresentando acidente algum, seja quando se a gire para cima ou quando se a gire para baixo. Na hipótese mais otimista, o rosto que se repete, nos versos de Camões, é, metonimicamente, o rosto de Deus, que “por divina arte” obra no mundo.¹⁸

O mesmo se pode dizer do episódio de Dante que Haroldo de Campos adapta. Ali, no momento em que Dante se refere ao “nosso rosto” (ou ‘nostra effige’), Dante está descrevendo o que vê, ao contemplar a Santíssima Trindade. Confirmamos isso ao cotejar alguns versos que antecedem esse trecho da *Divina Comédia* (Paraíso, Canto XXXIII, e. 40; a tradução é de Haroldo de Campos, 1998, p. 159). Neles, Dante descreve a divindade católica, dividindo-a numa tripla unidade, conforme a concepção católica:

Íris a íris, mútuos resplendores
de dois se refletiam, e o terceiro,
um fogo a espiralar dos dois fulgores.¹⁹

Como se verifica, no contexto da *Divina Comédia*, parece mais aceitável pensar que o “nosso rosto” ao qual Dante se refere não seja, necessariamente, o reflexo das projeções ou fantasias humanas, que cria seus deuses – tal como parece dizer o poema de Drummond, e tal como, posteriormente, *A máquina do mundo repensada* repete. O “nosso rosto”, de Dante, é, com maior probabilidade, o rosto humano de Cristo, que, embora encarnação da divindade

¹⁸ João Adolfo Hansen (2007) desenvolve esse argumento, em sua comunicação sobre “A máquina do mundo” de Camões: “Aqui, Camões reproduz a cosmografia de Ptolomeu, pondo a Terra no centro dos vários orbes concêntricos que compõem o universo. O uso da figura do círculo para figurá-lo não é arbitrário e corresponde à definição antiga de Deus que podemos ler no tratado do Pseudo-Areopagita sobre as hierarquias celestes ou em Nicolau de Cusa: Deus como círculo infinito e perfeito que tem o centro em toda parte e circunferência em nenhuma. [...] Camões aplica a definição euclidiana da esfera como superfície de revolução produzida pelo movimento da circunferência em torno do diâmetro, movimento que faz com que os círculos cresçam até o meridiano e depois diminuam. Por isso o verso diz ‘ora se abaixe, agora se erga’. Ao mesmo tempo, diz a deusa, a esfera nunca se ergue nem se abaixa, mas conserva o mesmo rosto, significando a superfície curva da esfera cujos pontos distam igualmente do centro. A máquina do mundo é finita, como efeito e signo fabricados por artifício divino, mas ilimitada: ‘em toda parte / Começa e acaba, enfim, por divina arte’. Sua racionalidade atesta que é divina a arte inventada pelo Arquétipo, a pura esfera inteligível, nua, pura e invisível de Deus”.

¹⁹ Em Dante: “e l’un dall’altro come iri da iri / pareo riflesso, e ‘l terzo pareo foco / che quinci e quindi igualmente si spiri”).

(duplo e uno em Deus: “mútuos resplendores”, “dois fulgores”), se faz homem. Nesse sentido, a versão de Dante não contraria em nada o dogma cristão. Muito pelo contrario, apenas o reafirma. Essa interpretação fica mais evidente quando lemos, nas estrofes seguintes, que Dante deseja entender como podia o Deus cristão se transfigurar em homem, sendo o próprio infinito (Paraíso, Canto XXXIII, e. 46-47; tradução de Haroldo de Campos, 1998, p. 159):

à vista assim dessa nova figura,
queria eu ver como a imagem se casa
coimaginada ao círculo onde dura;

ao vôo do querer faltava-me asa:
a mente então de súbito saciada
trasluminou-se num fulgor de brasa²⁰

Como se nota, a idéia de que todo poeta, ao representar os conteúdos da tradição, *trai-os* ou os subverte inevitavelmente é uma forma pessoal do próprio Haroldo de Campos interpretar os poetas antigos, definindo e justificando sua relação com a tradição. Essa idéia é importante para compreendermos o projeto geral de *A máquina do mundo repensada*. Contudo, deve, também, manter-nos alerta para as ocasiões em que Haroldo de Campos, generalizando as liberdades conferidas por esse princípio, apresenta, em seu poema, interpretações pessoais de conteúdos tradicionais ou históricos *como se fossem* a interpretação corrente desses conteúdos.

4. A divergência de Haroldo de Campos com Drummond

Nas últimas estrofes do primeiro canto de *A máquina do mundo* (38.1-40.3), Haroldo de Campos reafirma Drummond como o poeta que, ao compor a sua visão pessoal do

²⁰ Em Dante: “tal era io a quella vista nova: / veder volea come si convenne / l’imago al cerchio e come vi s’indova; / ma non eran da ciò el proprie penne: / se non che la mia mente fu percossa / da um fulgore in che sua voglia venne”.

presente, *recusa* tomar como ponto de partida algum discurso pré-estabelecido, de valor coletivo, antigo ou corrente, como faziam os antigos épicos, mesmo que fosse para subverter esses discursos. Na versão de Haroldo de Campos, Drummond mantém, em seu poema, uma relação de desejo e de recusa pelo presente: se, por um lado, deseja-o, pretendendo transfigurá-lo alegoricamente; por outro, ao restringir-se exclusivamente a sua experiência pessoal, rejeita os discursos da tradição e da atualidade como fonte de imagens para a sua representação – a não ser que seja para reaproveitá-los criticamente, como é o caso da apropriação que faz da alegoria da “máquina do mundo”.

Na visão de Haroldo de Campos, Drummond é, entre os três poetas citados no canto I de *A máquina do mundo repensada*, o poeta que busca manter-se fiel a sua experiência pessoal, isto é, ao mundo que lhe confia sua memória. Essa escolha de Drummond é acentuada por Haroldo de Campos no trecho em que diz que Drummond, desdenhando representar em seu poema os mitos atuais ou antigos, retorna à “pedra sóbria” (127.1) de Minas: um dos temas de juventude mais conhecidos do poeta mineiro, representado no poema “No meio do caminho”.

Ao que tudo indica, é justamente nesse ponto de *A máquina do mundo repensada* que Haroldo de Campos acentua sua divergência com Drummond: como Dante e Camões, Haroldo de Campos deseja representar o seu tempo a partir de um discurso de valor coletivo, amplamente legitimado na atualidade: o discurso da ciência. Porém, ao fazer isso, que ver transfigurado nas imagens e temas tomados desse discurso, não uma visão coletiva ou definitiva de sua época, mas a sua visão pessoal – como, na sua opinião, Dante e Camões fizeram.

Mas não é só em relação à maneira da poesia moderna lidar como o passado e com o presente que Haroldo de Campos parece discordar de Drummond. Para ele, também as

especulações poéticas sobre o futuro parecem interessar como uma forma de transfiguração do presente.

Nos épicos tradicionais, era comum representar algum conjunto de idéias ou acontecimento contemporâneos como se fosse algo pertencente ao futuro. Nestes casos, os poetas se aproveitavam da diferença entre o tempo representado na narração (normalmente um tempo mítico, ou um tempo histórico antigo, mas não muito remoto) e o seu próprio tempo para narrarem, sob a forma de profecias, acontecimentos recém ocorridos.

Como autor da *Divina Comédia*, Dante refere seu próprio tempo em pelo menos dois episódios do Inferno. O primeiro deles, no Canto VI, quando encontra Ciaccio, no Terceiro Círculo do Inferno. Ali, Ciaccio, conterrâneo de Dante, revela-lhe algumas das lutas internas que ocorreriam em Florença, já na época de Dante, por causa das divisões políticas da cidade. O segundo vaticínio aparece no Canto X, quando, no Sexto Círculo do Inferno, Dante encontra Farinata e o pai do poeta Guido Cavalcanti, seu amigo. O pai do poeta, depois de receber as tristes notícias do filho, trazidas por Dante, revela-lhe um terrível augúrio: quando voltar ao mundo dos vivos, antes da quinquagésima lua, também Dante será exilado de Florença.

No episódio da “máquina do mundo”, como já dissemos, Camões também dedica boa parte dos seus versos – na verdade o maior número: 50 estrofes (92-142), ao todo – a uma exposição, em tom profético, dos lugares sobre os quais Portugal estenderia, até a época de Camões, o seu domínio espiritual e político, graças ao pioneirismo das viagens de Vasco da Gama. No caso, o episódio serve para ressaltar o heroísmo de Vasco da Gama e enaltecer a soberania do reino de Portugal, dando à parte final do poema um aspecto sublime e triunfal, conveniente com o desfecho dos poemas épicos.

Segundo a versão de Haroldo de Campos, no poema de Drummond, contudo, não há qualquer indicação que nos faça pensar que o poeta se dirige diretamente ao seu tempo, a fim

de representá-lo. Em seu poema, Drummond não fala das vicissitudes políticas de uma cidade ou de um drama pessoal que, embora pertencendo ao indivíduo, refere um conjunto de idéias amplamente aceitas por uma época, como é o caso de Dante, na *Divina Comédia*. Tampouco canta o triunfo político e cultural de uma nação, como Camões, em *Os Lusíadas*. Do começo ao fim do poema, há apenas a trajetória do homem que anda e, após ter se desviado momentaneamente de seu caminho, por conta da surpresa provocada por uma sedução antiga, logo o retoma.

Com efeito, no poema de Drummond, é o acúmulo das vivências pessoais do sujeito que dá a medida do seu mundo. E mesmo estas vivências são escassas no poema: há, ali, apenas o registro de certo desencanto com os grandes sistemas de explicação da natureza, a recorrência do espaço familiar, representado pela estrada de Minas. Se há no poema alguma referência à atualidade, ou ao mundo moderno, essa referência só pode ser deduzida indiretamente de algumas imagens, como quando Drummond fala de “pontes”, “oficinas” e “edifícios”, ao dizer que o saber sublime supera tudo o que a inteligência humana pode construir.

Para Haroldo de Campos, essa austeridade de Drummond, que faz o poeta se pronunciar muito pouco sobre si mesmo ou sobre o seu próprio tempo, não significa apenas a convicção moderna de que, no tempo presente, não haveria mais lugar para experiências de grande valor exemplar, como as que perpassam os poemas de Dante e Camões. Significa, principalmente, a convicção do poeta “duro / escolado na pedra do mineiro / caminho” de que o “sóbrio chão” das vivências pessoais tem mais valor, no ambiente desacreditado da modernidade, do que as infindáveis discussões sobre o presente ou sobre o “enigma do futuro”, tão ao gosto das discussões metafísicas, científicas e religiosas.

Nesse sentido, apenas como ensaio de aproximação do problema, poderíamos dizer que *A máquina do mundo repensada* questiona a posição de Drummond em pelo menos três

pontos diferentes. Primeiramente, ela questiona a posição de Drummond em relação às temáticas especulativas e às doutrinas tradicionais: para Haroldo de Campos, ao rejeitar a validade dos grandes modelos de explicação da existência, o poema de Drummond rejeita, também, essas temáticas como formas legítimas de transfiguração de uma visão pessoal da vida moderna. Diferentemente disso, Haroldo de Campos, com *A máquina do mundo repensada*, parece querer debater os temas da ciência atual – especialmente os temas especulativos, como o do *Big-Bang*, que parece se apresentar como um grande modelo de explicação da existência – e as questões sugeridas pela poesia tradicional, como forma de transfigurar sua visão do presente.

Em segundo lugar, *A máquina do mundo repensada* parece colocar em questão a maneira como Drummond se relaciona com o maravilhoso. Se para ele a representação do maravilhoso, por meio da alegoria da “máquina do mundo”, só interessa na medida em que a representação do tema serve para afirmar ironicamente a insignificância dos temas grandiosos na modernidade; para *A máquina do mundo repensada*, porém, a representação do maravilhoso nos poemas tradicionais – e, principalmente, a representação do êxtase místico – interessa na medida em que parece revelar uma maneira peculiar de nos relacionarmos com a representação poética: nela, a compreensão lógica e racional da realidade do mundo é subordinada ao acúmulo de impressões que revelam o mundo, no poema, sob a forma de uma percepção predominantemente sensorial e afetiva.

Em último lugar, *A máquina do mundo repensada* parece querer se afastar do poema de Drummond ao questionar a relação aparentemente melancólica que ele estabelece com as narrativas do passado e a desconfiança que ele alimenta em relação ao futuro. Se o desinteresse por ambas é o que leva Drummond a fechar-se reticente sobre o universo seguro do já vivido, rejeitando aventurar-se pelas especulações do futuro, Haroldo de Campos,

diferentemente, parece querer embrenhar-se nestas narrativas, a fim de descobrir, nelas, os impasses da sua visão pessoal de mundo.

A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA

E A CIÊNCIA

*Pude, graças a uma grande sensibilidade,
compreender a correlação íntima da Poesia
com o universo, e para que ela fosse pura, concebi
o projeto de resgatá-la do sonho e do acaso
e de justapô-la à concepção do Universo.*

- Stephane Mallarmé, à Villiers.
Apud J. Hippolite, “Mallarmé e a mensagem”,
p. 324.

*Em 14.8.60, publiquei uma tradução deste
trabalho [de Jean Hippolite] [...] precedendo-o
de uma nota [...]. Escrevi, então, que o sintético
poema de Mallarmé poderia ser considerado
o grande poema cosmológico de nosso tempo.*

- Haroldo de Campos,
“Umbral para Max Bense”, p. 32.

Capítulo 1

A ALEGORIA DA “MÁQUINA” E A CIÊNCIA CONTEMPORÂNEA

A aventura de Haroldo de Campos pelo universo da ciência tem início no segundo canto de *A máquina do mundo repensada*. Nele, encontramos o maior conjunto de alusões do poema à ciência. É nele, por exemplo, que Haroldo de Campos nos apresenta os desenvolvimentos da física que, segundo ele, teriam levado à superação dos antigos modelos de mundo, pressupostos nas representações da “máquina do mundo”. É neste canto, também, que Haroldo de Campos procura explicar como as descobertas da ciência contemporânea têm permitindo à física atual elaborar modelos de compreensão do universo que prescindem do modelo da “máquina”; o que, recentemente, teria levado à substituição desse modelo de explicação do universo pelo modelo da “explosão primordial”, sugerido pela teoria do *Big-Bang*. Essa seria uma das razões que explicariam porque do começo do canto II em diante (43.1-46.3), a alegoria da “máquina do mundo” deixa de ser referida no poema, embora seja seu tema principal.

1. O enredo épico da mecânica clássica

De modo geral, é a história da *mecânica clássica* que serve de base para a composição do canto II de *A máquina do mundo repensada*, e é com ela que Haroldo de Campos associa, de modo mais específico, a sua releitura da alegoria da “máquina do mundo”. Essa afirmação fica mais evidente quando notamos que Haroldo de Campos elege o debate científico sobre o determinismo físico (58.1) como um dos temas principais deste enredo.

Segundo a versão de Haroldo de Campos, a história da mecânica teria tido início no começo da Era Moderna, quando Galileu (49.1), pondo em causa o sistema geocêntrico (49.1-2), contraria as opiniões dominantes da época, ao defender a idéia de que a Terra não seria o centro do mundo. Segundo *A máquina do mundo repensada* propõe, o modelo astronômico contestado por Galileu teria profunda relação com as concepções metafísicas do mundo antigo e servia como um dos fundamentos da autoridade religiosa na Idade Média.

Como sabemos, para as teorias criacionistas (91.2-93.1) que predominavam nesta época, o mundo teria sido feito por Deus a partir do nada; nesse tipo de cosmogonia (23.2-28.2), que é também a cosmogonia bíblica do *Genesis* (147.3-148.2), não há a noção de universo aberto e infinito (88.1; 96.3-98.3), só desenvolvida posteriormente, pela ciência moderna: a Terra (122.3) aparece como o centro do mundo visível; em torno dela, giram o Sol (24.2), a Lua e as estrelas (25.1). Esse modelo astronômico tem uma contrapartida na rígida hierarquia da transcendência concebida pelo mundo antigo e cristão. Nele, Deus (123.2) aparece como a origem e o fim de todas as coisas, o poder de onde tudo emana. Deus é autor e soberano da criação. Por essa via, o sistema geocêntrico antigo (47.1; 122.2) e o monoteísmo cristão entram em consonância com o problema político do absolutismo monárquico e religioso (47.3; 49.3; 93.3), inclusive em seus desenvolvimentos modernos.

Essa intrincada combinação de discursos antigos e modernos parece se resolver em *A máquina do mundo repensada* na seguinte proposição: a noção de *verdade* e sua localização no mundo antigo obedeceriam à mesma hierarquia (47.1-47.3; 50.2) que a sociedade e a concepção astronômica deste período. A topologia desse esquema é bastante significativa: acima (38.3) ou no centro do mundo transcendente está Deus (93.3, 123.2), origem e fonte de toda a verdade; no centro do mundo físico está a Terra (122.3), morada dos filhos de Deus; e, finalmente, no mundo político, está o rei (11.1; 47.3; 49.3; 51.2). Recobrando novamente o mesmo esquema, encontramos, no plano transcendente, a coorte divina dos anjos (123.1) e

dos santos, situados perto de Deus; no sistema astronômico, o Sol, a Lua e os planetas, situados nas imediações do Sol; no sistema político, a nobreza, perto do rei. Por fim, nas margens da hierarquia do mundo transcendente, estão os homens (75.3), afastados da face divina, em razão do pecado de Adão (76.2); no sistema astronômico, estão as estrelas (25.1-28.2) e a infinidade dos corpos siderais (48.1); e no sistema político, a plebe.

Haroldo de Campos exprime uma síntese dessas analogias em pouco mais de duas estrofes, após destacar como o avanço da ciência teria tornado a visão do mundo antigo obsoleta. Nesta visão, a idéia do *more geométrico* (47.1), alimentada pelo platonismo dos últimos séculos da Idade Média, serve, em plano abstrato, de elemento de estruturação dessas analogias:

46.2. ninguém fala hoje em dia em maquinária
3. do mundo concentrando continentes

47.1. *more geometrico* evoluindo e vária-
2. –mente distante no elemento etéreo
3. da sucessiva coorte caudatária

48.1. dos corpos que a secundam no sidéreo
2. dos quais *tellus* é o fulcro e os monocentra
3. num véu (raro rompido) de mistério

Pelo arranjo de idéias contidas neste trecho, podemos supor que, para Haroldo de Campos, o “mistério” do mundo, na Idade Média, era, em último caso, o conjunto das proibições sustentadas pela autoridade religiosa. Era ela que, apelando ao poder que lhe conferia a tradição, mantinha o mundo encoberto pelo “véu (raro rompido)” dos dogmas religiosos (48.3), afastando qualquer possibilidade de que o mundo pudesse ser percebido como algo contingente e histórico, suscetível à mudança e essencialmente dinâmico em sua constituição material e simbólica.

Deste modo, segundo o esquema proposto por *A máquina do mundo repensada*, a imutabilidade do mundo antigo encontrava seu respaldo no modo como representava para si

mesma a imutabilidade do mundo físico, do mundo transcendente, do mundo político e do conjunto de idéias que o constitui. Nesse modelo, o privilégio do *absoluto* (56.3) é incontestável e a *verdade* se distribui do centro para as bordas do cosmo, do alto para as suas partes mais baixas. A *verdade* se concentra em Deus, na autoridade da Igreja e na autoridade do rei, ambos representantes de Deus na terra, e, daí, se dispersa na direção dos seres inferiores da natureza.

Haroldo de Campos reforça essas analogias na sequência imediata do poema. Nesta sequência, a substituição do modelo geocêntrico (48.2) pelo modelo heliocêntrico (49.1), promovida por Galileu, não tem efeito apenas no campo das discussões científicas do período; ela tem efeito, também, sobre o imaginário cultural da época, pois a contestação do modelo cosmológico antigo significa, conjuntamente, a contestação dos fundamentos dos modelos de representação do mundo herdados da Idade Média. Isso justifica o poema referir o modelo heliocêntrico de mundo como modelo em que as antigas hierarquias nobiliárquicas sobreviveriam *apenas* como algo arruinado, sem efeito prático e sem a dignidade que as caracterizava anteriormente.¹ Nos versos de Haroldo de Campos, a Terra deslocada do centro do universo é uma rainha deposta do seu “trono senil” (49.3). Rebaixada na escala dos novos valores – a “escala de grandeza” (50.2) dos homens modernos –, ela é uma rainha humilhada, reduzida à condição serviçal de uma “perra” (50.3). Seu destino, na nova cosmologia, é “lambe(r) a hélios-sol” (51.1): um rei “sem realeza” (51.1), mera sombra (150.1) ou “rastro” (51.2) dos antigos reis.

Segundo a versão de Haroldo de Campos, as mudanças ocorridas na ciência e na sociedade entre os séculos XV e XIX teriam transformado não só a relação do homem moderno com o mundo antigo, mas também a relação do homem moderno com os produtos

¹ Nas próximas discussões desse trabalho, veremos, contudo, que Haroldo de Campos dá uma nova interpretação para essa idéia de sobrevivência ruínosa do mundo antigo, passando a interpretá-la como algo fantasmagórico. Nessa nova interpretação, a Antiguidade não tem efeito prático diretamente apreensível, mas continua influenciando o mundo moderno com sua existência residual.

da própria modernidade. Deste modo, também a alegoria da “máquina do mundo” (43.1; 46.2-3), surgida e consolidada pelo Renascimento, teria perdido seu antigo prestígio, no momento em que as novas cosmologias inspiradas pela física moderna e contemporânea (63.2; 71.3), pela teoria da relatividade de Einstein (58.2), e pela teoria do *Big-Bang* (83.2; 94.1), teriam permitido olhar para a “máquina do mundo” não mais como máquina sublime (19.2) ou divina, e sim como “máquina mundana” (43.1), “ciência obsoleta” (50.1); ou, enfim, como antiquada “maquinária” (46.2).

Nesse breve detalhamento, notamos que *A máquina do mundo repensada* ensaia um tipo de épico da ciência, no qual os físicos e matemáticos modernos são concebidos como heróis do esclarecimento; e no qual o questionamento da crença em uma verdade *absoluta* (54.2; 56.3; 57.3; 60.3; 61.3) – que justificaria a concentração do poder nas mãos da autoridade política e religiosa, de modo geral – é vista como a articulação central de seu enredo. Esta, basicamente, é parte da história da ciência narrada no canto II do poema. Contudo, antes de apressarmos qualquer conclusão a respeito do desaparecimento da alegoria da “máquina do mundo” na continuidade deste canto, vejamos como o poema representa as transformações sofridas pela figura da máquina, com o surgimento da ciência, e como ele representa o revigoreamento dessa figura no interior da mecânica clássica.

2. Necessidade: o mundo como complexo de interações causais

Em *A máquina do mundo repensada*, como já foi dito, a passagem do mundo antigo para o mundo moderno coincide com o surgimento da ciência moderna. Na história da ciência, entretanto, a aproximação da física com a matemática (60.1) e a importância que os novos pensadores conferem à provação experimental de suas hipóteses são fatores decisivos

para a legitimação do novo olhar que a ciência viria lançar sobre o mundo. Coincidentemente, é, também, o momento em que o lugar da *verdade* no mundo começa a se desalojar das mãos do poder político e religioso para se inscrever no interior dos novos debates que surgiam entre pensadores e cientistas. Em meio a muitas disputas e controvérsias, os homens da ciência esforçaram-se por substituir essa noção, de caráter essencialmente dogmático e moral, pela noção de *certeza*, que pressupõe uma adequação prática e exigente entre o pensamento e a parcela específica da realidade do mundo que ele pretende designar. Diferentemente da *verdade*, que via na autoridade da tradição a legitimidade dos seus enunciados, a *certeza* científica depositava na comprovação experimental e no rigor dedutivo toda a legitimidade de suas asserções.

Essas mudanças na relação do homem com o conhecimento contribuíram muito para que, ainda em princípios da era moderna, toda a dimensão transcendente que caracterizava o imaginário cultural do mundo antigo começasse a ser pensada sobre outras bases. Desta vez, não mais sobre as bases de uma realidade transcendente, essencial e divina, e, sim, de uma realidade matematicamente inteligível e inerente à multiplicidade dos fenômenos físicos que ela designa (CHAUÍ, 2000, p. 253-255). Esse complexo de relações e fenômenos físicos, de formas e proporções quantitativamente delimitáveis pelo cálculo, formaria em grande parte a totalidade do mundo vislumbrado pelos cientistas. Em física, a forma mais decantada dessas especulações culminaria na idéia do *determinismo* (58.3; 63.3), ou *previsibilidade* (58.3) absoluta, imaginada por Laplace (64.1).

Haroldo de Campos procura mimetizar parte desses acontecimentos da história da ciência moderna nas três estrofes que seguem a desqualificação do modelo geocêntrico antigo. Pela intuição da “queda interna” (52.3) dos corpos, Newton estabelece a “lei universal” (54.2) do novo mundo: a “clássica mecânica” (55.3). Baseada numa redução de todos os fenômenos do universo a puros fenômenos de deslocamento dos corpos, segundo sua massa e trajetória, a

lei da gravidade (53.1) estabelece a mecânica como visão dominante de mundo (CHAUÍ, 2000, p. 254-255; BRAGA, 2004). Institucionalizada, a mecânica invade o imaginário moderno e estabelece a noção de que o mundo é composto de corpos livres e contingentes, sem finalidade alguma e soltos no espaço, unicamente determinados por relações de causa e efeito (CHAUÍ, 2000, p. 255). Nesse modelo, a tarefa suprema de “ordenar” (54.3) tanto os “pequenos” (54.2) como os “maiores corpos” (54.3) é atribuída à gravidade, e não mais ao mistério de uma Providência divina, absoluta e incognoscível, como na concepção de história da Idade Média. A Necessidade, as puras leis da causalidade física, ganha atributos de valor absoluto; e somente a ela cabe a tarefa de governar o destino da natureza, dos deuses e dos homens. Nesse sentido, podemos dizer que, para Haroldo de Campos, Newton é, também, uma espécie de precursor do igualitarismo dos séculos vindouros, já que sua “lei universal” (54.2) iguala todos os seres da natureza, ao colocar, acima deles, apenas um único princípio impessoal: a causalidade física.

Apesar disso, Haroldo de Campos parece muito mais interessado em explorar a proximidade da mecânica com a metafísica cristã, do que propriamente demarcar a diferença entre os modelos de mundo que elas promovem. Isso fica particularmente nítido quando notamos alguns dos epítetos com que Haroldo de Campos se refere à Necessidade física no poema, por exemplo: “deus-relojoeiro” (55.2), “sensório de deus” (56.2-3), “sumo ordenatório / omni-poder que tudo rege e move” (57.3-58.1), “demo determinista” (58.2-3), “dâimon-sabe-tudo” (59.1) etc. A mescla de asserções da historiografia científica contemporânea com expressões que divinizam os conceitos científicos, neste ponto, dá destaque para o processo de mistificação (60.3) dos pressupostos teóricos da física, de um lado, e para a identificação desses pressupostos com as noções de fatalidade (65.2-3) e inexorabilidade (64.3) do destino, de outro. Segundo sugere *A máquina do mundo repensada*, haveria, portanto, um complexo movimento de diferenciação e identificação da Necessidade com as bases cristãs e gregas da

tradição metafísica, na passagem da Idade Média para a Era Moderna: mistificada, ela se sobrepõe à noção de Deus, absorvendo suas características de onisciência, onipresença e onipotência; por outro lado, ao ser transformada em princípio metafísico absoluto, ela se sobrepõe, paradoxalmente, à própria noção de Causa Primeira, identificando-se, também, com as noções de Fatalidade e Destino, oriundas do imaginário mítico e artístico grego. Apesar dessas múltiplas identificações, entretanto, a Necessidade aproximar-se-ia mais do pensamento metafísico grego do que do cristão, na medida em que opõe um princípio substancialmente impessoal ao deus personalíssimo da metafísica cristã. Ou seja, se no pensamento medieval e renascentista a figura da “máquina do mundo”, o engenho celeste concebido por Deus, era a manifestação gloriosa da graça e do poder divino (“um dom saído do fundo / e alto saber que aos seres todos rege”, 13.1-2, como diz Haroldo de Campos, retomando Camões); com o advento da ciência moderna (46.1-2) e, mais precisamente com o advento da física (49.1), é a própria idéia da “máquina do mundo” que inverte (51.3-54.3) sua relação com o sublime e passa a reger a relação do homem com a divindade e com o mundo, transformando-se no seu modelo absoluto.

3. Redimensionamento da mecânica clássica na física contemporânea

No canto II de *A máquina do mundo repensada* o desaparecimento da alegoria da “máquina do mundo” coincide com o anúncio de duas novas questões: a abertura de campos alternativos de estudo na física contemporânea (55.1-58.1), críticos em relação ao modelo hegemônico da mecânica clássica (49.1-59.3); e o surgimento da idéia da “constelação” (69.1-70.2), na poética de Mallarmé.

Essa guinada na história da ciência tem lugar em *A máquina do mundo repensada* a partir da estrofe 55 e segue daí até o final do canto II. Nesse trecho, Haroldo de Campos retoma vários pontos da história mais recente da física: os argumentos de Einstein contra o modelo determinista de Laplace (55.1-62.3); a história da elaboração do problema conhecido como “demônio de Maxwell”, em termodinâmica (63.1-66.3); o desenvolvimento dos primeiros trabalhos sobre o acaso, em matemática, com Poincaré (67.1-69.1); e, finalmente, a desconfiança de Einstein em relação à teoria da indeterminação e à física quântica (70.3-79.3). Ao longo desse breve enredo, a problemática que aparece como foco das preocupações de Haroldo de Campos envolve basicamente dois problemas: 1) a desconfiança da ciência com relação aos paradigmas elaborados por ela mesma; e 2) o reconhecimento de uma margem de incerteza no horizonte do pensamento científico.

A contestação dos paradigmas científicos tradicionais aparece logo no princípio do trecho referido, entre as estrofes 55 e 58. Aí as especulações de Einstein sobre a curvatura do espaço (56.2) e sobre a relação de determinação recíproca que ele mantém com o tempo (57.2) aparecem, segundo *A máquina do mundo repensada*, como algumas das elaborações teóricas responsáveis por infligir o primeiro e talvez mais duro golpe à mecânica clássica. Isso porque, ao fazerem das noções de tempo e espaço (58.2) noções relativas – e não constantes absolutas, independentes das transformações no universo, como a mecânica newtoniana pressupunha –, as teorias de Einstein colocavam em dúvida, também, a possibilidade de que os fenômenos físicos pudessem ser absolutamente determinados e previstos em termos mecânicos, como supunha o determinismo, já que tanto a determinação como a previsibilidade das causas mecânicas dependia da invariabilidade das noções de tempo e espaço. Uma vez contestadas estas categorias tão bem assentadas no imaginário científico e cultural, a ciência, tal como parece sugerir *A máquina do mundo repensada*, estaria, então, abrindo caminho para a contestação de outros pressupostos tornados absolutos por ela mesma,

o que assinalaria, portanto, a retomada do caminho da dúvida em relação à tradição e aos seus próprios valores, deixado para trás em nome da busca de um saber acumulativo e total.

Para Haroldo de Campos, entretanto, antes de Einstein, outra alegoria (63.1) teria anunciado os primeiros fios deste “enredo” (56.1). Com seu “demônio” (63.2) termodinâmico, Maxwell teria sido responsável por demonstrar a possibilidade de um retardamento temporário da “entropia” (65.2), a tendência universal dos sistemas para a desagregação e a desordem. Tal descoberta não excluía do futuro a fatalidade de uma morte térmica do universo, mas apontava para a possibilidade do “acaso” (66.1), o motor dessa marcha inexorável, ser circunstancialmente retardado por sistemas de determinações que, não sendo inteiramente fechados, conseguiriam sobreviver incorporando a imprevisibilidade como parte de sua constituição sistêmica. Em *A máquina do mundo repensada*, podemos dizer, a atenção que Haroldo de Campos dispensa a essa teoria tem conotações que, em certo pontos, transcendem o simples relato histórico ou o comentário científico, que vínhamos apontando até aqui.

Como o próprio Haroldo de Campos diz, a teoria de Maxwell é, para ele, também, uma espécie de alegoria (63.1), incrustada no enredo (56.1) da história da física moderna. Essa alegoria passa a fazer mais sentido para nós quando lembramos que, neste canto II, a Necessidade física pode ser entendida, como um equivalente, ou substituto, da Providência divina, a Causa Primeira da metafísica tradicional. Nesse sentido, a imagem de universo criada pela teoria de Maxwell serve, para *A máquina do mundo repensada*, como uma forma de entendermos analogicamente a maneira como o poema articula sua própria visão de mundo. O demônio de Maxwell, neste caso, teria para *A máquina do mundo repensada* um duplo valor. No interior da visão de mundo do poema, ele representaria a possibilidade, ainda que transitória e fugaz, de um poema romper com a banalidade das condições degradantes impostas pela vida moderna (ou seja, com a “entropia”, 65.2, a “moira”, 110.2, a Necessidade

ou o Destino de sua nova condição). Quando possível, essa ruptura da poesia seria viabilizada por meio de um acolhimento paradoxal (110.3) – ao mesmo tempo conformado e crítico – da fatalidade do seu próprio destino; ou seja, quando a poesia, a fim de criar seu efeito de elevação, pudesse criá-lo a partir dos dados contingentes de sua condição.

Por outro lado, no âmbito da visão de mundo elaborada pela ciência moderna, a teoria de Maxwell representaria, para *A máquina do mundo repensada*, a ruptura da física com a idéia de um mundo inteiramente coerente e previsível, ao opor à idéia de sistema, a idéia de acaso.

Ora, se retomamos um pouco os termos da história da ciência contemporânea, proposta por *A máquina do mundo repensada*, e pensamos o sistema (41.2; 49.2) como a unidade daquilo que assegura a coerência dos eventos da natureza, então a idéia de imprevisibilidade, sugerida pela teoria de Maxwell, pode ser entendida como a ocorrência de modificações internas ou externas que, num sistema, contradizem a constituição estável mais íntima dessa unidade, impondo-lhe uma transformação não programada. Nesta perspectiva, o que a teoria de Maxwell nos diz é que um sistema é sempre sinal de uma unidade estável, determinada (72.1; 119.3), isto é, de uma certeza; e que, sendo a ciência também um sistema, o acolhimento do “acaso” (66.1), no interior de um sistema, é, portanto, também o acolhimento da incerteza (72.3), da própria negação do saber, no interior da ciência, já que, por seu caráter indomesticável, ao mesmo tempo *improvável* e *imprevisível*, a incerteza contradiz três dos principais fundamentos da ciência tradicional: reunião *sistemática* e organizada de conhecimentos, comprovação experimental e previsibilidade irrestrita dos fatos.

Talvez por buscar reproduzir poeticamente esta inclinação da ciência para as idéias de incerteza e indeterminação, Haroldo de Campos se vale de duas expressões paradoxais para apontar essas transformações no horizonte da ciência e do pensamento contemporâneo. Ao se referir a Maxwell, ele chama o fenômeno descrito pelo físico de “volantim entre a causa e o

casual” (65.1) e “demo [...] metaestável” (65.3-66.1). A primeira vê o “demônio de Maxwell” (nome dado pelos cientistas a essa teoria) como um equilibrista ou andarilho – dois sinônimos para “volantim” –, ou seja, um homem – talvez a própria figura do homem moderno – equilibrando-se entre a determinação científica, matemática e previsível dos fatos, e sua pura ocorrência fortuita e inexplicável: a casualidade. A outra figura aponta para uma colocação dos novos problemas da ciência num lugar situado para além (“meta”, 65.3) dos limites e da estabilidade de suas próprias suficiências, de seu próprio corpo doutrinário ou sistema.

Neste ponto do poema, Haroldo de Campos afirma o entrelaçamento dos problemas da ciência contemporânea com a poesia por algo mais que termos como “enredo”, “alegorese” (62.3) e “ator” (63.2). Ele amarra esse nó por meio da colocação do problema da *determinação da origem* (67.1), problematizada, segundo o poema, também por Mallarmé, no *Un Coup de Dés*. Porém, antes de vermos como Haroldo de Campos traz Mallarmé e seu poema para o bojo dessas considerações sobre ciência, vejamos qual idéia ele alimenta sobre as opiniões de Einstein em relação às novas perspectivas da física contemporânea.

4. Einstein e a busca científica por explicações unificadoras

Para Haroldo de Campos, o célebre dito de Einstein, “deus não joga dados” (67.2), surge no contexto das novas discussões da ciência como um contra-senso, quando comparado com visões de mundo apresentadas pelo matemático Poincaré (68.2), em suas teorias sobre o acaso, e por Mallarmé (69.1), em seu poema *Un Coup de Dés*, alguns anos antes:

67.1. – mas volto ao dêimon e à questão da origem:

2. einstein dizia: ‘deus não joga dados’

3. – do aleatório (desse acaso-esfinge

68.1. *chance zufall hasard*) tinha cuidado

2. o seguidor de maxwell poincaré

3. posto no oblívion por antecipado

69.1. à física do tempo: mallarmé

2. sabia (seu coetâneo) que ao azar

3. jamais abolirá *um coup de dés*

70.1. vendo a constelação a desenhar-se

2. presa ao fio de um ‘talvez’ no céu noturno

3. mas einstein que soubera decifrar

71.1. o enigma do espaçotempo [...]

3. ante o indeterminismo

72.1. recua em busca da una-explicação

2. que enfim desdiga essa heresia dos *quanta* –

Na história das idéias esquematizada por Haroldo de Campos, Einstein aparece como o físico que, ao levar em conta os problemas suscitados por suas próprias teorias, assume uma posição divergente das posições assumidas por Mallarmé e Poincaré, recusando acolher o acaso e a imprevisibilidade como princípios válidos para se pensar o mundo a partir de novas concepções. Essa posição de Einstein aparece para Haroldo de Campos como uma espécie de “recuo” (72.1) do físico em busca de uma explicação unificadora, que fosse capaz de preencher o espaço deixado pela mecânica clássica e reunificar os diversos campos da física.

Ao que parece, para Haroldo de Campos, esse “recuo” de Einstein pode de ser lido, também, como uma renovação da procura metafísica por uma *verdade absoluta* ou *origem simples* da existência. Como diz o primeiro verso do trecho citado (67.1), é com o problema do “dâimon” (a palavra grega para o português *demônio*; aqui, usada no sentido empregado pelos cientistas, como sinônimo de algo desconhecido) e com a “questão da origem” que o poeta está preocupado. Isso significa que, para Haroldo de Campos, o “recuo” de Einstein em busca de uma explicação unificadora pode ser lido, também, como uma procura nostálgica pelo unificado e consolador modelo da “máquina do mundo”, ainda uma vez recuperado pelo modelo de mundo alimentado pela mecânica clássica, mas, agora, definitivamente perdido. Para Haroldo de Campos, parece ser essa procura por uma Idade de Ouro da física, em que o

saber total era considerado possível, que impulsiona, em Einstein, a rejeição pelas teorias científicas do presente.

No trecho anteriormente citado, Haroldo de Campos é enfático ao marcar essa rejeição, ao citar uma das mais conhecidas declarações de Einstein sobre o problema do acaso em ciência: “deus não joga dados”. Isso quer dizer que, para o Einstein de *A máquina do mundo repensada*, o universo continua sendo um todo regido por leis inexoráveis, passíveis de intelecção, no qual o “acaso” não constitui um dado objetivo da natureza e, portanto, uma questão de interesse para a ciência. Haroldo de Campos enfatiza a inflexibilidade de Einstein diante desta questão logo nos versos seguintes, nos trechos em que diz que, na opinião de Einstein, as novas teorias da indeterminação física (71.3) e da incerteza (72.3) não passavam de “heresia (s)” e “ilusões”, que deviam ser desmentidas por uma explicação unificadora.

Como se percebe, ainda aqui, a história da ciência apresentada por Haroldo de Campos é repleta de imagens que buscam enfatizar o embaraço das discussões científicas com questões – ou pelo menos atitudes – metafísicas e teológicas. Esse, aliás, parece ser um dos principais argumentos desse canto II. Percebemos uma reiteração desse interesse no final deste mesmo canto (72.2-77.2), no trecho em que Haroldo de Campos lembra a hipótese levantada por Einstein para explicar porque, para ele, o princípio de incerteza não passava de uma tentativa dos cientistas modernos de re-introduzir, em ciência, a noção metafísica de “livre-arbítrio”, já colocada fora de cogitação pelo determinismo físico. Segundo a hipótese de Einstein, se a lua possuísse autoconsciência, ela, como homem, acreditaria ser “agente / de suas obras e ações” (76.1) e pensaria estar se movendo em torno da Terra por vontade própria.

Haroldo de Campos termina este canto opondo à opinião de Einstein uma outra hipótese que, de certa maneira, parece contrariar o argumento levantado pelo físico. Se, de fato, a indeterminação física fosse uma projeção da idéia de “livro-arbítrio” e a consciência humana, como a presumida consciência da lua, não fosse nada mais que prepotência e ilusões

do homem, como, então, considerarmos razoáveis as pretensões da mecânica clássica ou da própria ciência de tentar submeter “a força / omni-potente (a *vis peremptória*)” (76.3) da natureza a uma vontade de totalização matemática do mundo (77.2)? Pensando em conformidade com a sugestão de Haroldo de Campos, não poderíamos ver nessa história encenada pelos físicos modernos uma reedição da história bíblica da queda adâmica do Paraíso? Ou, nas palavras de Haroldo de Campos, a “pseudo-história” de um “adão-cigano-cósmico”, às voltas com a autoridade paterna de um “de um deus corregedor” (76.3-77.1) que tudo pode? Para Haroldo de Campos, ao que parece, a diferença entre as posições de Einstein e as posições dos pensadores do acaso e da indeterminação estaria justamente nisso: enquanto, para Einstein, os pensadores do acaso e da indeterminação alimentam a ilusão de estarem se liberando da opressão exercida por uma entidade suprema (a natureza, Deus, a causalidade física ou metafísica), ao desenvolverem suas teorias, Einstein, na opinião de Haroldo de Campos, estaria alimentando o desejo nostálgico de proteger e defender a crença em um princípio absoluto para a existência (o “*sumo fautor*”, 79.2), a expensas das novas teorias que ele mesmo teria ajudado a criar (78.2).

5. Haroldo de Campos e a idealização da ciência

A análise da relação de Haroldo de Campos com Einstein parece oportuna, aqui, para problematizarmos alguns tópicos relativos à maneira como Haroldo de Campos se apropria do discurso da ciência – ou, melhor dizendo, da história da ciência – ao compor o argumento desse canto II de *A máquina do mundo repensada*.

A princípio, o primeiro aspecto dessa apropriação que nos chama atenção é a maneira genérica como Haroldo de Campos estiliza os personagens da ciência e a parte da história

moderna que ele procura contar. Basicamente, Haroldo de Campos divide os cientistas deste canto II entre dois grupos, de acordo com a relação que estes pensadores estabelecem com a noção de absoluto, ao longo das transformações históricas do último século: o dos pensadores avançados, vanguardistas, de um lado; e o dos conservadores, retrógrados, por assim dizer, de outro.

Para confirmarmos a pertinência desse critério, basta conferirmos como Haroldo de Campos, ao abordar o pensamento de Poincaré (68.1) e de Mallarmé (69.1), exalta o pioneirismo e a sintonia desses dois pensadores em relação às questões que, segundo Haroldo de Campos, eram as questões importantes da época. Poincaré, segundo Haroldo de Campos, fora ignorado por seus contemporâneos (posto no “oblívion”, 68.3) por estar à frente (68.3) da “física do tempo” (69.1). Mallarmé, sendo “coetâneo” (69.2) de Poincaré, “sabia” (69.2) que nenhum evento da natureza – nem o pensamento, nem um lance de dados – podia elidir o “azar” (69.2) – essa espécie de equivalente poético, na interpretação de Haroldo de Campos, da problemática científica do “acaso” (67.3).

Com base nisso, *A máquina do mundo repensada* considera Galileu (49.1) e Newton (51.3) pensadores progressistas, por terem contestado a tradição religiosa e o poder político de suas épocas, ao lançarem as bases de uma nova maneira de pensar, mais especificamente calcada no raciocínio individual. Pelo menos num primeiro momento, o poema também considera Laplace (59.2) um progressista, por ter defendido o rigor matemático (60.3) e a previsibilidade científica (62.2) contra os abusos da especulação metafísica. Por fim, considera Einstein um pensador avançado, por ter aberto, à posteridade, o caminho do questionamento das autoridades erigidas pela própria ciência, ao reconhecer a relatividade dos pressupostos da física newtoniana.

Do verso 58.2 em diante, contudo, Haroldo de Campos tende a colocar Newton (77.2), Laplace (77.3) e Einstein (79.3) do lado dos retrógrados, associando-os a um desejo de

totalização do saber que não corresponde à nova visão de mundo estabelecida pela física mais recente. Nesse novo elenco, inclusive o filósofo Espinosa (79.2) é colocado entre os pensadores retrógrados, ao ser identificado como uma espécie de mentor ideológico do “último einstein” (79.3). Por outro lado, entre os heróis da contemporaneidade, Haroldo de Campos arrola: Maxwell e seu demônio termodinâmico (63.2); o matemático Poincaré (68.1), apresentado como discípulo deste último; e, finalmente, o Mallarmé (69.2) e o seu poema *Un Coup de Dés*. Muito estranhamente, contudo, dentre os teóricos que teriam teorizado os princípios do indeterminismo e da física quântica, Haroldo de Campos não cita nenhum nome. Nem mesmo o de Werner Heisenberg, pensador conhecido como um dos fundadores da física contemporânea e citado, inclusive, pelo próprio Haroldo de Campos, em seu ensaio *A arte no horizonte do provável* (CAMPOS, 1969, p. 16). Como já comentamos na introdução deste trabalho, Heisenberg se tornou notório após publicar, entre outros trabalhos, seu *Princípios Físicos da Mecânica dos Quanta* (1930), em que lançava as bases do indeterminismo.

Esse silêncio de Haroldo de Campos sobre Werner Heisenberg, chama atenção para outro aspecto interessante do canto II de *A máquina do mundo repensada*. Nele, Haroldo de Campos não menciona o nome de nenhum cientista que tivesse questionado, ou, então, contribuído de forma lateral com as teorias comentadas pelo poema, como Hendrik Lorentz (Prêmio Nobel em 1902) e Niels Bohr (Prêmio Nobel de Física em 1922, por seu modelo atômico), para ficarmos apenas na física e entre os nomes mais prestigiados. Diferentemente disso, Haroldo de Campos organiza a história da ciência moderna numa cronologia mais ou menos linear, perturbada apenas pela ordem do argumento. Nela, os cientistas sucedem-se uns aos outros, como se o conhecimento fosse resultado do esforço individual de alguns poucos homens, que, por serem especiais, surgem esporadicamente, aperfeiçoando e transmitindo a ciência à posteridade.

Aqui, evidentemente, apresentamos esse aspecto do poema com ênfase, a fim de dar destaque à generalidade, ou mesmo à maneira idealizada, com que, de uma perspectiva histórica, Haroldo de Campos trata a ciência em alguns trechos do poema. Para termos dimensão disso, basta lembrar como Haroldo de Campos engrandece o papel da ciência, ao sugerir que, ao menos ideologicamente, pensadores como Galileu e Newton teriam vencido a autoridade política de seu tempo, ao afirmarem, com suas teorias, idéias que contestavam as visões de mundo tradicionais. A maneira peculiar com que Haroldo de Campos introduz Galileu no poema é, talvez, o exemplo mais característico dessa sublimação. Expressões como “chegou depondo”, e os epítetos “o sábio” e “aquele que heliocentra / o sistema”, para se referir a Galileu, misturados com fórmulas depreciativas, tais como “trono senil”, “ciência obsoleta” e “perra”, para se referir a Terra e as doutrinas astronômicas do passado, exprimem bem o tom grandioso buscado por Haroldo de Campos:

- 49.1. já galileu – aquele que heliocentra
2. o sistema – chegou depondo a terra
3. do seu trono senil que só sustenta

- 50.1. uma ciência obsoleta: o sábio a exterra
2. e a faz descer na escala de grandeza:
3. ei-la – abatido o orgulho – feito perra

Aqui, a escolha pela sublimação da ciência como forma de colocar o problema de sua relação com a política e a ideologia ganha realce quando consideramos que a história da ciência esboçada por Haroldo de Campos em momento algum menciona o processo movido pela Igreja contra Giordano Bruno (1548-1600), físico italiano que, por suas idéias controversas, foi torturado e queimado pelo Tribunal da Inquisição; ou, então, o processo movido contra o próprio Galileu Galilei (1564-1642), que, também julgado e condenado, renegou publicamente suas idéias, temendo ser morto da mesma maneira. Evidentemente, a menção desses acontecimentos de forma alguma constituiria uma obrigação para o poeta. Porém, o fato de ele não mencioná-los reforça a hipótese de que sua opção seja a de restringir-

se unicamente ao aspecto glorioso das conquistas da ciência no campo do pensamento e das concepções de mundo na modernidade.

Diferentemente do canto I, em que Haroldo de Campos parece explorar e, em alguns aspectos, mesmo tentar se distanciar dos princípios de composição da poesia épica, neste canto II, pelo menos no que diz respeito à caracterização dos cientistas, Haroldo de Campos não parece muito interessado em se afastar dos preceitos da tradição clássica do gênero. Como os heróis da *Ilíada*, da *Odisséia*, da *Eneida* e de *Os Lusíadas*, os cientistas de Haroldo de Campos, tal como são representados, parecem-se com homens exemplares, fora da média. Mas, em vez de guerreiros, são concebidos como grandes pensadores, ou melhor, como homens dotados de uma capacidade intelectual e de uma inventividade pessoal incomuns entre os demais de suas épocas.

É verdade que, na história da ciência contada por Haroldo de Campos, não há somente a preocupação de privilegiar os cientistas mais cultuados pela historiografia convencional. As alusões a Maxwell (68.2) e a Poincaré (68.2), como já mencionamos, apontam explicitamente a intenção, por parte de Haroldo de Campos, de compor uma história da ciência que pudesse fazer justiça às figuras esquecidas ou marginalizadas pela historiografia convencional. Como Haroldo de Campos propõe, esses pensadores teriam lançado as bases sob as quais Einstein, posteriormente, desenvolveu sua teoria da relatividade.

Entretanto, agora, passados alguns anos da publicação de *A máquina do mundo repensada* esta visão diferenciada da história da ciência já não é grande novidade – exceto, talvez, em poesia. E, muito provavelmente, já não era também à época da publicação do poema, visto que, entre os estudiosos do assunto, e mesmo nos livros de divulgação científica, tanto a obra de Maxwell como a obra de Poincaré já vinham sendo difundidas, para o grande

público, como de fundamental importância para a compreensão dos desdobramentos da física no século XX.²

Enfim, um último aspecto interessante para se ressaltar a respeito da representação que Haroldo de Campos faz dos cientistas modernos, em *A máquina do mundo repensada*, está na maneira como ele representa Einstein. Dos vários cientistas apresentados pelo poema, Einstein é o único cuja caracterização ganha um pouco de complexidade, fugindo ao estereótipo do sábio que jamais se contradiz. Como já comentamos, Galileu, Newton, Laplace, Maxwell e Poincaré são caracterizados por Haroldo de Campos bem em conformidade com a idéia clássica do herói épico; quer dizer, pelo menos no que diz respeito à invariabilidade e à generalidade de traços na composição desses caracteres. Neles, não há qualquer sombra de hesitação, dúvida ou incerteza diante daquilo que produzem teoricamente; o que faz parecerem homens exclusivamente devotados à tarefa de pensar com imparcialidade e indiferença os problemas que se lhes apresentam, como se nem a afetividade nem a política nem a interferência de qualquer outro fator pudesse desviá-los, em algum momento, dos seus caminhos.

Neste caso, podemos dizer que a caracterização de Einstein é a única que ganha um pouco mais de complexidade, porque, também, Einstein é o único dos cientistas comentados por Haroldo de Campos que hesita, duvida e, mesmo, recua (71.3), em face das conseqüências

² Ana María Sánchez Mora, em seu livro *A divulgação científica como literatura* traz um ilustrativo trecho do livro *Ten Faces of the Universe (Dez faces do Universo)*, de Fred Hoyle, no qual o autor comenta os acontecimentos que cercaram a descoberta da inexistência do éter, em física. Segundo Fred Hoyle: “os cientistas, durante o século XIX, estavam impregnados de um conceito errado, e o problema real que enfrentavam era se livrar desse bloqueio. Ninguém conseguia entender como uma interação pode ir da partícula *b* à partícula *a* [...], simplesmente através do espaço e do tempo. Todos eles achavam que devia existir algum tipo de material que transmitisse a integração entre os pontos *A* e *B* [...]. Mesmo depois de Maxwell, que se absteve da gelatina [a noção de éter], todo mundo ainda acreditava que devia existir algum modo de encaixar a tal substância na história, e assim passaram vinte anos ou mais tentando desenvolver essa idéia equivocada. Foi Lorentz o primeiro a desconfiar do erro; Poincaré, o primeiro a se convencer dele; e Einstein, quem o desfez de uma tacada perante os olhos de todo o mundo científico, no ano 1905. Mas, com exceção das novas questões de Lorentz e Minkowski, o sucesso, na verdade não foi muito grande. A questão se reduzia a escrever as equações matemáticas descobertas por Maxwell em um formato que hoje chamaríamos de quadridimensional – isto é, com a dimensão de tempo tratada como as dimensões espaciais [...]. A teoria da relatividade especial significou realmente uma reorientação da atitude científica. A grande descoberta já tinha sido realizada trinta anos antes, por Maxwell” (SÁNCHEZ MORA, 2003, p. 67-68).

decorrentes de suas próprias idéias. Isso é significativo se pensarmos que, neste canto II, nem o próprio Haroldo de Campos narrador hesita em algum momento a respeito daquilo que canta. Em sua versão da história, Einstein é representado como o cientista que, embora tenha elaborado um das teorias mais ousadas dos últimos séculos, parece reear uma devastação no campo das idéias, provocada por uma radicalização das possibilidades abertas pela sua própria teoria. Segundo *A máquina do mundo repensada* sugere, Einstein parece reear uma generalização equivocada da idéia de relatividade física, algo que pudesse fazer crer na subjetividade como princípio absoluto de julgamento do mundo, colocando-a acima de qualquer moralidade tradicional ou certeza científica, de modo que a própria ciência viria a perder os vínculos que a ligam a uma tradição de organização sistemática e paulatina do conhecimento.

Ou seja, para *A máquina do mundo repensada*, aparentemente, Einstein receia não apenas os efeitos de sua teoria ou da multiplicação das divergências no interior da física, mas, principalmente, um aviltamento dos ideais científicos tradicionais.

Também essa posição de Einstein teria que ser mais bem aprofundada, se desejássemos compreender o assunto da perspectiva da história da ciência; pois é sabido que, ao longo de sua vida, Einstein, como qualquer outro cientista, mudou de opinião diversas vezes, reviu conceitos e princípios. Para nós, entretanto, os detalhes de sua obra e opiniões científicas interessam, mais especificamente, na medida em que explicam a apropriação que Haroldo de Campos faz de sua figura no campo de tensões articulado pelo poema. Nele, Einstein parece ser o personagem que, historicamente, figura para Haroldo de Campos a hesitação do homem moderno, dividido entre o ideal de racionalidade defendido pela ciência tradicional e o repetido questionamento, na contemporaneidade, dos limites que a determinam.

Cumpra, agora, tentar entender alguns aspectos da maneira como Haroldo de Campos relaciona estas questões com Mallarmé e seu poema *Un Coup de Dés*.

Capítulo 2

MALLARMÉ E A CONSTELAÇÃO

Na reflexão do capítulo anterior vimos que, para *A máquina do mundo repensada*, a reflexão científica sobre a probabilidade e “o acaso” colocou fora de cogitação a convicção metafísica de que, por meio da mecânica, os cientistas poderiam estabelecer uma compreensão totalizadora e exata para os fenômenos da natureza, o que teria tornado as noções de certeza e comprovação experimental inseguras para a ciência. Para Haroldo de Campos, essas mudanças de perspectiva na física não parecem ter sido menos importantes para a ciência contemporânea do que a reflexão sobre o problema da representação teria sido para a poesia moderna. Para Haroldo de Campos, Mallarmé e o seu poema *Un Coup de Dés* teriam sido o ponto culminante destas mudanças; e a figura da “constelação”, a forma privilegia de compreensão dessas novas questões.

1. Mallarmé e a “constelação”: visão de um mundo preso por um fio

Em *A máquina do mundo repensada*, a única referência explícita à figura da “constelação” (70.1) ocorre no trecho em que Haroldo de Campos cita Mallarmé (69.1) e o *Un Coup de Dés* (69.3). Essa citação aparece claramente deslocada em relação às demais referências poéticas retomadas pelo poema. Diferentemente de Dante, Camões e Drummond, que aparecem reunidos numa discussão sobre a maneira como a poesia representa a relação do homem com a revelação de um saber total, por meio da alegoria da “máquina do mundo”, Mallarmé e seu poema são colocados lado a lado de referências científicas; eles aparecem

junto das preocupações dos físicos e matemáticos modernos com os problemas da incerteza e do acaso em ciência.

Esse deslocamento sugere uma diferença importante entre a retomada que Haroldo de Campos faz de Dante, Camões e Drummond e a maneira como lê Mallarmé: no que toca a Mallarmé, já não é mais o problema da referência a uma dimensão ideal da existência que ganha relevo, e, sim, o dilema de um sujeito lançado num mundo incerto, destituído de fundamentos seguros. Na cosmogonia elaborada pelo poema de Mallarmé, não há mais a solidez de um mundo assentado sobre as bases metafísicas de um além providencial e eterno, nem as promessas de um crescente domínio do homem sobre a natureza, por meio da ciência. Como parecem dizer as palavras de Mallarmé (“ao azar / jamais abolirá *un coup de dés* [um lance de dados]”, 69.3), citadas pel’*A máquina do mundo repensada* e contrapostas ao dito de Einstein (“deus não joga dados”, 67.2), o “azar” (aqui, retomado por Haroldo de Campos como o equivalente poético do “acaso” científico, 67.3) é uma instância irreduzível da natureza, quer seja no plano da experiência, quer seja no plano da representação que fazemos dela. Podemos perceber isso no modo como *A máquina do mundo repensada* retoma Mallarmé e a figura da constelação:

- 69.1. [...] mallarmé
 - 2. sabia [...] que ao azar
 - 3. jamais abolirá *un coup de dés*
- 70.1. vendo a constelação a desenhar-se
 - 2. presa ao fio de um ‘talvez’ no céu noturno

No céu de Mallarmé, como diz *A máquina do mundo repensada*, a visão da “máquina do mundo” (12.2; 19.2), completa em si mesma e sublime, substitui-se pela visão da “constelação” (70.1). Curiosamente, essa visão não é dada inteiramente à contemplação, como no caso da máquina. Ela se produz num tempo infinitivo, no qual a “constelação” que se desenha é sujeito e objeto de sua própria ação. Seu “desenhar-se” (70.1) é constante, para

sempre inacabado e, *talvez*, nunca pontualmente começado. Diferentemente das formas como Haroldo de Campos representa a visão da “máquina do mundo” em Dante (38.1-39-39.2; 116-119.1) e Camões (39.1-40.1; 120.1-123.1-125.1), em que a origem e a integridade do mundo representado eram garantidas pela crença numa entidade absoluta (119.3; 123.2), anterior e posterior a tudo (Deus, a Providência ou a Causa Primeira, conforme a metafísica platônica); e diferente também da forma como Haroldo de Campos representa a visão mecanicista do mundo, na qual a integridade do mundo era garantida pela coerência interna do todo (52.3), isto é, pela casualidade infalível de uma Necessidade absoluta e imanente, a representação que Haroldo de Campos faz da visão da “constelação”, em Mallarmé, acontece em um “céu noturno” (70.2); um céu tardio (20.1; 103.3) e “escuro” (34.1), de sol-posto (150.1), como no poema de Drummond. Neste céu, nada de reluzente brilha tão forte que possa ser comparado com um sol, um deus, ou um centro; nem tão fraco que não possa ser visto. Nele, brilha apenas a figura frágil de uma “constelação”, reunião imaginária de estrelas dispersas e distantes, ligadas ao sem-fundo da existência pelo “fio de um ‘talvez’” (70.2).

Nesse quadro fugaz, a contemplação das estrelas é a circunstância que conduz o poeta contemplador à posse de um saber estranho à lógica convencional. Esse saber é a *certeza* de que a aposta numa *perfeita* adequação entre mundo e representação – o lance de dados da consciência ou do pensamento que vibram no poema –, jamais exclui a *contingência* de um “talvez” (70.2). É a certeza de que a própria *certeza*, enquanto hipótese e aposta do poema – mera negociação do significado com o mistério daquilo que o transcende; mero ajuste provisório entre o pensamento e aquilo que ele não pode abarcar –, não pode evitar que o *acaso* altere a disposição do céu, exigindo uma reconsideração sempre nova do espírito; ou que o espírito, agitado pelo *azar*, re-configura toda a imagem que faz para si do céu – essa imagem grandiloquente do mundo e de sua infinitude, lugar em que o pensamento se projeta como abstração e essência, como existência sem limites.

Apesar da alusão de *A máquina do mundo repensada* ao poema de Mallarmé ser muito breve, a localização dessa alusão no poema e, principalmente, a posição de destaque que ela recebe no conjunto dos temas discutidos por *A máquina do mundo repensada*, justifica dizermos que, para Haroldo de Campos, a figura da “constelação” representa um modelo de compreensão da totalidade (um modelo “dialético”, segundo a expressão adotada pelo poeta) que põe em destaque os aspectos precários e contingentes da existência, em contraste com o modelo de mundo absoluto e fechado da “máquina do mundo”. Encontramos respaldo para essa afirmação em alguns ensaios sobre teoria e poesia moderna, publicados por Haroldo de Campos, ao longo de sua carreira. Em um deles, Haroldo de Campos confirma explicitamente a importância histórica que, em 1960, atribuía ao *Un Coup de Dés* e à figura da “constelação”, considerando o poema um épico da Era Industrial:

Lançando os dados de sua obra máxima em 1897, no dealbar do século XX e no curso da Primeira Revolução Industrial, Mallarmé se recusava a ‘presumir do futuro’. Não obstante, numa extraordinária prospecção, seu poema-crítico se insere em cheio numa superestrutura ideológica de relações de que só hoje, mais de sessenta anos depois, começamos a ter uma consciência mais completa, no mundo da Segunda Revolução Industrial, a revolução da Cibernética, anunciada por Norbert Wiener. Nesse poema, condensada em poucas páginas, rarefeita à mais extrema síntese, está toda uma cosmologia, toda uma epistemologia do homem contemporâneo. Epopéia existencial e dialética reduzida ao eidos. Nova “Commédia” – humana, não divina – onde a razão e o absoluto se enfrentam e se criticam para se resolverem num lance fulgurante e instantâneo, breve ponto-evento, a obra-constelação, medida do homem, que não abole, mas incorpora o acaso ao seu projeto de existência, ao seu processo de realização. Ao “Mallarmé obscuro” – delícia dos caçadores do inefável – nossa civilização técnica não estará em processo de substituir um Mallarmé alistado, que, por um lance de dados, há de ser o seu novo Dante? (CAMPOS, 1973, p. 232-233)

Conforme essa passagem, para Haroldo de Campos, a incorporação do “acaso” no poema de Mallarmé tem implicações que não se restringem apenas ao valor estético deste gesto, mas que reclamam uma consideração política. A “obra constelação” (p. 233) de Mallarmé é, para Haroldo de Campos, a nova “medida do homem” (p. 233) e da poesia

contemporânea; o reconhecimento da influência do acaso como algo que se incorpora a “seu projeto de existência” (p. 233), “de realização” (p. 233), o postulado de uma época.

Longe de reconhecer em Mallarmé o poeta “obscuro” (p. 233), nefelibata ou incompreendido, Haroldo de Campos prefere vê-lo como um poeta engajado, um poeta compromissado com as questões do seu tempo. Contudo, para Haroldo de Campos, a resposta política de Mallarmé não se restringe a uma *estilização* poética das idéias e tensões que caracterizaram seu tempo. Sua resposta consiste num questionamento abrangente da própria situação da representação (e da representação poética, de modo específico) na modernidade, como forma de colocar os problemas poéticos e ideológicos da sua época. Ao mesmo tempo, com esse gesto de reflexão da poesia sobre seu próprio fazer, o “poema-crítico” (p. 233) de Mallarmé questiona, na sua própria forma, a possibilidade de a representação poética poder dizer, com precisão absoluta, *o que* constitui sua situação. Pois, sendo parte essencial da representação, o “acaso” sempre atua, na relação da poesia com o mundo, como diferença irreduzível.

Apesar disso, não deixa de ser contraditório Haroldo de Campos considerar Mallarmé um poeta sintonizado com as questões de seu tempo valendo-se da justificativa de que Mallarmé teria exprimido, “numa extraordinária prospecção”, questões que, segundo Haroldo de Campos, os estudiosos só “começa[r]iam” a ter uma consciência mais completa “sessenta anos” depois da publicação do *Un Coup de Dés*. Neste caso, valeria a penar perguntarmos se Mallarmé teria realmente se preocupado com as questões que Haroldo de Campos aponta; ou, então, se não seria o próprio Haroldo de Campos que, projetando sobre Mallarmé as questões que mais lhe interessavam, não buscava fazer de Mallarmé o poeta herói dos anos 1960, pintando-o como um poeta demasiado avançado para o segundo quartel do século XIX. Aparente, esta hipótese é a mais provável.

No caso particular de *A máquina do mundo repensada*, o modo como Haroldo de Campos dialoga com o *Un Coup de Dés*, retomando-o no contexto das especulações científicas sobre a indeterminação científica e o acaso, parece coincidir com um propósito, bem específico, de apontar as noções de *origem* (67.1), *causa* (65.1) e *verdade* (56.1) como noções problemáticas para a contemporaneidade. Não porque a realidade seja determinada por muitas causas, ou por um número indeterminável de fatores; mas porque, conquanto seja, também, um modo da representação, nenhum parâmetro (origem, causa ou verdade) seria absolutamente seguro para confirmar que essa ou aquela representação da realidade pudesse se assentar sobre um fundamento invariável e perene, perfeitamente localizável no mundo objetivo.

Em *A máquina do mundo repensada*, o questionamento do privilégio tradicionalmente dado a essas noções parece ser entendido como consequência do questionamento de uma noção mais abrangente, já apontado por nós: a noção de *absoluto* (56.1). Nos trechos em que comenta Maxwell, Poicaré e Mallarmé (63.2-72.1), Haroldo de Campos parece evocar reiteradamente o questionamento dessa noção evocando a imagem da queda adâmica que, num primeiro momento, teria arrancado o homem das concepções transcendentais da Idade Média; e, posteriormente, desqualificado a crença na expansão sem limites do domínio técnico e científico da Natureza. Assim, da queda “rodopiante” (66.3) do acaso, apresentada pela teoria de Maxwell, ao recuo (72.1) de Einstein ante o surgimento do indeterminismo, passamos, nos versos de Haroldo de Campos: 1) pelo improvável lance de dados de Deus (67.2), sugerido por Einstein; 2) por uma coletânea de nomes para o acaso, recolhidos de diversas línguas (“aleatório”, 67.3; “*chance zuffall hasard*”, 68.1; “azar”, 69.1); e, enfim, 3) chegamos a perturbadora imagem de uma frágil constelação, “presa ao fio de um ‘talvez’” (70.1), do poema de Mallarmé.

Em todos estes trechos, está presente, de forma mais ou menos nítida, o tema da “queda”. Seja na representação do “recuo” de Einstein, em que a queda parece se apresentar sob a forma de uma renúncia ao indeterminismo, acompanhado da busca nostálgica pelo paraíso perdido da física; seja na lista de nomes do acaso, em que Haroldo de Campos parece criar um jogo etimológico que realça a ligação de todos os termos arrolados com a idéia do dado que cai: aleatório, em latim, liga-se à *alea*, dado ou jogador de dados; o inglês *chance*, ao verbo latino *cadere*, cair; o alemão *zufall*, inclui *fall*, cair; e o francês *hasard*, cuja origem é o árabe *az-zahar*, indica um jogo de dados cuja sorte ou má-sorte dos jogadores era determinada pelo desenho da flor significada por esta palavra.

2. A forma “constelação” e a desvinculação da poesia com a totalização do saber

Tal como alguns pontos da discussão anterior deixam entrever, para *A máquina do mundo repensada*, Mallarmé e a figura da “constelação” parecem indicar o momento em que a poesia moderna deixa de lado a pretensão de oferecer uma estilização da visão de mundo de sua época – em que os traços gerais de uma experiência coletiva ou individual são apresentados de maneira progressiva e completa – para tentar enfatizar as ambigüidades e as lacunas de sua relação com o mundo, ensaiando, com isso, sua desvinculação com a idéia de totalização do saber.

Deste modo, poderíamos dizer que a alegoria da “máquina do mundo”, coerente com uma representação do mundo determinada pela centralidade do sentido – isto é, com um tipo de representação em que o sentido do mundo ou já está dado, como acontece em Dante e Camões; ou se estabelece a partir da experiência pessoal do sujeito, como em Drummond – substituir-se-ia, no poema de Mallarmé, por um modelo de representação no qual o sentido

permanece num estado de relativa disponibilidade, provocado, principalmente, por recursos de espacialização e diferenciação tipográfica, que manteriam as unidades de significado do poema simultaneamente separadas e reunidas nos limites da página. Junto disso, recursos adicionais como a supressão das conjunções, dos conectivos lógicos e das marcas de enunciação que indicam a voz de quem fala, ao desprenderem os fragmentos de frase da significação exclusiva que a sintaxe lhes impõe, permitiriam que, dentro de um determinado espectro de opções, muitos trechos do poema pudessem ser ligados com trechos distantes, produzindo significações imprevistas numa leitura linear do poema.

Pensando nisto, é interessante notar como que, ao exprimir sua opinião sobre a importância histórica do *Un Coup de Dés*, no ensaio citado anteriormente, Haroldo de Campos valoriza, ao mesmo tempo, a relação que essas questões mantêm com o presente e a relação que elas mantêm com a nova *forma* poética anunciada pelo poema. Para Haroldo de Campos, o *Un Coup de Dés* seria a “epopéia existencial” (CAMPOS, 1973, p. 233) do homem contemporâneo; e o mérito de Mallarmé consistiria em ter incorporado os impasses da representação na sua própria escrita, no próprio “processo de realização” (p. 233) do poema, explorando as questões da contemporaneidade sob uma nova *forma* de poesia: a “obra-constelação” (p. 233).

A importância histórica que Haroldo de Campos atribui ao aspecto especificamente *formal* do poema de Mallarmé aparece num texto crítico mais recente, de 1984:

O poema constelar [o *Un Coup de Dés*], na disseminação da forma, rompe a clausura da estrutura fixa e estrófica, dispersa a medida tradicional do verso (e nisto indica, para o Derrida da *Grammatologia*, a ruptura da clausura metafísica do Ocidente, regida pelo modelo épico-aristotélico e pela linearidade da concepção clássica-ontológica da história) (CAMPOS, 1997, p. 260; grifos do autor)

Aqui, a constelação não surge propriamente como figura, mas como forma que *dissemina* as formas fixas da poesia: a “estrutura fixa e estrófica” (p. 260) e a “medida

tradicional do verso” (p. 260), principalmente. Ela é uma *forma* que opera na contracorrente das formas consagradas pela tradição literária. Do ponto de vista histórico, esse gesto teria, para Haroldo de Campos, o efeito de uma dispersão, ou ruptura, com as formas e com os conteúdos tradicionais, acumulados sob a pressão de dois padrões bem definidos de compreensão do mundo: o modelo “épico-aristotélico” da *verdade* (p. 260), que prevê uma revelação progressiva do *sentido* da realidade, por meio do discurso; e a “linearidade da concepção clássica-ontológica da história” (p.260), que projeta esse modelo épico da revelação da *verdade* sobre a história, sustentando, com isso, a idéia de um progresso contínuo da razão, em direção a uma compreensão sempre mais completa da realidade.

Em uma nota de *O seqüestro do barroco* (CAMPOS, 1987, p. 84-86), Haroldo de Campos procura explicar como entende essas cumplicidades da história e do épico com a metafísica aristotélica (p. 85); ou para ser mais exato, com os mecanismos de exclusão implicados na lógica consagrada por essa tradição filosófica.

Para Haroldo de Campos (p.85), essa lógica atravessa toda a história do discurso no Ocidente, manifestando-se, principalmente, no conceito tradicional de cronologia histórica, que, segundo Haroldo de Campos, entende os acontecimentos como uma seqüência linear de eventos ordenados no tempo. Neste ponto, Haroldo de Campos lembra que, para o estudioso alemão Jauss (“Geschichte der Kunst”, p. 229-330, ed. a; 101-102 ed. f), a adoção desse modelo exclui do debate intelectual a possibilidade de compreendermos a História como uma série aberta e multidimensional de eventos, na qual a abordagem de percursos alternativos, de significado aparentemente menor, poderiam redefinir a interpretação dos fatos; pois a delimitação de uma origem simples para os desenvolvimentos históricos impõe, antes mesmo da compreensão dos múltiplos trajetos que a partir dela se desenvolvem, a afirmação de um percurso histórico único e linear já prescrito na determinação de sua origem. Paralelamente, Haroldo de Campos comenta que, para Jacques Derrida (1973, p. 106-108), esse modelo

deixaria sua marca, também, nas estruturas de pensamento sustentadas pelo discurso lógico tradicional; pois, em sua disposição linear, também o discurso lógico pressupõe um encadeamento conseqüente e organizado do pensamento, em vista de uma revelação épica da *verdade*. Nesse padrão, a elevação final do discurso na direção de uma tese ou conclusão seria visto como o ponto de chegada no qual o pensamento deve se deter.

Nos dois casos, a teleologia – a pressuposição de percursos e fins determinados nas transformações dos eventos – surge como o principal alvo das críticas dirigidas por Haroldo de Campos a lógica tradicional do discurso, à cronologia histórica e ao modelo épico de revelação da verdade, neles implicados. Do ponto de vista cultural, essa crítica envolveria, ainda, uma censura das pretensões totalizadoras da ciência tradicional, alimentadas pelo mito do progresso. Citando J. Derrida, Haroldo comenta:

J. Derrida, [...] quando faz a crítica ao ‘modelo linear’ e ao ‘conceito tradicional do tempo’, que lhe é solidário, mostrando como esse ‘pensamento linear’ pode implicar uma ‘redução da história’, esclarece que está entendendo, por esse modelo (‘associado a um esquema linear de desenrolamento da presença’), o ‘modelo *épico*’. Esse ‘modelo enigmático da *linha*’, que determinaria, por dentro, ‘toda ontologia, de Aristóteles a Hegel’, envolveria, segundo a desconstrução derridiana da história da filosofia, ‘o recalcamiento do pensamento simbólico pluridimensional’ (cf. Jacques Derrida, [...] *Gramatologia*, São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 106-108 [...]). Em *Positions*, Paris, Minuit, 1972, p. 77, Derrida acrescenta: ‘O caráter metafísico do conceito de história não está apenas ligado à linearidade, mas a todo um *sistema* de implicações (teleologia, escatologia, acumulação relevante e interiorizante do sentido, um certo tipo de tradicionalidade, um certo conceito de continuidade, de verdade, etc.).’ (CAMPOS, 1987, p. 84; grifos do autor)

Em *A máquina do mundo repensada*, Haroldo de Campos parece aproximar esse modelo de compreensão da história com o modelo de percepção promovido pela idéia da “máquina do mundo”. Tal como o poema sugere no canto I, épica é a maneira como Dante e Camões, a partir da experiência coletiva reunida nas doutrinas dominantes à época ou nas histórias dos livros, apresentam a experiência de mundo concernente ao seu tempo; embora conteste o interesse do sublime e das explicações transcendentais na modernidade, épica, ou

pelo menos heróica, é também a maneira como Drummond concebe a experiência individual, ao vê-la como único referencial seguro, num mundo sem absolutos; e, em último caso, épica, ainda, é a maneira como os cientistas modernos concebem o progresso da razão em direção ao conhecimento prático e experimental do mundo, desde o surgimento da mecânica.

Talvez seja por causa dessas relações do discurso épico com o “modelo linear” e gradual de revelação de uma dada experiência do mundo que os temas da linearidade e da acumulação progressiva do sentido parecerem se apresentar em *A máquina do mundo repensada* como os responsáveis por reunir os discursos da ciência e da poesia épica na alegoria da “máquina do mundo”.

Não é de se espantar, portanto, que, do ponto de vista da versificação, o poema recorra ao modelo utilizado por um dos poemas épicos que lhe servem de base (a terça rima de Dante), com a diferença que, sintaticamente, é composto de uma única frase circular, formada de inúmeras orações parentéticas, cada uma delas encadeada por travessões, dois pontos e parênteses e distribuída irregularmente ao longo de 153 estrofes, num total de 459 versos. Também não é de se espantar que seja um modelo de revelação progressiva do mundo que parece vincular os poetas citados por *A máquina do mundo repensada* à experiência de contemplação do engenho celeste; e que a autenticidade dessa experiência seja garantida pela pressuposição – em alguns casos mais, em alguns casos menos questionada – de que a experiência representada possa valer como um *exemplar* da realidade histórica, religiosa ou subjetiva daquilo que pretendiam representar. Por fim, não é de se espantar, também, que os princípios que dão fundamento à lei da gravidade newtoniana, que é a base da mecânica clássica, mantenham, também, uma relação muito estreita com a idéia geométrica da linha ou com o próprio modelo de linearidade seqüencial de tempo: é o “trajeto” (53.1), a “precipitação” (54.1) ou o percurso dos corpos pesados que determinam seu destino invariável no espaço; e é também a pressuposição de uma relação causal, direta e simples, entre mundo e

representação (“a matestese [ou o conhecimento] / universal”, “o selo e o ‘como se’”, 60.3-62.3) que, no contexto do determinismo físico, prescreve o modelo mecânico como único modelo de representação de mundo: se o mundo é uma máquina, é somente pela distinção de suas partes e pela explicação de seu funcionamento que podemos descrevê-lo.

Nos dois primeiros cantos de *A máquina do mundo repensada*, na maioria das vezes em que a alegoria da “máquina do mundo” aparece relacionada com a poesia ou com a ciência, a relação de afinidade e adequação entre mundo e representação parece ser sugerida por Haroldo de Campos como uma posição assumida sem questionamento pelos poetas e cientistas. A objetividade daquilo que eles dizem é um valor assumido sem restrições por eles mesmos: há uma relação de causa e consequência que liga diretamente representação e *conteúdo* da representação, sem qualquer margem de ambigüidade. A *verdade* do mundo, tanto para os cientistas como para os poetas, é algo que se revela num processo contínuo de desvendamento da realidade pelo discurso, ainda que seja de forma indireta, por meio de um *modelo* – como o da mecânica clássica –, ou por meio de uma representação figura do mundo – como é o caso da alegoria da “máquina”.

3. A teoria do *Big-Bang* como narrativa da origem

Em *A máquina do mundo repensada*, Mallarmé e a figura da “constelação” parecem surgir para Haroldo de Campos como uma alternativa para os modelos tradicionais de representação, veiculados à alegoria da “máquina do mundo”: no *Un Coup de Dés* – esta espécie de “epopéia existencial” do mundo moderno, como diz Haroldo de Campos (1973, p. 233) – estaria expressa “toda uma cosmologia, toda uma epistemologia do homem contemporâneo” (p. 233). Cumpre notar, portanto, que *forma* específica a figura da

“constelação” adquire em *A máquina do mundo repensada* e que tipos de “cosmologia” e “epistemologia” ela promove.

Quanto à “epistemologia”, já dissemos, a figura da “constelação” implica um tipo particular de relação com a representação, na qual a possibilidade de totalização do saber é permanentemente adiada, em razão do reconhecimento da presença irreduzível do “acaso” na própria natureza da representação.

Mas é, também, essa interpretação que Haroldo de Campos dá ao significado “epistemológico” da “constelação” que deveria nos precaver de supor que *A máquina do mundo repensada* toma a nova cosmologia encetada pela ciência moderna, a teoria do *Big-Bang* (42.2; 43.3-46.1; 83.2; 94.1), como discurso capaz de dar um sentido totalizante para o mundo moderno. Deste modo, simplificando-se o problema de um *épico* contemporâneo, o livro poderia ser lido como um elogio *épico* à maneira clássica, tradicional, cujo tema ou enredo seriam as descobertas da cosmologia contemporânea.

Quando voltamos ao poema, notamos que duas circunstâncias contribuem muito para essa leitura. Em primeiro lugar, a aproximação de Mallarmé e da problemática da “constelação” com as especulações da física contemporâneas sobre o acaso. Em segundo lugar, a proliferação de figuras astronômicas e o desaparecimento da alegoria da “máquina do mundo” como foco de discussão do Canto III do poema.

Com efeito, é nesta parte do poema que a discussão a respeito da teoria do *Big-Bang* ganha lugar. Nela, parece haver uma diferença entre aquilo que o poema propõe a partir da figura poética da “constelação” – e da retomada de Mallarmé – e a maneira como incorpora o discurso da cosmologia contemporânea. Vemos isso logo no princípio do terceiro canto:

83.2. recorre aqui o *big-bang* – o começo (?)
3. de tudo – borborigma esse *ur-canto*

84.1. ou pranto primordial: primeiro nexa
2. radiocaptado por humano ouvido
3. da explosão parturiente – seu reflexo

85.1. espelhado em rumor: prévio ao estampido
 2. fora o que? porventura um tempo-zero
 3. de cósmica densidade ensandecido

86.1. ao mais extremo? ensimesmado em mero
 2. zerar-se o enigma – esfinge naticiega –
 3. sem perguntar-se cala o seu mistério

Aqui, a presença de uma interrogação entre parênteses provoca uma ambigüidade que deve ser considerada quando procuramos entender a relação que o poema estabelece com o discurso da ciência: de um lado, a interrogação pode significar a dúvida do poeta que, ao apelar para a teoria do *Big-Bang*, procurando nela uma resposta definitiva sobre o sentido do presente, reconhece, discretamente, que talvez não seja nela – e, por extensão, na ciência moderna – que essa resposta pode ser encontrada. Por outro lado, essa interrogação do poeta também poderia ser lida como uma nota do distanciamento que *A máquina do mundo repensada* procura tomar em relação ao discurso da ciência contemporânea, ao abordar suas pretensões totalizadoras.

Para Haroldo de Campos, apesar de a ciência apresentar a teoria do *Big-Bang* como uma narrativa sobre a *origem* do universo, mesmo na nova teoria científica, a pergunta sobre a origem fica sem resposta (“prévio ao estampido / fora o quê?”, 85.1-85.2), e o tema metafísico da origem simples do mundo permanece um mistério sem solução: “tempo-zero / de cósmica densidade ensandecido / ao mais extremo” (85.2-86.1), “esfinge naticiega” (86.2). Neste sentido, para *A máquina do mundo repensada*, o problema metafísico da origem é aquilo que, não se deixando prender nem pelos nexos causais da narrativa nem pela rede de contrições do sentido, imposta pela lógica, subtrai-se a toda forma de *pergunta* (143.1-146.1), apresentando-se como “mistério” (86.3), como o *algo* que permanece sem solução em toda resposta.

Como se pode verificar, a retomada da cosmologia moderna, neste ponto, é pretexto para o poeta se opor as pretensões totalizadoras que ele encontra na narrativa científica da origem. A apropriação do discurso da cosmologia moderna, neste sentido, parece se

apresentar como uma encenação, na qual o poeta pretende explorar as insuficiências desse discurso. Encontramos um reforço para essa opinião já no princípio do canto II, quando o poeta sugere que, com sua adesão ao discurso da ciência, pretende por à prova, ou “testar” (41.2), em outro “sistema” (41.2), sua desconfiança (“agnose”, 41.3) em relação ao discurso de totalização da ciência:

- 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 cosmo-física por tema
- 2. estatuiu: a explosão primeva o *big-*
- 3.-*bang* – quíça desenigme-se o dilema!

A teoria do *Big-Bang* é evocada, aqui, como uma possível solução para o enigma da totalidade. Mas como sabemos, neste canto, não é a história da nova cosmologia que será apresentada, e, sim, a história da afirmação e do posterior desprestígio do modelo mecanicista da ciência moderna. São, contudo, as dúvidas surgidas no terceiro canto do poema (83.2; 85.1-86.1; 99.1-101.3; 105.1-103; 109.1; 111.1-115.1) que colocam em questão à possibilidade de a teoria do *Big-Bang* se apresentar como uma narrativa épica, capaz de dar unidade à experiência de mundo contemporâneo.

Essa distinção entre uma poética do “acaso”, pensada por Haroldo de Campos a partir da apropriação do poema de Mallarmé, e uma narrativa cosmológica da origem, baseada na apropriação da narrativa científica do *Big-Bang*, parece ser fundamental para compreender o projeto estético de *A máquina do mundo repensada*, bem como das diferentes relações que o poema estabelece entre ciência e poesia.

Uma delas diz respeito, especificamente, ao modo como Haroldo de Campos promove as questões suscitadas pela retomada do *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, e a problemática até aqui relacionada com a figura da “constelação”. Como vimos, Haroldo de Campos vê uma

proximidade muito grande entre essas questões e as questões levantadas pelos novos campos da física contemporânea. Contudo, a visão de mundo que *A máquina do mundo repensada* deriva do poema de Mallarmé não coincide com a narrativa cosmológica da teoria do *Big-Bang*. Ao contrário disso, em certos aspectos, elas parecem, inclusive, chocar-se.

A poética do “acaso”, tal como *A máquina do mundo repensada* propõe, não parece afirmar que o saber possa ser objeto de totalização – nela, o “acaso” faz parte não só da maneira como representamos o mundo, mas da própria natureza da representação; por sua vez, a narrativa do *Big-Bang*, na medida em que propõe ver a origem do universo como uma grande explosão, em certa medida tende a explicar a história do universo como um conjunto de conseqüências complexas cuja origem, todavia, é uma causa simples. Nesse sentido, podemos dizer que sua explicação é mecânica, determinista. Ou seja: em último caso, a narrativa do *Big-Bang* se pauta por um modelo de explicação do mundo que, embora se sirva de hipóteses novas, choca-se com o modelo de mundo aberto e sem fundamentos seguros, inspirado pelo poema de Mallarmé e pela figura da “constelação”, que *A máquina do mundo repensada* valoriza.

4. A dissolução da narratividade e a origem como “explosão primordial”

Até aqui, vimos que, para *A máquina do mundo repensada*, a *origem* é algo indeterminável, por definição. Entretanto, essa indeterminação da origem, com tudo que comporta de contingência e denúncia dos limites da representação, pode ser vista pelo poema *ainda* como uma ocasião de aprendizado, de saber.

Deparamos isso logo na seqüência daquelas primeiras estrofes do terceiro canto, citadas anteriormente, nas quais Haroldo de Campos declarava o caráter insondável da origem

como forma de refutação das pretensões totalizadoras da narrativa do *Big-Bang*. Neste novo trecho, é a aquisição de um saber precário sobre o mundo que ganha destaque:

- 87.1. *lasciate*... o que ao saber porém se entrega
 - 2. o que após um centésimo milésimo
 - 3. de segundo a partir daquele mega
- 88.1. estrondejar passou – o abre-te-sésamo
 - 2. desse proscênio – tem-no esfervilhando
 - 3. o caldo turbinoso: eu (septuagésimo
- 89.1. ano de minha idade) vou cantando
 - 2. e no contar tresvairo: explode o ovo
 - 3. cósmico e o grande banguê está ecoando
- 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 [...]

Se a origem não pode ser definida, determinada; sabemos, porém, que, conforme os versos citados, a forma como o pensamento se determina a partir dessa insuficiência é a única coisa que pode ser objeto de algum saber. O saber valorizado pel’*A máquina do mundo repensada* é, portanto, um saber provisório, limitado pela contingência de um “porém” (87.1) e voltado para si mesmo, para a sua própria história.

Mas nem por isso se apresenta como um saber menor, sem importância: segundo o poema, isso é tudo “o que ao saber [...] se entrega” (87.1), tudo o que ele pode obter. Diferente dos saberes absolutos, esse saber provisório não se elabora no território árido e imutável das idéias abstratas, contidas em si mesmas e preservadas das mudanças impostas pelo tempo – características, aliás, que a metafísica tradicionalmente atribui à noção de *origem*, quando a evoca. Para *A máquina do mundo repensada*, é há “um milésimo / de segundo a partir” (87.2-3) do “mega / estrondejar” (88.1) do início que o saber se situa. Há, portanto, uma ruptura, um “mega” estrondo, que separa o trabalho do pensamento – contingente, determinado pelo tempo – do território hermético, inacessível e ensimesmado da

origem. O pensamento se apresenta, deste modo, como mudança de rota, refração ou desvio em face do inapreensível da origem. E é justamente por isso, por interiorizar a sua insuficiência diante do que não pode explicar, que o pensamento se apresenta a si mesmo como algo permanentemente agitado, inquieto: “caldo turbinoso” (88.3), “esfervilhando” (88.2) –; algo que não exclui de si mesmo o ilegível e a contradição; mas também, algo que, a princípio, não ganha necessariamente a forma de um discurso lógico ou narrativamente ordenado: pois, para *A máquina do mundo repensada*, todo pensamento, em sua origem, é um amalgama (“caldo turbinoso”, 88.3) de imagens.

Notamos isso nas poucas estrofes citadas anteriormente. No curto espaço daquelas cinco estrofes, pelo menos quatro estratos discursivos se cruzam. Há: 1) uma autocrítica, isto é, a reflexão do pensamento sobre si mesmo, que se pergunta sobre o que é possível conhecer (87.1-88.2); 2) a narração dos primeiros tempos do universo físico, segundo a teoria do *Big-Bang* (88.3; 89.2-90.1); 3) a aparição de uma entidade subjetiva relacionada com o poeta: um “eu” que canta (88.3-89.2); e 4) uma metalinguagem, em que o poema considera o que vem a ser aquilo que narra (um “renovo fantasma”, 90.1-90.2), valendo-se das imagens da explosão primordial (90.1-91.1).

De modo geral, o que a passagem nos sugere é que a variedade de estratos na abordagem do problema da origem provoca uma perturbação na ordem da representação, colocando a necessidade de que ela seja repensada. Não importa com que variedade de formas o poeta procure exprimir uma concepção de origem (se epistemológica, se cosmológica, se subjetiva ou se metalingüística), ela nunca se apresenta em sua autenticidade, como um absoluto. Por uma razão simples: simplesmente porque, para *A máquina do mundo repensada*, não há origem ou princípios absolutos. Ao contrário disso, a origem é aquilo que, em todo o discurso ou operação do pensamento, permanece sempre ausente, sempre *apenas* representado. Em suas múltiplas variações, o pensamento que se enuncia no poema jamais

abole a contingência daquilo que diz, o “acaso” que separa a representação daquilo que ela pretende enunciar; mas é exatamente dessa contingência que ele se constitui.

Segundo sugerem os versos de Haroldo de Campos, é entre a cadência temporal, lógica e organizada do “conto” – que, em suas formas tradicionais, pressupõe uma fábula e, portanto, a estruturação da sequência de acontecimentos em torno de uma ação principal – e o arrebatamento que leva a fusão de imagens, aos paradoxos e aos desvios do “canto” (“no contar tresvairo”, 89.2), que o poeta deseja se colocar. Nesse lugar indeciso, ele deseja representar a contingência de sua própria situação, procurando explorar mais os sentidos imprevisíveis que podem surgir da reunião de elementos contrastantes do que a transfiguração de uma concepção de mundo pré-concebida.

Nesse sentido, o cruzamento da especulação metafísica com a especulação cosmológica, em *A máquina do mundo repensada*, sugere que, ao voltar sobre si mesmo, o pensamento, por regra, escapa aos seus propósitos e “explode” (89.2) o círculo vicioso do *conhecido*, o “ovo cósmico” da experiência (89.2-3). Para Haroldo de Campos, olhar para o passado, olhar para si mesmo, neste sentido, já é fazer ecoar retrospectivamente, “qual renovo” (90.1), esse “fantasma” (90.2) do acaso que assombra a origem de todo pensamento. Consequentemente, como sugere a imagem do *Big-Bang*, retomada pelo poema, a representação da origem não pode ser outra coisa que um “índice” (90.2), um simulacro ou fantasma disso que, em sua imagem mais violenta, é um “ejacular de estilhaços de fogo” (90.3) – fórmula que, no poema, sublinha o caráter seminal, intocável e múltiplo da “pulsão” (91.1) original.

O *Big-Bang* reaparece, aqui, de forma diferente da que apontamos anteriormente. Lá, ele se apresentava como narrativa científica. E, como tal, era objeto de crítica do poema. Na ocasião, *A máquina do mundo repensada* censurava os padrões metafísicos desse modelo narrativo: sua pretensão de abarcar o sentido da totalidade pelo discurso e suas ligações com o

modelo de causalidade mecanicista. Aqui, a teoria do *Big-Bang* interessa para o poema na medida em que fornece imagens que podem ser retomadas como uma alegoria da origem.

Já tínhamos visto algo dessa disjunção parágrafos atrás, quando o poema, na própria voz do poeta (“eu”, 88.3), colocava o *canto* (89.1) como causa da dissolução do “contar” (89.2). Na passagem referida, era o canto que provocava o *tresvario* (89.2) do poeta. Aqui, a *alegoria* do *Big-Bang* é algo que ressalta algumas características significativas da origem – fertilidade, em “ejacular” (90.3); multiplicidade e fragmentação, em “estilhaços” (90.3); impalpabilidade e fugacidade, em “fogo” (90.3). Mas a alegoria, aqui, bem diferente da expressão literal, denotativa, não é uma definição. Nela, não há a atribuição de um sentido fechado e completo para o problema da origem. A relação analógica, implicada nas metáforas que formam a alegoria, ao aproximar universos e coisas diferentes, não supõe uma relação de identidade direta, causal, entre objeto e representação, como acontece com a expressão denotativa ou com a definição lógica.

Nesse ponto, a alegoria da explosão primordial e a forma da “constelação” se assemelham muito, quando contrapostas ao encadeamento lógico e discursivo da narrativa; pois ambas prevêem a abertura e a multiplicidade do sentido ao atribuir apenas características, e não um significado, ao objeto a que se referem.

5. Epifania, desvio e singularidade: a “constelação” como forma de articulação de uma percepção contemporânea de mundo

Para Haroldo de Campos, a diferença entre a visão de mundo que se pode articular a partir da figura da “constelação” e a que se pode articular a partir do modo épico de narrar – próprio de poemas como o de Dante e de Camões, que se baseiam na alegoria da “máquina do

mundo” –, pode ser explicada não pela análise de um poema, mas pela análise de um romance, como *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector. Na citação a seguir, Haroldo de Campos retoma as mesmas diferenciações entre a narratividade épica, objetiva, científica e referencial, de um lado; e a expressão lírica, emotiva, existencial e metafórica, de outro, para explicar como entende o papel da fusão de imagens (sempre moldada por um “como” comparativo, implícito ou explícito) na articulação da visão de mundo criada pela figura da “constelação”:

Em Clarice predomina, literalmente, o ‘sistema do como’, fato que a mais rápida inspeção estatística deixa logo evidente. ‘Símiles em liberdade’, despreocupados da ‘função de verdade’ na ordem do referente. Aqui se desenha ‘o anseio de escrever um livro *estrelado*, em que os momentos brilhem lado a lado sem articulação cerrada’, como reparou ainda Schwarz, mostrando a prevalência do modo existencial-descritivo sobre a função propriamente narrativa em Clarice. É a ‘epifania’ a dominar o ‘epos’, a desgarrar-se dele (lembro o estudo percuciente desse procedimento epifânico levado a efeito por Olga de Sá). [...] Em Clarice, à busca de uma ‘capacidade vermelha’ que lhe permita o rebentar do ser para além do Logos, a epifanização, ao contrário, é interioridade intensificada [...] Clarice Introspector (‘Fetichismo da interioridade’, reprovaria o Lukács sectário de *Existencialismo ou Marxismo?*, refutado em termos candentes por Sartre.) Antes: preenchimento da vacância do aparente ou da hiância do outro; desconfiança da linguagem, que seria uma última barreira no ‘atrás do pensamento’. Afasia glossolálica: ‘ser estrela’, ‘morder estrelas’. Negação do escrever (e desde logo do momento diegético-narrativo deste) em prol do inescritível, porém negação reiteradamente escrita e reescrita até a tautologia ou ao clichê [...]. Tudo por obra e condão de um ‘como’ (explícito ou elíptico) desobrigado de subserviência narrativa e, como tal, pressupostamente capaz desse registro cardiográfico de ‘momentos vermelhos’ (CAMPOS, 1992, p. 165; grifos do autor).

A *epifania* surge aqui como o recurso de escrita que permitiria ao poeta escrever um “livro *estrelado*” (p. 165), como diz Schwarz, sem a necessidade de recorrer a uma dispersão gráfica, visual, equivalente àquela utilizada por Mallarmé, no *Un Coup de Dés*. Esse gesto epifânico consiste na alternância vertiginosa de momentos breves e radiantes de sentido, sem “articulação cerrada” (p. 165) na frase, normalmente conduzidos por substituições metafóricas. A partir dele, o poema pode interiorizar, no próprio esquema linear e contínuo da escrita discursiva, a desagregação do sentido inerente à forma da “constelação”.

Haroldo de Campos já havia explorado esse recurso em *Galáxias* e era este recurso que justificava o fato de o poema referir-se a si mesmo como um:

livro areia

escorrendo entre os dedos e fazendo-se da figura desfeita onde
há pouco era o rugitar da areia constelada [...] este livro-agora travessia
de significantes que cintilam como asas migratórias de novo

(CAMPOS, 1984, fragmento ‘nudez’)

Em *A máquina do mundo repensada* essa forma “estrelada” da frase – que é, neste caso, uma forma particular de conceber a composição do poema –, ganha força e intensidade, principalmente, no canto III. Por isso afirmamos, páginas atrás, que, nele, a figura da “constelação” substitui a alegoria da “máquina do mundo”. Percebemos a presença desse modelo de composição na maneira como Haroldo de Campos funde, neste canto, um conjunto bastante heterogêneo de assuntos (embora reunidos pelas imagens da cosmologia contemporânea), como que multiplicando os *desvios* (95.2) figurativos do poema em relação a sua própria maneira de conceber o mundo. Essa fusão dá ao poema um aspecto multifacetado – e, mesmo, incongruente – que mantém o tipo de visão de mundo alimentada por Haroldo de Campos como uma visão inacabada e efêmera, bastante distinta dos tipos de visão inspirados pelo modelo hierarquizado e fechado da “máquina do mundo”.

Para se ter uma idéia disso, basta notar que no espaço das 73 estrofes que formam este canto, Haroldo de Campos reúne: 1) um trecho de evocação poética à imaginação e ao maravilhoso (82.1-83.1); 2) um conjunto de especulações sobre a teoria do *Big-Bang* (83.1-85.1), que incluem questionamentos de teor metafísico sobre os limites da teoria (85.1-86.1); 3) trechos em que o poema associa as imagens da explosão original (87.1-90.1) com o próprio fazer poético e com a doutrina bíblica sobre o começo da criação, o *Bere’shit* (ou Gênese bíblico; 91.1-95.1); 4) especulações metafísicas sobre a hipótese da expansão do universo (95.1-98.3) e sobre o fim da existência (98.3-102.3); 5) uma re-interpretação da cena dantesca

do meio do caminho, baseada nas imagens da cosmologia contemporânea (103.1-105.3); 6) especulações sobre a origem e o fim do universo, na qual se cruza uma série de especulações sobre o próprio devir simbólico do poema (115.1); 7) um longo trecho de retomada das visões poéticas da “máquina do mundo” (116.1-128.3); 8) uma comparação entre as descobertas do físico brasileiro Mário Schemberg e as imagens de um ensaio místico de Walter Benjamin (128.3-133.1); e, enfim, 9) a exposição de um episódio autobiográfico, em que o poeta cruza detalhes de uma viagem a um túmulo maia com uma especulação sobre a aproximação da morte e o fim do poema.

Quando generalizamos a percepção desse recurso de composição para o poema como um todo, notamos que Haroldo de Campos o emprega também nos outros cantos e que a própria cena do “meio do caminho” (a “estreita via”, 103.1), retomada de Dante, a primeira do poema, já é apresentada apenas como uma figura, ou desvio, por meio da qual o poeta procura exprimir sua concepção de mundo e contemporaneidade. Neste sentido, é interessante notar como o poema acaba enfatizando o aspecto transitório e precário dessas concepções, ao fazer com que, por meio de suas variações temáticas e figurativas, a visão de mundo de Haroldo de Campos não encontre um fechamento explícito sobre uma espécie de tese, opinião definitiva ou assunto em torno do qual o poema é escrito. Ao contrário disso, em todo o poema, há pelo menos 10 versos em que o poeta admite explicitamente a sua dificuldade para evitar digressões, reconhecendo que o poema é composto mais de interrupções, desvios e comentários episódicos do que da exploração analítica de um tema determinado:

1.1. quisera como dante em via estreita

80.3. [...] deixo a prosa

81.1. ou relação desse meu descaminho

89.1. [...] vou cantando

2. e no cantar tresvairo: explode o ovo

95.1. sem mais especular sigo: a figura

.2. vermelho-extrema de um (diz-se) desvio

- 103.1. – retorno então à estreita via [...]
- 111.1. o meu rumo desruma: evento súgulo?
2. (as leis da física ali não se aplicam)
- 115.2. vou seguindo perplexo a minha senda
3. que de reolho o nada me escrutina...
- 128.3. – paro aqui: penso em mário
- 141.3. e torno agora ao ponto em que parei –
- 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 [...]
- 153.1. **O** nexo o nexo o nexo o nex o nex

Segundo Haroldo de Campos, seu poema se apresenta como esse lugar limítrofe, que, abarcando o tempo de sua própria enunciação, *não pretende ser* nem o pretérito perfeito do “pré-antes” (142.1) – isto é, a confirmação dos seus próprios pressupostos que, antecipando o curso da reflexão, determinação seu trajeto e seu fim –, nem a narrativa antecipatória, visionária, do depois – ou seja, a narrativa que, sabendo onde deve chegar, evita a digressão. Diferentemente disso, Haroldo de Campos lança – e pretende sustentar – seu poema nessa espécie de presente contínuo, no qual o desvio do poema em relação aos seus propósitos e fins é o que, espera-se, pode constituir o seu traçado original. São os percursos acidentais, os equívocos (111.1), que, para Haroldo de Campos, devem fazer a diferença, o “evento súgulo” (111.1); e não a obediência estrita do poema ao caminho do real, catalogado pela ciência. Pois a matéria discursiva oferecida por ela – isto é, o registro positivo da natureza, com seus nexos de causa e conseqüência – só pode se referir àquilo que é recorrente, que se repete – a regularidade, a identidade; e não àquilo que é diferente, fortuito, original, ou improvável – aquilo que só acontece uma vez.

Para *A máquina do mundo repensada*, os eventos efetivamente *singulares* (111.1), os acontecimentos *de fato*, só acontecem fora do espaço discursivo da ciência, ou seja, nas transformações do mundo natural, ou, eventualmente, nos lugares discursivos em que acontece a poesia: tanto em um como em outro lugar, “as leis da física [...] não se aplicam” (111.2).

Neste ponto, podemos dizer que *A máquina do mundo repensada*, segundo a perspectiva de leitura da tradição adotada por Haroldo de Campos, no canto I, distingue-se em mais um aspecto da perspectiva de composição adotada por Drummond, em seu “A máquina do mundo”. Enquanto Drummond, na opinião de Haroldo de Campos, recusa figurar o seu tempo valendo-se das narrativas tradicionais e das expectativas atuais sobre o futuro, Haroldo de Campos parece repetir o mesmo gesto que Drummond adota em relação à alegoria da “máquina do mundo” e ao maravilhoso: ao adotar tanto a ciência como suas expectativas sobre o presente, Haroldo de Campos parece querer esvaziar a perspectiva totalizadora desses discursos, explorando, neles, questões que apontam para uma concepção circunstanciada e transitória do mundo. Neste sentido, poderíamos dizer que *A máquina do mundo repensada* se apresenta como um poema que pretende fazer a prova (no sentido de experimento e exemplo) da insuficiência das prerrogativas metafísicas desses discursos.

6. Estrelas cadentes: a morte térmica do universo

A adoção dos modelos de mundo inspirados pelo poema “constelação” de Mallarmé e pela idéia de indeterminação física em *A máquina do mundo repensada*, como vimos, significa, para Haroldo de Campos, a substituição definitiva dos modelos da “máquina do mundo” e do determinismo mecanicista no horizonte do mundo contemporâneo. Porém, ao

que parece, essa substituição não implica exatamente o desaparecimento desses antigos modelos de mundo, e, sim, uma redefinição das suas importâncias. Esses modelos continuam presentes e, inclusive, atuantes.

Isso porque, em *A máquina do mundo repensada*, o surgimento das novas cosmologias inspiradas pela figura da “constelação” e pela idéia de indeterminação física não significa que a alegoria da “máquina do mundo” e que a idéia do determinismo físico tenham se tornado necessariamente enganos, ou ilusões do passado. O que as novas visões de mundo implicadas no poema de Mallarmé e nas teorias da ciência contemporânea fazem é tornar relativo o valor tradicionalmente atribuído às visões de mundo ligadas àqueles modelos: elas deixam de valer como forma incontestável e definitiva de explicação do mundo, mas não porque a coerência ou a importância daquelas visões tenham sido contestadas, mas, principalmente, porque as próprias noções de modelo, de paradigma, de que algumas idéias possam servir de pressupostos incontestáveis de outras, perdem sua legitimidade no mundo contemporâneo. Como parece sugerir a estrutura aglutinante de *A máquina do mundo repensada* nem a transcendência cristã de Dante e Camões nem a idéia de um mundo moldado conforme a experiência do sujeito, transfigurado por Drummond, nem a idéia de um mundo regido pela necessidade mecânica, conforme a física clássica, deixaram de existir completamente na atualidade. Simbolicamente, eles ainda sobrevivem e interferem como discurso.

Essa nova situação admite a seguinte consideração. Se, por um lado, a “constelação” e a indeterminação física inspiram a idéia de que todo modelo de representação do mundo tem sua contingência, sua limitação, e que, portanto, somente por força de uma norma ou convenção eles podem ser tomados como absolutos; por outro lado, a transfiguração dessas idéias numa cosmologia, numa forma de totalização da existência, pode, no extremo, transformar a própria idéia de *contingência* numa espécie de absoluto. Neste caso, o mundo pensado como algo sem solidez ou substância racional anterior, onde tudo é passageiro e

encontra-se em estrita dependência das relações que estabelece com suas partes, impõe-se como regra.

Uma poética da *disseminação* do sentido, da ruptura radical com os valores de um mundo estável e dotado de uma dimensão ideal, tal como poderiam sugerir a figura da “constelação” e a idéia de indeterminação física, anteriormente, poderia aparecer como a solução estética mais coerente com esse tipo de concepção de mundo. Um “livro estrelado” (CAMPOS, 1992, p. 165), poderia dar figura a isso. Nele, a poesia não encontraria seu repouso habitual em algum aspecto da realidade. Antes, cintilaria fugaz, múltiplo, disperso, estilhaçado no espaço da página, ou nos lapsos que se insinuam na passagem de uma figura à outra na frase.

Curiosamente, é o próprio Haroldo de Campos que, em um de seus ensaios críticos, nos lembra os riscos de uma aposta radical na deriva e na multiplicação do sentido, ao comentar os caminhos que o encadeamento de metáforas pode abrir neste caso. O trecho a seguir, também um comentário de Jaques Derrida retomado por Haroldo de Campos, expressa algumas das preocupações do filósofo francês com semelhante impasse na *Poética* de Aristóteles. Haroldo de Campos lembra que, para Derrida, o redobramento da representação sobre si mesma, por meio da metáfora, apresenta-se, para Aristóteles, como uma ameaça constante para o sentido, devendo, portanto, ser evitado. Segundo Haroldo de Campos, Derrida dizia que, para Aristóteles, o risco de tal incursão pelo universo da figuração seria a perda do fio que une o discurso à referência no mundo que, inicialmente, ele deveria nomear. A consequência disso seria o obscurecimento (148.3-150.2) e o enigma (71.1), ou seja, a dissolução do sentido do mundo, na medida em que o *sentido* pode ser entendido como a liga que dá unidade transcendental (“*alétheia*”) a esse mundo:

Se nenhuma referência está mais propriamente nomeada numa tal metáfora, a figura é arrastada na aventura de uma longa frase implícita, de um raconto secreto, com relação ao qual nada nos assegura que ele nos reconduzirá ao nome próprio. A metaforização da metáfora, sua sobredeterminação sem

fundo, parece inscrita na estrutura da metáfora, porém como sua negatividade. Desde que se admita que, numa relação analógica, todos os termos já estão enredados, um a um, numa relação metafórica, tudo se põe a funcionar não mais a modo de sol, mas de estrela, permanecendo invisível ou noturna a fonte pontual da verdade. [...] Se Aristóteles não se entrega a essa consequência é, sem dúvida, porque ela contradiz o valor filosófico de *alétheia*, o aparecer próprio da propriedade do que é, e assim todo o sistema dos conceitos que se investem no filosofema “metáfora”, outorgam-lhe sua carga e também o delimitam. Obstando o seu movimento: tal como se reprime por meio de uma rasura; tal como se governa o movimento infinitamente flutuante de um navio, para dirigi-lo ao ponto onde se quer lançar âncora. Todo o onomatismo que comanda a teoria da metáfora, toda a doutrina aristotélica dos nomes simples (*Poética* 1457a) é feita para assegurar ancoradouros de verdade e de propriedade (Jaques Derrida. *La mythologie blanche*. apud. CAMPOS, 1992, p. 151-152)

Quando voltamos os olhos para *A máquina do mundo repensada* como um todo e procuramos recolher as ocorrências em que figuras relacionadas com “estrelas” ou com a “constelação” aparecem no poema, deparamo-nos com uma surpresa: do segundo canto em diante – canto no qual, segundo nossa hipótese, a figura da “constelação” se sobrepõe a da “máquina do mundo” –, o estatuto da “constelação” não é tão positivo como, para nós, ele poderia parecer. Ao contrário disso, o que percebemos é que praticamente todas as ocorrências estão marcadas por um traço de negatividade ou decadência:

- 44.2. “pó de estrelas”
- 51.2. “rei-posto” [para referir o Sol]
- 96.1. “galáxias perdidas”
- 99.2. “desastre de astros”
- 99.2. “lapso [...] (super) estrela azul”
- 100.2. “ocaso de escarlata supernova”
- 104.1. “três estrelas / (não mais feras) anãs”
- 107.1. “agônica estrela”
- 107.2. “estrela-fênix ígnea bola”
- 113.2. “estrelas morituras”
- 114.1. “rastros de astros”

130.2. “perda de energia astral”

149.3. “do sol incinerado a sombra”

O movimento conduzido de figura em figura é bastante significativo. O *Big-Bang* (42.2-46.1), a abertura da representação da totalidade para a consideração de um universo contingente, incerto, coincide, em Haroldo de Campos, com a recorrência de imagens que sublinham não a abertura de novas expectativas, o começo, ou a vida, mas a dissipação, o esmorecimento e o fim. A própria noção moderna de começo, em *A máquina do mundo repensada*, é destruição (o *Big-Bang*, visto como origem do universo é “pó de estrelas”, 44.2); desprezo (o sol, visto pelo sistema heliocêntrico como o centro do sistema, em vez da Terra, já é, desde o princípio da modernidade “rei-posto”, 51.2); e ruína (a experiência humana é vista como um acaso em meio a milhares de “galáxias perdidas”, 96,1, e “rastros de astros”, 114.1). A levar em conta essas figuras, pode-se dizer que o épico da origem, em *A máquina do mundo repensada*, é, também, o épico (ou a tragédia) de um mundo em decadência (“desastre de astros”, 99.2), de um universo que começa numa explosão e caminha inexorável e lentamente para o fim, conduzido pela “perda de energia astral” (130.2). Dentre estas imagens, reunidas pelo poema, a mais eloqüente, talvez, seja a última, que dá remate ao livro: “do sol incinerado” (149.3), resta apenas “a sombra” (149.3).

Essas imagens contrastam duramente com as imagens do canto I. Lá, as figuras estelares aparecem todas subordinadas ao engenho regulado e harmonioso da “máquina do mundo” (12.2). As estrelas compõem a sede “sidérea / que a poderosa mão divina / fizera constelar” (15.1), à vista de Camões. Nesta sede, o “sol” (24.2) não é só mais um entre os “estelantes luzeiros” (25.1) que compõe as constelações do zodíaco e que representam no céu as projeções mitológicas do mundo antigo; ele é o astro que organiza e dá coerência ao sistema em que a Terra, a morada dos homens, encontra-se. Nessa “máquina de astros” (32.1),

o Sol, o astro-rei, é, em relação à transcendência do mundo cristão, o análogo de Deus, que tudo rege e ilumina com sua “alta luz” (23.3).

Essa insistência sobre os temas do obscurecimento e do fim da existência (148.2-153.1) é reforçada, na parte final do terceiro canto, por outras imagens não diretamente relacionadas às estrelas. O obscurecimento, aí, reveste-se de um caráter existencial que sugere tanto a perda do sentido do mundo como a morte iminente do poeta que o pensa; ele se insinua no verso 115.3, quando “o nada” (115.3), ganhando feições humanas, passa à borda do caminho do poeta e repara nele atenta e discretamente (segundo o poeta, o nada o “escrutina” de “reolho”, 115.3).

Mas é a partir do verso 146.1. que o tema do obscurecimento se acentua consideravelmente. Primeiro com a declaração do poeta de que, para ele, “tudo se turva” (146.1), quando o “exercício / do mero perguntar” (146.1) é levado até as últimas conseqüências. Aí, a totalidade apresenta-se justamente como aquilo que resiste à significação, isto é, como aquilo que é, por definição, imponderável, e a obsessão do poeta em tentar delimitá-la apresenta-se sob a forma de duas dúvidas: seria o mistério do mundo um “zero nistesciente no seu zênite” (146.2), isto é, o nada que, elevado a valor absoluto, ao zênite de nossas considerações, apresenta-se como a tábua rasa, a *pura* ausência de sentido que, como pressuposto da razão, dá condição para que possamos formar um saber parcial sobre o mundo? Ou seria o mistério do mundo a cegueira resultante do excesso de sentido e luz, como sugere a imagem do “sol-central” (147.1) da cabala, glorioso “da [...] / luz que o cinge” (147.1)?

Diferentemente de Drummond, que, em seu “A máquina do mundo”, diz caminhar sob um céu crepuscular (18.2; 34.1), como que a indicar, por um símbolo meteorológico, a atmosfera de incertezas do presente, contra a qual reage; Haroldo de Campos, em *A máquina do mundo repensada*, parece experimentar o ocaso do seu tempo como conseqüência de um

tatear especulativo, intelectual, vivenciado subjetivamente. O obscurecimento experimentado por Haroldo de Campos é, segundo ele, resultado de uma contradição perseguida obsessivamente: a tentativa de realizar uma “ascese” (148.3), uma elevação espiritual, no interior de uma “agnose” (148.3), isto é, de uma escolha intelectual que exclui as discussões metafísicas como assunto de interesse para a razão.

Esta obstinação do poeta, apesar de ilógica, não parece se esgotar na irracionalidade do gesto. A obstinação de Haroldo de Campos parece ter uma finalidade, que é transcender – e não *superar* – a contradição que objetiva, dando-lhe um caráter de revelação. Isso fica evidente no quadro final do poema. Nele, as trevas que cobrem a “razão” (149.1) do poeta “de uma cor que entenebrece” (149.1) não provêm do céu, de um sol que se põe no horizonte do cotidiano. Elas são produtos do apagamento de um sol interior (“sol incinerado”, 150.1), representado como última garantia da autonomia do sujeito, num mundo sem deuses. Esse sol que se apaga no interior do sujeito, por sua vez, não é figura apenas das potências vitais do sujeito; ele é, também, figura da decadência de um ideal: o ideal cartesiano de um sujeito pleno, completamente dono de si, para o qual as ilusões e os desacordos do homem são apenas descaminhos, ou “acidentes” da razão, e não elementos congênitos a ela.³

Esse ponto também diferencia o poeta de *A máquina do mundo repensada* de Dante. Dante, segundo o poema, teria visto, “no regiro do íris no íris” (38.2) da trindade (119.3), sua figura subsumir-se (39.1) na de Deus. Já Haroldo de Campos, ao experimentar a contemplação do mistério (ou da sombra dele), por via da especulação, não parece vivenciar nesta experiência nada de extático ou místico, nem algo que o conduza à iluminação, como já dissemos. Ao contrário de Dante, que, por resignação, alcança à luz mediante o chamado (ou, se preferirmos, a graça) de Deus; Haroldo de Campos alcança seu obscurecimento como

³ No *Discurso do Método*, logo entre os primeiros parágrafos de sua reflexão, Descartes (p. 38) comenta, a título de princípio orientador de sua conduta intelectual: “quanto à razão, ou ao senso, na medida em que é a única coisa que nos faz homens e nos distingue dos animais, quero crer que ela está por inteiro em cada um; e nisso sigo a opinião dos filósofos que dizem que há mais e menos apenas entre os *acidentes*, e não entre as *formas*, ou naturezas, dos *indivíduos* de uma mesma *espécie*”.

resultado de uma procura. A sombra algo indistinta que o cega (não propriamente uma cor, mas “um plúmbeo-fosco uma não-cor”, 149.2) é, como no caso da idealização religiosa, uma essência que se derrama do mistério; mas o derramamento, aqui, não é uma doação, e, sim, resultado da maneira furiosa como Haroldo de Campos procura constrangê-lo.

A essa altura de *A máquina do mundo repensada*, o saber sublime já não se confunde mais com os segredos e a onisciência de Deus. Ele é, segundo Haroldo de Campos, apenas um “espectro” (149.3), o fantasma de uma certeza que, “em desespero de íris” (149.3), “expulsa” (149.2) de si a sombra de um “sol incinerado” (150.1). Ou, em outras palavras, ele é apenas a sombra de um ideal antigo, alimentado por religiosos e cientistas: a idéia de que o mundo, como um sistema centrado, teria uma coerência ou uma racionalidade imanente, transcendente ou intrínseca, regida por uma única verdade, onipotente e absoluta. Um ideal que, segundo as imagens do poema, sobrevive na atualidade apenas como consciência crescente da sua falta.⁴

⁴ Em linhas gerais, esse é, também, o argumento defendido por Alcir Pécora, na ocasião em que, analisando o poema de Haroldo de Campos, comenta “A máquina do mundo” de Drummond. Acentuando o papel do mercado na mudança das perspectivas ideológicas da modernidade, muito mais do que o papel da ciência, como faz Haroldo de Campos, Pécora comenta “o que [...] [a] versão da ‘máquina do mundo’ [de Drummond] radicalmente constata é a idéia de que, num mundo rebaixado, banal e restrito aos limites estreitos da mercadoria, não há mais lugar para nenhuma forma de sublime, ainda que seja o do simples conhecimento, que apenas tem lugar e efeito como sentido do que se perdeu definitivamente (PÉCORA, 2000).

A IMAGINAÇÃO E O REAL
EM A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA

*a sondagem do universo
é como esse metro,
mão inexistente
dedilhando a canção desconhecida*

- Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*,
I-VIII, estrofe 10.

Capítulo 1

A IMAGINAÇÃO E O REAL EM *A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA*

Como vimos, na reflexão anterior, o universo imaginado por *A máquina do mundo repensada* é um universo em que tudo tende para a degenerescência, para o fim. Nessa cena trágica, o poema destaca dois personagens, cujos destinos parecem entrecruzados. De um lado, temos um céu noturno, transfigurando toda a sorte de corpos celestes e de incertezas que o poema *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, e a história da ciência puderam trazer as considerações do poeta; de outro, há o próprio poeta, caracterizado como homem moderno, que vive a experiência de um crescente obscurecimento intelectual, provocado pelo desejo incontrolável de descobrir, por meio da leitura de poemas tradicionais e da especulação científica, as razões últimas da existência. Neste drama, a realidade que cerca o poeta não constitui uma realidade a parte, menos contingente e efêmera do que a realidade do próprio poeta que a observa e a vivencia. As incertezas que aparecem no céu observado por ele são as mesmas incertezas que aparecem em suas reflexões sobre ciência e sobre poesia.

No canto III de *A máquina do mundo repensada*, Haroldo de Campos parece querer aprofundar essas tensões, explorando a contradição e a incerteza como elementos inseparáveis da maneira da poesia pensar o mundo na contemporaneidade. A “imaginação” aparece, aí, como meio a partir do qual o poeta procura encenar as dúvidas e as decepções do saber, em sua busca, sempre reiterada, por uma representação do mundo idealmente neutra e isenta de equívocos.

1. Norbert Wiener: o modelo contingente da física contemporânea e a poesia

A idéia de um mundo contingente, onde tudo caminha inexoravelmente para o fim, tal como aparece em *A máquina do mundo repensada*, guarda várias semelhanças com a concepção de mundo apresentada por Norbert Wiener (1978) em *Cibernética e Sociedade*. Norbert Wiener formula a sua cosmologia baseando-se na física de meados do século XX. Seu livro é um dos citados por Haroldo de Campos, ao fim de *A máquina do mundo repensada*, e a abordagem de algumas de suas idéias ajuda a compreender um pouco como Haroldo de Campos parece conceber as relações entre física e poesia em seu poema.

Segundo Wiener (1978, p. 12), as principais transformações ocorridas na física do último século deviam seu mérito não tanto a Einstein e Heisenberg quanto a um físico russo-americano chamado Willard Gibbs. Para Norbert Wiener (p. 12), Gibbs teria sido o primeiro a abandonar por completo o modelo newtoniano de mundo por um modelo probabilístico, que, desde então, fizera a Física admitir o acaso “não apenas como instrumento matemático, mas como parte de sua mesma trama” (p. 13). Wiener resume a teoria de Gibbs nos seguintes termos:

a inovação de Gibbs foi a de considerar não um mundo, mas todos os mundos que sejam respostas possíveis a um grupo limitado de perguntas referentes ao nosso meio ambiente. Sua noção fundamental dizia respeito à extensão em que as respostas que possamos dar a perguntas acerca de um grupo de mundos são prováveis em meio a um grupo maior de mundos. Além disso, Gibbs formulou a teoria de que essa probabilidade tendia naturalmente a aumentar conforme o universo envelhecesse. A medida de tal probabilidade se denomina entropia, e a tendência característica da entropia é de aumentar. Conforme aumenta a entropia, o universo, e todos os sistemas fechados do universo, tendem naturalmente a se deteriorar e perder a nitidez, a passar de um estado de mínima a outro de máxima probabilidade; de um estado de organização e diferenciação, em que existem formas e distinções, a um estado de caos e mesmice. No universo de Gibbs, a ordem é o menos provável e o acaso o mais provável. Todavia, enquanto o universo como um todo, se de fato existe um universo íntegro, tende a deteriorar-se, existem enclaves locais cuja direção parece ser o oposto à do universo em geral e nos quais há uma tendência limitada e temporária ao incremento de organização. A vida encontra seu *habitat* em alguns desses enclaves. (WIENER, 1978, p. 14)

Para Wiener, a principal contribuição do pensamento probabilístico de Gibbs para a física contemporânea teria consistido, basicamente, em deslocar o interesse da física da totalidade do mundo – isto é, da explicação do Real – para a exploração das contingências das leis científicas. No novo modelo de Gibbs, a Física não encararia mais o mundo como um todo organizado e previamente dado, diante do qual o trabalho do cientista se resumiria a decifrar e prever a regularidade das transformações fenomênicas sob a forma de uma lei natural. Sua preocupação estaria dirigida, agora, para o número de *circunstâncias possíveis* em que uma determinada lei ou regularidade pudesse ter efeito. Isso significa que, para o físico contemporâneo, o que *é* ou *pode ser* o Real – preocupação central da mecânica clássica – não importaria tanto quanto a determinação da extensão de fenômenos que uma determinada lei poderia recobrir. Os limites de cada formulação científica lhes interessariam mais do que o progresso da ciência rumo a um completo desvendamento do mundo.¹

Apesar dessa afirmação de que a ciência contemporânea se caracteriza pelo abandono do empenho totalizador da mecânica clássica, o que notamos, entretanto, é que, ao passar da discussão da teoria probabilística de Gibbs para a consideração do tipo de universo que estaria pressuposto nesta teoria, Wiener parece recuperar paulatinamente toda uma visão de universo

¹ Como temos visto até aqui, essa parece ser a concepção de história da ciência privilegiada por Haroldo de Campos em *A máquina do mundo repensada* e em muitos dos seus ensaios teóricos. É preciso ter em mente, entretanto, que essa idéia de que haveria uma descontinuidade entre a física mecânica e a física do último século não é um consenso entre os cientistas contemporâneos. Aliás, o próprio Norbert Wiener, na continuidade de suas reflexões, menciona a atualidade e a importância desse debate, ainda na metade do século XX. Em seu livro sobre *A divulgação da ciência como literatura*, Ana María Sánchez Mora (2003, p. 95-96) traz um interesse comentário de J. C. Polkinghorne a esse respeito. A citação é do livro *The Quantum World (O mundo quântico)*: “A eletrodinâmica quântica tem características totalmente opostas às expectativas que qualquer físico do século XIX poderia ter tido. No entanto, também existe uma notável continuidade com os conceitos de onda e campo desempenhando papéis vitais durante todo o tempo. O elemento controlador nesse longo desenvolvimento não foi o engenho dos homens nem a pressão social, mas a natureza do mundo, conforme fora revelada em pesquisas cada vez mais exaustivas. Considerações como essas fazem os cientistas sentir que estão certos ao adotar uma visão filosoficamente realista dos resultados de suas pesquisas; ao supor que estão descobrindo como são as coisas. Quando tratamos da física pré-quântica – a física clássica, como é chamada –, essa parece uma suposição particularmente clara. A analogia com o mundo ‘real’ da experiência cotidiana é direta. Na física clássica, eu posso saber não só onde está o elétron, mas também o que ele está fazendo. Numa linguagem mais técnica, a sua posição e o momento podem, ambos, ser conhecidos simultaneamente. Um objeto assim não é muito diferente de uma mesa ou uma vaca, das quais posso obter informação semelhante sobre onde estão e o que estão fazendo. O elétron clássico pode ser concebido, por assim dizer, justamente como um irmão anão dos objetos cotidianos. É claro, os filósofos também podem questionar a realidade da mesa e da vaca, mas o senso comum é propenso a sentir que essa é uma atitude altamente perversa para se refugiar nela”.

totalizado, completo. Nessa visão de totalidade, porém, o universo não estaria mais baseado nos princípios de ordem e regularidade, como no caso da mecânica clássica, mas nos princípios de “desordem” e “entropia”. Confirmamos isso no ponto em que Wiener diz que Gibbs via uma *tendência* para o aumento da probabilidade no universo; o que indicaria, segundo Wiener, uma tendência para a degeneração e o envelhecimento das formas, fenômeno que os físicos chamam de entropia. Isso significa que, para Wiener, o universo de Gibbs tinha uma *direção*, um *fim*.

Para Wiener, esse modelo de universo se dividia muito perceptivelmente entre dois tipos básicos de eventos: os eventos raros, mais improváveis de acontecerem, e os eventos comuns do universo, mais prováveis de se repetirem. Entre os eventos raros, estariam os eventos que se caracterizam pela ordem, pela contingência, pela diferenciação, pela nitidez e pela existência efêmera. A vida se destacaria como um destes fenômenos. Entre os eventos comuns, estariam aqueles que, negativamente, caracterizam o universo como um todo: repetição, deterioração de formas, homogeneidade, máxima probabilidade, acaso puro, caos e mesmice. Nesta nova concepção de universo, o campo de fenômenos que constituía o objeto de estudos da mecânica clássica se transformaria em apenas um “enclave local”, um campo “limitado”, “temporário” (p. 14) e pequeno de eventos.

Neste ponto, o interesse de cotejar a leitura que Wiener faz da teoria de Gibbs está em perceber como que, mesmo no interior do debate científico, a discussão de um problema muito específico da ciência pode render toda uma visão de totalidade, não mais baseada em dogmas religiosos, como acontecia na antiguidade, mas na interpretação, mais ou menos livre, de como um determinado conceito científico pode mudar o nosso entendimento do mundo.

No final do canto II de *A máquina do mundo repensada*, Haroldo de Campos parece reproduzir o mesmo raciocínio de Wiener ao conferir ao “demônio de maxwell” (63.2) um papel eminente não só na história da física moderna, mas na maneira como se pode conceber

o mundo na contemporaneidade. Neste trecho, Haroldo de Campos se refere ao “demonúnculo” (63.2) de Maxwell como o princípio teórico que teria permitido aos físicos contemporâneos contestar o rígido determinismo de Laplace, fazendo a física abrir-se para a consideração do acaso como parte do mundo físico. Segundo Haroldo de Campos, o interesse do princípio formulado por Maxwell estaria em ter sido responsável por fazer os físicos compreenderem que os fenômenos que contrariavam a “entropia” (65.2), a “maré sempre montante / da desordem” (65.2-65.3), só podiam ser entendidos por meio de um conceito paradoxal (“demo [...] metaestável”, 65.3-66.1; “entre a causa e o casual”, 65.1), capaz de acomodar em si o movimento e a estabilidade dos fenômenos naturais, a sua casualidade e a sua necessidade.

Curiosamente, num trecho do canto III, Haroldo de Campos volta a conferir ao paradoxo uma importância primordial na sua concepção de mundo; porém, juntando a ele, agora, as idéias do oxímoro e da contradição:

109.1. [...] deus que joga os dados? – bem...

2. ‘viciados’ dirá outro desdizendo

3. o dito de einstein (sem deixar também

110.1. de redizê-lo – quase ao mesmo tempo)

2. à moira ambígua um tropo afaga: o oxímoro

3. *concórdia discors* não-e-sim contendo –

111.1. o meu rumo desruma: evento singulo?

2. (as leis da física ali não se aplicam)

Outro aspecto interessante do cotejamento das reflexões de Norbert Wiener com o poema de Haroldo de Campos está no fato de Wiener também reler a poesia numa proximidade muito grande com a ciência, ao desenvolver sua teoria cibernética das mensagens. Entretanto, em vez de pensar o universo entrópico como discurso do qual a poesia se serve para compor uma visão de mundo, como parece fazer Haroldo de Campos, Wiener parece se valer da analogia com essa teoria para compreender como uma informação pode se

configurar em mensagem, quando comunicada; e de que maneira a própria natureza da comunicação pode fornecer condições para que o poético venha a se manifestar como fenômeno de ordem e alta improbabilidade na constituição de uma mensagem:

As mensagens são, por si mesmas, uma forma de configuração e organização. É possível, realmente, encarar conjuntos de mensagens como se fossem dotados de entropia, à semelhança de conjuntos de estados do mundo exterior. Assim como a entropia é uma medida de desorganização, a informação conduzida por um grupo de mensagens é uma medida de organização. Na verdade, é possível interpretar a informação conduzida por uma mensagem como sendo, essencialmente, o negativo de sua entropia e o logaritmo negativo de sua probabilidade. Vale dizer, quanto mais provável seja a mensagem, menor será a informação que propicia. Os chavões, por exemplo, são menos alumbradores que os grandes poemas. (WIENER, 1978, p. 21)

Como se vê, neste trecho, Norbert Wiener dá à comunicação de mensagens um estatuto semelhante ao que, na passagem anterior, dava aos fenômenos de alta improbabilidade. (p. 12). Participando da ordem e da regularidade – e, portanto, dos fenômenos singulares e, igualmente, improváveis do universo –, a mensagem também carrega em si o princípio de degeneração, a *entropia*. Por sua vez, a medida de ordem de uma mensagem é também a medida de sua integridade, de sua diferença em relação à indistinção do conjunto geral de mensagens. Quanto maior a ordem de uma mensagem, maior a *improbabilidade* de que ela possa ser repetida e maior, também, a informação veiculada por ela. A poesia, neste caso, distinguir-se-ia por ser um tipo especial de mensagem, caracterizado por um alto grau de ordem e singularidade, bem como pela enorme improbabilidade de que pudesse vir a ser repetida de outra maneira. Ao contrário dos “chavões” (p. 21) e das expressões desgastadas da língua, os poemas seriam, portanto, mensagens altamente informativas e teriam maior capacidade de “alumbrar” (p. 21) as pessoas, do que os demais tipos de mensagens, freqüentes na língua.

Como se percebe, a concepção de poesia de Wiener é bem tradicional quando comparada com outras definições surgidas no campo da literatura e da estética moderna.

Contudo, no contexto da teoria da comunicação de Wiener, ela é curiosa por propor que se entenda a diferença entre a poesia e outras formas de uso da língua como uma diferença de proporções ou graus de “ordem”, “improbabilidade” e “informação” (p. 21) veiculada.

Em alguns de seus ensaios teóricos, Haroldo de Campos parece servir-se dessas noções para compor sua visão de poesia.

2. Haroldo de Campos e a separação entre mundo e representação

Como Norbert Wiener, Haroldo de Campos também vê a *ordem* e improbabilidade como algumas das características fundamentais da poesia. Em um de seus ensaios teóricos de *A arte no horizonte do provável*, intitulado “Comunicação na poesia de vanguarda”, Haroldo de Campos retoma as concepções de linguagem de diferentes teóricos com o fim de discernir, por meio das “funções da linguagem” de Jakobson, as peculiaridades do uso poético da linguagem. Como no caso de Norbert Wiener, Haroldo de Campos também parece adotar a contingência e o acaso como pano de fundo para sua reflexão sobre o poético. No ensaio de Haroldo de Campos, todavia, é a natureza da língua que é problematizada, mais do que a natureza da comunicação e da mensagem. E é a não-arbitrariedade do signo que serve de pré-condição e limite à representação poética, e não a tendência entrópica que permeia o fenômeno da comunicação, entendido a partir de uma concepção probabilística e contingente de universo:

‘Se a língua é algo diverso de um conglomerado fortuito de noções erráticas e de sons emitidos ao acaso, isto se dá por que há uma necessidade imanente à sua estrutura como a toda estrutura’, afirma Benveniste. Em todo o caso, o que se poderá desde logo sustentar de maneira incontestável é que, na poesia (onde, como proclama Jakobson, *reina o jogo de palavras, a paranomásia*, figura esta entendida num sentido amplo de correlação de som e sentido), esta arbitrariedade não existe. Lévi-Strauss defende o ponto de vista de que o signo lingüístico é arbitrário *a priori*, mas deixa de o ser *a*

posteriori, pois os grupos de sons escolhidos arbitrariamente para designar objetos acabam afetando de nuances particulares o conteúdo semântico que lhes ficou ligado. No âmbito do exercício da função poética haverá, no mínimo, esta não-arbitrariedade *a posteriori*, com a qual porém o poeta já se confronta à maneira de premissa, como uma espécie de condição de possibilidade de todo o seu trabalho. (CAMPOS, 1972, p. 143-144; grifos do autor)

Arrancar a poesia do “arbitrário *a priori*” (p. 143) da língua – isto é, das convenções estabelecidas pelo seu uso cotidiano – trazendo-a cada vez mais em direção a uma “não arbitrariedade *a posteriori*” aparece, aqui, como a tarefa legada ao poeta, “à maneira de premissa” (p. 144), de “condição de possibilidade de todo o seu trabalho” (p. 144). Como Norbert Wiener, que via a mensagem e a vida como fenômenos contrários a um universo dominado pela repetição, pela desordem e pelo acaso, Haroldo de Campos também vê a poesia como uma força de ordenação; mas uma força que contraria a ordem arbitrária, convencional, do todo no qual está inserida, provocando relações fortemente motivadas entre significantes e sentido. Nos dois casos, a vida, a linguagem e a poesia surgem caracterizadas por uma rigorosa necessidade interna e pela nítida oposição que oferecem ao meio que lhes serve de fundamento.

Na seqüência do mesmo texto Haroldo de Campos busca aprofundar os termos dessa definição de poesia, ao problematizar a idéia de poesia como *ordem* a partir das noções de ambigüidade, metalinguagem, percepção automatizada do mundo e representação. Para Haroldo de Campos, a poesia começa a pôr em causa a percepção habitual do mundo no momento em que, voltando-se sobre si mesma, enfatiza as evidências sensíveis de sua constituição como linguagem e representação. Ao fazer isso, a poesia chama a atenção sobre a distância que separa as palavras e o mundo que elas representam, de modo que, perdendo seu caráter pragmático, a linguagem deixa, temporariamente, de servir a uma finalidade comunicativa, a fim de enfatizar a capacidade que as palavras têm de significar diferentes

coisas ao mesmo tempo, e não uma única coisa, como desejaria o ideal de univocidade da linguagem referencial:

na *função poética*, a mensagem se volta sobre si mesma, para o seu aspecto sensível, para a sua configuração. [...] Como diz Jakobson, esta função põe em evidência o lado palpável dos signos, aprofundando a dicotomia fundamental entre estes e os objetos designados [...] (CAMPOS, 1972, p. 141; grifos do autor)

O que caracteriza a função poética é, assim, um uso inovador, imprevisto, inusitado das possibilidades do código da língua [...] Se o ideal de comunicação referencial poderia bem ser a univocidade e a logicidade das mensagens, ou seja, um uso estritamente denotativo do idioma, como se ele fosse um código tipo Morse, justamente pelo fato de que a língua desborda desse sentido restrito, técnico, da palavra código é que nela se instala a *ambigüidade*, a possibilidade de um uso inesperado, imprevisto, original do seu código, na acepção lata deste termo. (p. 145)

Neste sentido, a poesia é o discurso que, ao por em evidência “o lado palpável dos signos” (p. 141) –, “aprofunda a dicotomia fundamental” (p. 141) entre aquilo que diz e os “objetos designados” (p. 141) por ela. Isto instalaria, segundo as considerações de Haroldo de Campos, uma margem de incerteza entre as palavras e as coisas, perturbando a relação de equivalência que o uso comum da linguagem desejaria ver entre umas e outras. Esse redobramento da língua sobre si mesma, provocado pela poesia, tornaria a representação poética um campo instável, inseguro. No limite, revelaria a univocidade apenas como um “ideal” (p. 145), um efeito circunstancial e temporário da língua que, na poesia, comporia com a *ambigüidade* (a possibilidade que um mesmo termo signifique mais de uma coisa ao mesmo tempo) os dois extremos da representação.

Para Haroldo de Campos, essa reflexão da língua sobre si mesma daria à poesia seu caráter eminentemente anti-normativo. Pois, ao explorar as *ambigüidades* da língua, a poesia não se revelaria como discurso que aporta sua novidade sob a forma de um sentido, de algo *familiar*, ou imediatamente *reconhecível*. Diferentemente disso, sua novidade estaria justamente na maneira original como a poesia, ao recombina os signos lingüísticos, procura

deliberada ampliar a diferença entre a maneira como concebemos o mundo a partir da comunicação cotidiana e a maneira como a poesia o representa. Neste sentido, Haroldo de Campos acredita não ser incomum a poesia se revelar, muitas vezes, estranha e difícil, em razão da busca pelo aprofundamento dessas diferenças:

Trata-se aqui [no caso da poesia] de uma *ambigüidade operacional*, que põe em discussão o código da língua e as expectativas criadas por seu uso normal, revelando-lhe possibilidades insuspeitadas. Nesse sentido, a mensagem poética – ao atualizar imprevisivelmente o código, enfatizando os valores sensíveis, o lado palpável dos signos de seu repertório – é altamente informativa, e, por isto mesmo, mais dificilmente decodificada, interpretada, percebida (percebemos com mais facilidade o que é mais redundante em relação ao nosso sistema de expectativas, ao uso normal do código). [...] A esse teor de informação, Eco chamava *abertura* da mensagem estética. Ou como quer Max Bense: ‘a informação estética transcende a semântica (referencial) no que diz respeito à surpresa, à improbabilidade, à imprevisibilidade da ordenação dos signos’. Esta informação estética, segundo Bense, é *denormierte Information*, é uma informação que se desvia da norma, do cânon. Para os formalistas russos [...] justamente esse ‘desvio da norma’, que rompia as expectativas do leitor, explicava o processo de arte, que é um processo de *desautomatização* (o uso normal do código automatiza as reações) mediante um recurso de *singularização* (‘ostraniênie’, efeito de estranhamento; Chklóvski, 1917: ficamos ‘despaisados’ quando um autor descreve um objeto de maneira que não o reconhecemos). O poeta usa o código da língua em cada obra ou conjunto de obras, como uma espécie de subcódigo individual, personalíssimo (CAMPOS, 1972, p. 146-147).

Para Haroldo de Campos, a poesia é, principalmente, “desvio da norma” (p. 146), “estranhamento” (p. 146). Nesse sentido, ela não se alimenta propriamente daquilo que as *coisas são*, procurando nos livros, na moralidade, na ciência ou na sua própria tradição a matéria mais adequada para a composição de um poema perfeitamente *ajustado* ao real. Ao contrário disso, a poesia se compõe de matéria dada, sim; mas parte à procura de maneiras inusitadas de representá-la, arriscando-se por combinações que podem resultar tanto no insólito, como na criação de novas relações de sentido.²

² Em *Galáxias* (1984), Haroldo de Campos escreve: “não da matéria do impossível mas da impossível desmatéria se / faz a verdade do livro que envereda pelo contíguo da escritura e a / verifica e verossemelha na medida em que se entrevera experimente extrair / daqui este vero e você verá que ele é tão imo do seu limo de verbo como / este minério que incrustou numa concha de caracol e zoomorfo aurificou / seu sonho concoidal” (do fragmento “o ó a palavra”); “agora não estou falando deste livro inacabado mas de signos que / designam

3. A dúvida como elemento irreduzível da representação do mundo

Em *A máquina do mundo repensada*, a insistência de Haroldo de Campos sobre o problema da representação parece ser, também, uma forma do poeta chamar a atenção para a natureza discursiva de todo modelo de representação de mundo.

Talvez seja por isso que, na última interrupção narrativa do poema, já perto dos últimos versos, Haroldo de Campos evoque as figuras da elipse (“salto elíptico”, 144.1), da circularidade (“na ponta do ultrafim e na do início / aquém-do-início”, 144.1-144.2), da tecedura (“bordando”, 145.1) e do abismo (“o precipício / da dúvida”, 145.1-145.2), como que procurando enfatizar, por meio delas, a distância que separa mundo e representação.

Quando tomamos o trecho referido (143.1-146.1) dentro de um corte um pouco mais amplo – pouco mais que quatro estrofes – percebemos que é exatamente a mesma cena do “meio do caminho”, elaborada no começo do primeiro canto do poema (1.1-4.1), que se repete aqui.³ Contudo, notamos que, embora já nos aproximemos do fim do terceiro e último canto, pouco ou quase nada mudou em relação à situação narrativa do início do poema – não no que diz respeito à localização do poeta.

Até aqui, não há trânsito, nem périplo do herói. O poeta de *A máquina do mundo repensada* é o herói – ou espécie de anti-herói – que *especulou* muito (“sem mais especular sigo”, 95.1), que pensou muito sobre o cosmo e a história da ciência, mas não saiu do lugar. Ele é o poeta que, antes mesmo de cumprir seu propósito (“entrar na estreita via”, 143.1, do seu “desígnio”, 143.2), lançou-se nesse *não-lugar*, nessa espécie de “ante-curso” (142.1), que,

outros signos e do espaço entre do entre-espaço onde o vazio / inscreve sua insígnia todos os possíveis permutam-se nesse espaço de / antimatéria que rodeia a matéria de tal vez e gerúndio principiava a / encadear-se um epos ouço o seu marulho poliperúleo fechando nas frestas / sua flama calada na cabeça dos fósforos podia começar contado pelo / começo” (“principiava a encadear-se”).

³ Compare-se este trecho: “1.1. quisera como dante em via estreita / 1.2. extraviar-me no meio da floresta / 1.3. entre a gaia pantera e a loba à espreita / 2.1. (antes onça pintada aquela e esta / 2.2. de lupinas pupilas amarelas / 2.3. neste sertão mais árduo que floresta”, com o que será citado logo a seguir.

no poema, é o momento que antecipa e anuncia a ação principal do protagonista, mas, em nenhuma circunstância, realiza-a.

Ao longo de todo o poema, Haroldo de Campos diz estar prestes a abandonar este ante-curso e entrar na estreita via de seu desígnio. Porém, tudo o que faz é entregar-se à especulação sobre os mistérios da existência, transfigurando, com abundância de imagens (como “névoa que o após-do-fim esfria” e “precipício / da dúvida”), a ausência de repostas para as suas perguntas:

141.3. e torno agora ao ponto em que parei –

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 ultrafim 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 dúvida

3. pergunta sabe pôr como exercício

146.1. do mero perguntar – tudo se turva!

Embora a “cena” seja a mesma do início do poema (a cena do “meio do caminho”, de Dante e Drummond) a diferença de *lugar*, de localização do trecho em *A máquina do mundo repensada* faz as duas situações semelhantes; mas também diferentes. Não que todo o percurso especulativo do poema tenha trazido à nova cena acúmulos em termos de conhecimento ou de experiência. Esta nova cena, que é também a última do “meio do caminho”, não é mais ou menos esclarecedora que a primeira; não representa uma experiência mais ou menos rica do que a cena inicial do poema. Ela é apenas *outra*, e é nessa reciprocidade que ambas se enriquecem.

Como o “leopardo” (143.3) e o “lince” (144.1) da citação anterior, as duas cenas perseguem-se uma à outra, “retidas no ar” (145.1) – no espaço especulativo, ou *lugar-nenhum* de que é feita *A máquina do mundo repensada*. Nesse gesto, não é o *sentido* do mundo que, ao aparecer como entidade transcendente, magicamente iluminada e suficiente em *si mesma* – seja como um sol (51.1), um deus (123.2), um centro (48.2; 123.1) ou como a “máquina do mundo” – emerge dos enunciados do poema, e liga, num todo harmonioso e equilibrado, os diversos elementos postos em cena por ele. Ao contrário disso, de passagem em passagem, do começo ao fim de *A máquina do mundo repensada*, não há *verdade* ou *sentido* do mundo que se revele progressivamente, até atingir sua plenitude em uma tese ou conclusão; é o “precipício da dúvida” (145.1-145.2) que vai sendo *bordado* como trama do poema.

Aqui, o *bordar*, empregado no gerúndio (“bordando”, 145.2), pela semântica que lhe é própria, traz uma ambigüidade que torna impossível saber se estamos diante de um poema que, constituído de amarras, abre-se como um tecido de relações analógicas e paradigmáticas (de relações *em ausência*, que podem ser estabelecidas entre as várias partes do poema; para usarmos a expressão estruturalista mais conhecida), ou se estamos diante de um poema circular, feito de uma espécie de frase única, espiralada e contínua, na qual prevalecem principalmente as relações de contigüidade entre seus termos, e no centro da qual se abre uma espécie de “precipício” (145.1), por onde o sentido do poema se perde.

Neste, como em outros trechos do poema, uma constante – não propriamente uma *tese* – se reitera: a “dúvida” (145.2). Ela aparece, aí, como uma espécie de elemento irreduzível do poema: no limite da perquirição, o desvairo se instala (89.2), a razão se perde, a iluminação desaparece: “tudo se turva!” (146.1). Não porque o poeta tenha se colocado um problema impossível de solucionar; mas porque, não importando quais sejam seus esforços para interpretar, comparar ou simplesmente elencar suas dúvidas a respeito da existência, é sempre a malha da representação que retorna como um “fantasma” (90.2), como um problema

intransponível. Seu drama não está no fato desta malha não se deixar rasgar e transpor; mas de, após ser transposta, sempre outra malha se levantar como figura de um mundo que, apesar de aparentemente tão perto, se dissipa, ao toque das mãos.

4. A anterioridade da imaginação na relação da poesia com o mundo

A pretensão repetidamente frustrada de tentar apreender a própria representação como tema aparece em *A máquina do mundo repensada* logo nas primeiras estrofes do canto III, sob a forma de um comentário do poema a si mesmo. Nessas estrofes, a *imaginação* (82.1) ganha uma relevância até então não conferida pelo poeta a nenhum outro tema:

- 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 cosmos 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 se gerando:
 - 2. recorre aqui o *big-bang* [...]

O trecho mencionado divide-se em três partes bastante distintas. A primeira (80.1-80.3) encerra uma espécie de comentário crítico, no qual o poeta propõe deixar de lado o relato de seus descaminhos pela história da física para tentar divisar os mistérios do universo. Essa mudança de disposição é proposta como um movimento ascensional, de ruptura e tensão, em evidente oposição ao caminho horizontal, continuado e rasteiro da física. Do ponto de vista da tradição literária, essa oposição entre o baixo e o alto pode ser lida, ainda, como

abandono do que é especificamente mundano, prosaico e físico, em favor do que é sublime, poético, metafísico, ficcional e, mesmo, maravilhoso.

A segunda parte deste trecho (82-1.83.1) é uma espécie de intercurso, de preparação das condições que tornam o desvendamento do mundo possível para o poeta. Nele, Haroldo de Campos evoca a *imaginação* (82.1) e a gigante lente de um telescópio (82.1-2), através da qual pretende observar o universo no ponto em que ele se apresenta mais recuado no tempo.

Por fim, a terceira parte (83.2 em diante), estando aparentemente de fora do trecho que nos interessa, engloba também os versos que antecedem o verso 80.1, o primeiro do trecho que recortamos. Esse verso marca o fim do comentário crítico iniciado no começo deste capítulo (80.1-83.1), e apresenta uma das tantas vezes que o poeta procura *dramatizar* o desvendamento do universo. Aqui, recorrendo à teoria do *Big-Bang* (83.2).

Destas três partes, a que mais nos interessa é a segunda, por seu aspecto aparentemente destacado, ao mesmo tempo dentro e fora do poema. Dentro, porque, como as outras partes do texto, ela também é uma das muitas estrofes que formam a trama do poema; fora, porque, em razão de sua posição intermediária (82-1.83.1), esse trecho não faz parte nem do comentário crítico que o precede (80.1-80.3), nem é exatamente a parte principal dos assuntos abordados pelo poema, antes (1.1-79.3) e depois (82.1-153.1) desse trecho. Essa pequena passagem não descreve apenas *o que* o poeta pensa a respeito do mundo. Ela descreve *como* ele o está pensando. De que maneira, com que instrumento e pressupostos ele pretende abarcá-lo. Por isso ela poderia servir, também, como uma espécie de introdução, prefácio ou começo do poema, à maneira de uma nota explicativa:

- 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 se gerando:

A *imaginação* (82.1) aparece, aí, como a idéia mais recuada na cadeia de tudo quanto é enunciado pelo poema. Ela antecede tanto o sujeito, como os instrumentos que lhe servem de vínculo com o mundo: o “telescópio” (82.2), o “olho” (82.2). Mesmo o mundo (83.1), neste trecho, é reduzido a algo incipiente, que só se revela na observação (82.3). Em vez do universo jovial e espontâneo dos clássicos (12,1-37.1; 38.2-40.1; 116.1-126.1), representado sobretudo no primeiro canto do poema; ou do universo velho e decante dos físicos modernos (95.1-105.1; 113.1-115.3), representado no segundo canto, é um universo infantil (82.1-94.3), ainda em *gestação* (107.2-110.3), que se apresenta no telescópio de Haroldo de Campos, no início deste canto III.

Mas a *imaginação* também não é a origem de todas as coisas no poema. Seria mais conveniente dizer que ela é o *lugar* em que o poema deseja se inscrever, o *lugar* que ele privilegia como seu espaço de manifestação. É isso, pelo menos, que parece sugerir a preposição “no” (82.1), única partícula que antecede o tema da *imaginação* na frase. Evidentemente, não se trata aqui de um *lugar* associado ao espaço, como quando dizemos “estou na minha casa” ou “na rua 32”. Trata-se de um lugar abstrato – discursivo, poderíamos dizer –, que coincide com o próprio momento da enunciação: é no dizer do poema que o poeta imagina a si mesmo e ao seu mundo; e é neste dizer que o poeta se manifesta, age e atua. “No imaginar me finjo” (82.1) – dizendo isso, o poeta não parece apontar a *imaginação* como uma substância ou um ente, do qual emanam todas as coisas. Mas ele a mantém como espaço que limita sua atuação, como medida do seu mundo.

Ao afirmarmos esse papel de relevo da imaginação, talvez fosse o caso de considerarmos, também, a importância que os temas da *especulação* (82.1) e do olhar (82.2-82.3) parecem ganhar no poema, a partir da leitura desses poucos versos. Afinal de contas, a *imaginação* refere um modo particular de *olhar* o mundo e a ênfase que Haroldo de Campos dá ao tema da especulação, como meio que lhe torna possível pensar sobre a realidade, parece

dizer algo sobre os pressupostos que costumamos adotar, ao lidarmos com as rígidas separações que marcam a fronteira entre o real e o imaginário.

A própria palavra “especulação” parece reunir, em sua etimologia, alguns desses sentidos. Segundo Houaiss (2001), ela chega a nós pelo verbo latino “*specùlo, as, ávi, átum, are*”, cujo sentido vernáculo é “observar de lugar alto, estar de sentinela, de atalaia; observar, seguir com os olhos, considerar”. Em português, pode significar: “estudo teórico, baseado predominantemente no raciocínio abstrato; análise, investigação, disquisição”. Pejorativamente, pode significar, ainda, “conjectura maldosa ou não baseada em fatos concretos”, ou então “operação comercial em que uma das partes obtém lucros acima do razoável, por abuso da boa fé de outra”. Na sua forma infinitiva, o verbo é homônimo de outro adjetivo, “especular”, cujos sentidos são: “referente a espelho”, “que reflete; que tem as propriedades de um espelho”; “invertido como a imagem do espelho”; “que possui espelho(s)”.

Quando falamos de *especulação*, percebemos que muitos desses sentidos, que remetem à ação do olhar, estão presentes em *A máquina do mundo repensada*. Eles podem referir um universo abstrato, puramente intelectual, que se “observa” ou apreende teoricamente, por meio do cálculo e da razão, como é o caso dos modelos de mundo pensados pelos cientistas, representados no canto II do poema. Ou então, um universo alegoricamente representado, que, manifestando-se por meio de uma complexa associação dos sentidos, forma, a partir de referências culturais diversas, uma percepção geral do mundo, como parece ser o caso dos modelos de mundo pressupostos nos poemas citados por Haroldo de Campos no canto I. Por outro lado, notamos, também, que a palavra pode ter conotações morais variadas, incluindo desde a presumida neutralidade de quem olha de cima e aparte – ou os equívocos de quem conjectura mal – até os abusos de quem se aproveita da ingenuidade de outro numa negociação.

Em *A máquina do mundo repensada*, a *especulação* do poeta (“sem mais especular sigo”, 95.1) parece ser referida no sentido de designar o próprio poema como um *espaço* de trocas, em que o sentido do mundo aparece como algo *negociável*, sujeito à comutação, no qual os limites do que é propriamente teórico ou prático, exato ou incerto, intencional ou arbitrário, permanecem ainda sem *especificação*.⁴

Esse *território* de trocas da *especulação* não é nada mais do que aquele referido pelo *A máquina do mundo repensada* como o *lugar* privilegiado de sua inscrição: a *imaginação* (82.1). É nele que o poema elabora o *pensamento*, essa *matéria* da qual – como sugere seu título – o poema se alimenta. Isso explica porque, anteriormente, mencionávamos que o poeta, apesar de declarar seu anseio épico, dizia, ao mesmo tempo, não conseguir escapar do preâmbulo, do “ante-curso” (142.3) de sua aventura: sendo resultado da permanente reordenação do sentido, o *pensamento*, no poema, não é um assunto próprio à fábula, mas à *especulação*: ele não partilha da mesma natureza dos assuntos que contam as ações realizadas por um personagem dentro das coordenadas do tempo e do espaço; por isso, não poderia servir como *matéria* de narração. A menos que as peripécias e vicissitudes do sentido, em sua trajetória sempre inacabada em busca da significação, ganhasse maior destaque que uma história contada com começo, meio e fim.

É por meio da *imaginação* que o poeta se entrega à *especulação*, encenando, a partir de suas decepções e enganos, o “precipício da dúvida” (145.1-2). Mas é por meio da *imaginação*, também, que o poeta se arrisca nesse reino ambíguo, incerto e fantasmagórico (90.2; 95.3; 149.3), que é o reino da figuração e da imagem (56.1; 62.3; 70.1; 82.1), investindo os conceitos científicos e metafísicos de qualidades sensíveis, palpáveis; como

⁴ Ainda segundo Houaiss (2001), também a palavra *especificação* partilha uma origem comum com a raiz da palavra *especulação*. Essa origem teria dado, em latim, a palavra *specie*, *ei*, que significa “aspecto, aparência, forma, figura; vista, espetáculo, imagem; aspecto, fantasma; bela aparência, beleza [...]”; pretexto, falsa aparência (por oposição a *res* ‘a realidade’); gênero, espécie [...]” e, ainda, “mercadorias classificadas por espécie, drogas, especiarias”. Muitos deles são sentidos que já vínhamos trabalhando ao longo da argumentação e que, para nós, parecem reforçar a idéia da *especulação* como um espaço de trocas.

quando se refere ao *Big-Bang*, chamando-o de “ovo / cósmico” (89.2-89.3), ou quando nomeia o universo de “estrela-fênix ígnea bola” (107.2). Nesse território da imaginação, que é, também, o território da representação poética, a história, para Haroldo de Campos, só pode ser “pseudo-história” (76.1), e as coisas representadas não pertencem totalmente nem ao reino natural (49.1-79.1) – o mundo (46.3) ou a Terra (49.2) minuciosamente explicada pelos cientistas – nem ao reino do absurdo, isto é, o *mundo da lua* (72.3-76.1) – espaço das projeções e ilusões dos loucos e sonhadores.

Nesse universo de representação, aberto pelo poema, é também como uma espécie de fantasma (90.2) que o poeta surge no último trecho citado anteriormente (82.1-83.1). Fruto da imaginação, ele é *fingimento* (“no imaginar *me* finjo”, 82.1; grifo nosso), no sentido da raiz latina do termo. E também são fingimentos o “telescópio” (82.2), o “olho” (82.2) e o mundo que ele vê.⁵ Mas essa escolha pelo reino da imaginação não é algo que isole o poeta do mundo; algo que o permita fugir à relação com o *outro*. A ficção, aí, é justamente a maneira como o poeta elabora a peculiaridade da *sua* relação com o mundo; é a maneira como ele elabora o *sentido do mundo* para *si* mesmo.

5. O desaparecimento e o aparecimento do mundo

Curiosamente, em *A máquina do mundo repensada*, o mundo só *aparece* para o poeta como algo dotado de sentido pleno, algo que antecede a imaginação, numa fábula (133.2-141.3) que traz todas as marcas de um episódio autobiográfico. Iniciado por um sugestivo

⁵ Segundo Houaiss, fingir vem do latim *fingo, is, finxi, fictum* (*finctus* em baixa época). Inicialmente *fin gere* significava ‘modelar na argila’, depois ‘dar forma a qualquer substância plástica, esculpir’, donde ‘dar feição a, afeiçoar’. Posteriormente, por extensão de sentido, veio a significar também ‘reproduzir os traços de, representar, imaginar, fingir, inventar’. Cabe notar que, com enorme frequência em sua obra, Haroldo de Campos emprega o termo “fingir” como sinônimo de imaginar e representar. Em “A cidadania de pé-quebrado”, Iumna Maria Simon (2004) faz uma severa crítica a Haroldo de Campos, lembrando que o sentido mais corrente do termo em português, é sinônimo também de ocultação ou dissimulação de sentimento, intenção, pensamento; e que, do ponto de vista político, tal concepção de poesia tem implicações que não deveriam ser desprezadas.

“aquela vez” (133.2), este episódio é um dos raros momentos em que o intricado tecido especulativo do terceiro canto do poema *parece* ceder ao tempo pretérito e à linearidade do esquema narrativo tradicional. O trecho cobre aproximadamente 9 estrofes e aqui, como nas reflexões anteriores, dois traços da localização em que o trecho aparece no poema nos ajudam a compreender seu papel no conjunto mais amplo da trama.

De um lado, o trecho é seguido pelas especulações metafísicas (142.1-153.1) que conduzem o poema aos seus últimos versos. De outro lado, o trecho é precedido por um longo episódio (116.1-133.1), que ganha forma numa espécie de ciclo de epifanias. Este episódio inclui a retomada de alguns episódios da tradição livresca, recolhidos por Haroldo de Campos, em que poetas ou cientistas tiveram a impressão de que podiam ver o mundo ou uma divindade manifestar-se em sua plenitude. Do ponto de vista da tradição literária, esses momentos já haviam sido aproveitados pelo poema no canto I. Aqui, reaparecem Dante (116.1-119.3), em sua escalada rumo à visão da rosa celeste, símbolo do esplendor da trindade; Vasco da Gama (120.1-125.1), o almirante português que, fascinado pelo prêmio que lhe é oferecido por sua fé e bravura, entrega-se à visão da máquina do mundo, uma realidade inacessível às vãs pretensões da ciência; e Drummond (126.2-128.1), o poeta mineiro que, recusando entregar-se ao êxtase místico, desdenha acolher a revelação – isto é, a manifestação sobrenatural, involuntária e não mediada pela consciência, do todo existente – como experiência legítima do mundo.

A estes três, *A máquina do mundo repensada* acrescenta, ainda, um quarto e um quinto personagens, inusitados por não serem poetas, e, sim, um cientista e um filósofo: o físico brasileiro Mário Schemberg (128.3-131.3), que, junto do físico russo-americano George Anthony Gamow (131.1), teria descoberto nas partículas subatômicas a razão do esfriamento das estrelas (um caso particular do processo entrópico geral, 65.2); e Walter Benjamin (132.1-133.2), que, ao comentar um apólogo rabínico (132.2), teria proposto uma imagem de

universo semelhante à de Schemberg, na qual os anjos surgiam do nada (132.1) para vislumbrar a face de Deus (132.3) e depois desaparecerem (132.3).

O trecho que nos interessa (133.2-141.3), como dissemos, é uma fábula. E parece ser a fábula de uma vivência experimentada pelo poeta como uma epifania. Nesta fábula, o poeta narra a visita que teria feito às ruínas de um templo maia, em Palenque, México. Lá, após descer pela escada de um túnel escuro, estreito e cheio de fezes de morcego, o poeta vê a figura de um rei maia encolhido, como que em posição de feto, gravada sobre a lápide de seu túmulo. Esse túmulo, segundo o poeta nos conta, encontrava-se no fim de um estreito caminho subterrâneo, incrustado na rocha, e era iluminado naturalmente, por uma abertura no alto. Ao voltar à superfície, a sensação de amplidão e o ar tropical do lugar tomam o poeta de assalto, servindo de contraponto à experiência vivida durante a visita subterrânea.

Inspirado pela aventura e pelo clima áureo, esplendoroso, do local, o poeta compõe um poema em homenagem a Mário Schemberg. Numa espécie de *transe estético* (136.3-137.2), provocado pelo alumbramento em que o poeta se encontra (muito parecido, aliás, com aqueles alumbramentos narrados por Dante, Camões e Drummond, quando colocam seus protagonistas diante da “máquina do mundo” ou da pessoa de Deus), o poeta protagonista de *A máquina do mundo repensada* diz ver um astrólogo maia se diluir no olhar do físico, sendo seguido por um pintor chinês, da dinastia Chim. Esse pintor refaz o mesmo trajeto do astrólogo, pondo estrelas no céu – um céu que, segundo o poeta, é harmoniosamente ordenado pelo número sete. Como a passagem não deixa o sentido dessa expressão suficientemente claro, podemos supor que o sete, aqui, signifique o *sétimo céu* da mística antiga, que simbolizava a conquista de um estado de perfeito equilíbrio e plenitude espiritual; ou então, as sete estrelas da ursa (26.1-3) – sinal no céu que, para os viajantes antigos, servia de orientação e símbolo das virtudes da fé cristã, e que no *Un Coup de Dés* (69.3) mimetiza gráfica e

tematicamente a solução formal encontrada por Mallarmé, na composição do poema, isto é, a “constelação”. Reproduzimos aqui essa primeira parte da fábula:

- 133.2.[...] 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 descenso à luz se abre) o contemplar
 - 3. permite: eu – pela escada perietal
- 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 afogueado 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 setínio

Como se pode perceber, esse primeiro bloco da fábula termina num clímax, numa espécie de ascensão. A cena alude a um episódio muito conhecido dos épicos tradicionais, no qual o poeta, fazendo um sacrifício de evocação, ou, então, descendo até o mundo dos mortos, procura saber dos antepassados o que eles têm a falar sobre o futuro.⁶ Essa cena encontra-se entre os versos 1 e 137 do XI canto da *Odisséia* e é repetida na *Eneida*, por Virgílio, que a representa como descida de Enéias ao Hades. Na *Divina Comédia*, Dante representa-a como descida ao Inferno. Como já dissemos na primeira parte desse trabalho, nos épicos tradicionais, os poetas costumavam utilizar o episódio como forma de se referirem

⁶ O ato de *olhar*, de *observar* o futuro, guarda, na raiz da palavra *auspício*, mais uma relação com o termo *especulação*, abordado anteriormente. Segundo Houaiss, a origem comum é a raiz latina *spex*, *icis*, “usado como segundo termo de compostos conservados principalmente na língua augural: *auspex*, (*h*)*aruspex*” – respectivamente, “áuspice”, adivinho, e harúspice, adivinho da Roma antiga, em português.

ficcionalmente ao presente: valendo-se da perspectiva recuada (mítica) do relato épico, o poeta falava de seu tempo sob a forma de uma profecia.

Ao longo de toda sua carreira, Haroldo de Campos demonstrou profundo interesse por esse episódio, elaborando-o em poemas como: “Orfeu e o discípulo” (1952), de *Xadrez de Estrelas* (1976) e “Esboços para uma Nékuia” (1974-1975), de *Signantia quase coelum* (1979); usou-o também de inspiração para o livro *Finismundo: a última viagem* (1990); aventurando-se, por fim, na tradução, direta do grego, do episódio da *Odisséia*, publicada recentemente em edição póstuma (*Odisséia de Homero: fragmentos*. São Paulo: Olavobrás, 2006. p. 25-31.).⁷

Aqui, há pelo menos dois dados importantes a serem considerados: 1) o lugar em que o poeta desce ao mundo subterrâneo é uma antiga ruína maia, berço de um dos grandes impérios da América antiga; 2) a aventura provoca no poeta uma espécie de *transe estético* (“eu via / como um maia – um astrólogo – avizinha-se”, 137.2-137.3), que o faz reviver poeticamente a memória de Mário Schemberg, um amigo falecido já à época de publicação de *A máquina do mundo repensada* (2000). Nos dois casos, é a referência a um mundo empírico, anterior ao puro espaço da *imaginação* poética, que ganha destaque, contrariando as

⁷ Apenas como acréscimo a essas informações, vale a pena cotejar a maneira como Haroldo de Campos descreve sua aventura pessoal em prosa. Nela, não deixa de ser curioso o fato de que o templo em que ocorre a aventura descrita por Haroldo seja o “Templo de las Incripciones”. Na leitura de *A máquina do mundo repensada*, esse detalhe ajuda a ver no episódio mais um dos momentos em que o poema parece voltar-se sobre o próprio ato de escrever como tema; mas, desta vez, complicado pelo fato de ser um “relato” autobiográfico, no qual imagens literárias e científicas se cruzam com os eventos narrados pelo poeta: “Pedira-me uma querida amiga, a matemática e física Guita Guinsburg, que contribuísse com um texto para uma coletânea de escritos sobre [Mário] Schemberg, que ela estava organizando. Optei por escrever um poema que veio a se intitular ‘Hieróglifo para Mário Schemberg’. Custei certo tempo para elaborá-lo. Só veio a desenhar-se em definitivo em minha mente depois de uma visita que fiz, em companhia do jovem poeta uruguaio [...] Eduardo Milan, ao recinto arqueológico maia de Palenque (Tabasco). Lá se ergue, resgatado da selva, o ‘Templo de las Incripciones’, a meu ver o mais belo do conjunto, em forma de um pagode-pirâmide, não muito alto, acessível por largos degraus. Chegando-se a seu topo, é preciso descer por um túnel escavado na rocha, cujo teto está revestido de fezes de morcego, e que se aprofunda numa semi-escuridão. Quando se atinge o fundo, abre-se, súbito, um espaço iluminado, uma cripta funerária e se tem a visão de um príncipe maia em posição fetal, cuja imagem está gravada em tamanho natural, em relevo, na pedra tumbal que recobre seu jazigo. A imagem, depois da forçada *katábasis* no escuro, tem sobre o observador um efeito epifânico, de deslumbramento. Ainda sob essa impressão, empreendi o dificultoso retorno à superfície e ao sol tropical, ferindo meu braço na áspera parede lateral. Lembro-me que, para sair do ‘buraco negro’, do Hades sepulcral, me foi necessário o auxílio providencial de uma robusta turista japonesa, que me puxou para fora com vigor desportista” (CAMPOS, 2002, p. 67-68; grifos do autor)

premissas estabelecidas pelo poema, nos versos que vão de 82.1 à 83.1. No primeiro caso (132.2-136.3), são as ruínas de um templo histórico que motivam o trabalho da *imaginação* poética; no segundo (136.3-139.1), é a agitação do “ar / tropical afogado” (136.3-137.1) que, combinando-se à sensação de alívio vivida logo na saída do templo (“voltando ao sol de fora e a respirar / desopresso”, 136.1-136.2), “endemoninha / e inspira” (137.1-137.2) o poeta com seu “sopro de ouro” (137.2).

Essa dupla transfiguração do vivido em memória e matéria de narração poética exprime outra maneira de o poema compreender a representação poética que não anula substancialmente a primeira, na qual a imaginação tinha o papel de maior importância: o poema pensa a si mesmo e à própria poesia (136.3) como *o lugar* em que os tempos e lugares *ausentes* – a cultura pré-colombiana, de um lado; o amigo já falecido, de outro – encontram-se (137.1-139.1), compartilhando o mesmo presente. Essa nova premissa do poema não anula a anterioridade da *imaginação* na formulação daquilo que é transfigurado poeticamente, mas reafirma o compromisso e a reciprocidade do poema com aquilo que está para alguém do que é fruto apenas da imaginação.

Uma característica importante de se notar nesse compromisso do poeta com o *real* supostamente não imaginado é que, ao se voltar para o discurso da ciência, da poesia e mesmo para a sua experiência pessoal, em busca desses assuntos, o poeta costuma privilegiar, quase que por regra, acontecimentos que insinuam um percurso alternativo, marginal, ou pelo menos paralelo, no interior desses discursos. Assim, em oposição à mecânica clássica (49.1-56.2), o poema privilegia a física quântica (70.3-79.3) e as descobertas de Mário Schemberg (128.3-131.3), cientista brasileiro cujo trabalho se desenvolveu num território localizado à margem dos grandes centros de pesquisa em ciência e tecnologia; por outro lado, em oposição à poesia épica tradicional (1.1- 40.3) e a Antigüidade Clássica (9.3-10.2), é a América antiga que o poema valoriza como aquilo que poderia ser, *pelo menos*, o fantasma de uma raiz autóctone

da cultura continental, cedo sufocado pela invasão européia. Enfim, quanto à esfera pessoal do poeta, é um episódio relacionado a uma viagem em um país estrangeiro, num lugar inóspito, que ele privilegia, ao invés do relato de acontecimentos mais diretamente relacionado com a sua carreira como poeta e ensaísta.

Mas é no segundo trecho da fábula, que é também seu desfecho, que a *imaginação* (140.1) reaparece, colocando em cena um novo cenário e cumprindo um novo papel. Logo após alcançar os “céus” por meio do *transe estético* (137.2-139.1), o poeta vivencia a experiência de um abalo sísmico (139.2-141.2) que, embora de proporções pequenas, é suficiente para arrancá-lo do sonho poético e trazê-lo de volta a si. O mais interessante dessa passagem, no entanto, é que a recobrada de consciência experimentada pelo poeta não significa exatamente um retorno *a si* (140.3); e, sim, mais um mergulho no reino da *imaginação* poética (140.1), o reino da *fabulação*:

140.2. 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 –

Mais uma vez, a poesia apresenta-se no poema como o *lugar* em que os espaços e os tempos se cruzam. O poeta *imagina-se* no mesmo lugar onde estivera há pouco: o túmulo do rei maia. Finalmente aparecem no trecho a “lápide” (140.2) e a informação de que se tratava de um “rei” (140.2). Com isso, o espaço adquire um significado mais intrigante. Trata-se, provavelmente, de um *lugar* que, no passado, fora sagrado, divino e, seguramente, um lugar separado do convívio das pessoas comuns pelos sacerdotes, sendo considerado um templo e um mausoléu (133.3). Enquanto mausoléu, o túmulo do rei *aparece*, aqui, não só como um

índice da passagem do tempo, da degeneração, que, absorvendo tudo o que é *real* nas transformações históricas, relega tanto as instituições como os homens que as sustentam ao esquecimento, à “plena escuridão” (140.1). Esse túmulo e o suposto *corpo* que ele guarda *aparecem*, também, como *fantasmas*, como as imagens de algo que jamais se revela por inteiro. Como tais, eles são tomados pelo poema como uma espécie de análogo, de modelo ilustrativo da própria representação poética: nos versos de Haroldo de Campos, nem a gravura do túmulo do rei maia é mais que a *figura*, ou a silhueta, do corpo que representa; nem o *corpo* do rei, que imaginamos ligado a essa figura, seria, na sua transitória singularidade, mais que a *figura* passageira de uma experiência que também só se revela historicamente. Como nos parece dizer o poema, junto da lápide e da gravura escrita na rocha, na suposta perenidade material do monumento, repousa um “segredo” (140.3); isto é, a sugestão quase silenciosa de que, por sua transitoriedade, a realidade, tal como a gravura que recorda o rei, seja apenas uma *figura sem fundo*, aberta na superficialidade de tudo quanto, paradoxalmente, só pode se apresentar para nós como *re-presentação*. No mundo ou na cena do mausoléu representados por Haroldo de Campos, a transcendência, o sentido pleno do todo nunca estão acessíveis; eles coincidem com o devir.

Esse *aspecto* fantasmagórico da representação, marcado por Haroldo de Campos na cena do mausoléu, não deixa de fazer pensar, também, na transformação moderna dos lugares antigamente reservados ao mistério (os *lugares* sagrados – portanto, também, segregados, secretos –, onde era proibida a entrada dos homens) em lugares de visitação e turismo, concebido, inclusive, como atrativo para estrangeiros. Aparentemente, é justamente neste trecho do poema que o *presente* se deixa apreender como discurso e representação; ou seja, como unidade cindida, não evidente por si mesma, sempre aberta à interpretação. Não sendo completamente história, nem completamente passado, o *presente* se apresenta aí como complexo simbólico que desaloja os lugares comuns e o próprio passado de seu sentido

histórico, abrigando em si algo que lhe é estranho e heterogêneo, como a cripta que, guardando o rei maia em seu seio, paradoxalmente o apaga e conserva.

Na fábula contada por Haroldo de Campos, os índices de modernidade da cena permitem pensar a secularização do túmulo e a dessacralização do mistério a partir de uma analogia parecida. Na cena, a secularização do túmulo do rei é o acontecimento do presente que permite o poeta moderno brasileiro, turista e burguês, visitar um lugar sagrado, antes permitido apenas a pessoas consideradas igualmente sagradas, divinas. Isso significa que, por um lado, a secularização encena pel’*A máquina do mundo repensada*, arranca o rei maia do passado, livrando-o do esquecimento e do rígido isolamento imposto pelas normas culturais do seu tempo. Porém, ela só liberta o rei das firmes amarras do passado, tornando-o acessível, porque o desqualifica no mesmo momento em que o dignifica. Pois, ao tornar o mausoléu um patrimônio cultural, nivelando o sagrado pelo mercado, a secularização também o transforma num lugar acessível apenas àqueles que, dispondo de tempo livre e dinheiro, podem fruí-lo. Enfim, a liberalidade que parecia haver no gesto de dessacralização do mistério, em último caso, revela o presente como complexo simbólico que só se impõe sob a força de outras mistificações.

Essa compreensão do presente como algo relativo, passivo de interpretação, ecoa no trecho anteriormente citado, no momento em que Haroldo de Campos evoca a *terra* (140.2) como figura da primazia das coisas empíricas. Neste trecho, a *terra* é representada como uma espécie de princípio de realidade, uma metonímia do mundo, que serve de antídoto para a dispersão imaginativa. Oposta a tudo que se encontra em cima (o éter e os céus, as nuvens e o sonho, o “mundo da lua” e os excessos da especulação metafísica), ela é o que há de mais assentado e sólido, mais prosaico e rasteiro, mais simples e seguro. Ao seu chamado, o poeta é convocado a despertar a consciência e os sentidos e assumir novamente a vigília, agarrando-

se a ela como único fundamento do seu mundo (“mas um tremor de terra [...] / [...] me fez voltar a mim”, 139.2-139.3; “e ao repelão / do tremor submetido me aterrei”, 141.1).

Indo da *terra* (139.2) que se afigura como motivação e estímulo, num tremor de terra, a *terra* (141.1) que se visa como finalidade e porto seguro da experiência, o poeta sugere abandonar o terreno da imaginação e religar-se a um mundo auto-evidente e incontestável por sua eminência. Num dos raros momentos do poema, o mundo se apresenta para Haroldo de Campos como uma certeza. Mas, também, como um dogma e uma crença. Pois, como fizeram Dante (116.1-119.3) e Camões (120.1-125.1), aparados na fé católica; e como Drummond (126.2-128.2) fez também, apoiado na crença de que apenas a vivência pessoal da decisão, restaria como elemento da estruturação da experiência moderna do mundo, Haroldo de Campos refere o mundo como uma totalidade completa e acabada, que o gera e inclui, submetendo-se a sua onipotência.

Entretanto, este é apenas um dos sentidos projetados no trecho anteriormente citado. Pois, imediatamente após afirmar ter recobrado a plena consciência e a vigília dos sentidos (“submetido me aterrei”, 141.1), Haroldo de Campos acrescenta um aposto que inverte completamente o sentido da interpretação deste trecho. Referindo-se ao momento imediatamente posterior ao tremor de terra, Haroldo de Campos se refere a sua submissão a terra como um *transe* (“pós-fato como em transe”, 141.2) – justamente o termo que, até aqui, adotamos para designar o desvio do poeta para o terreno da *imaginação*. Como Dante e Camões diante da visão de Deus ou da “máquina do mundo” – e, também, como o Drummond, temporariamente atônito diante dela –, Haroldo de Campos vê-se imóvel, e não vigilante e ativo, dono de suas ações, no momento em que diz recobrar a consciência e voltar a si (“um tremor de terra [...] me fez voltar a mim”, 139.2-139.3). Diferentemente do que acontece com aqueles poetas, a surpresa diante da visão do absoluto (Deus, a “máquina do mundo”, ou a *terra*) não faz com que Haroldo de Campos permaneça alumbrado com algo

que percebe fora de si. Como já dissemos, a perturbação exterior é ocasião para que o poeta, abalado, mergulhe novamente em sua introspecção (“um tremor de terra [...] me fez voltar a mim / e imaginar-me em plena escuridão”, 139.3-140.1).

O que a leitura dessas passagens do canto III nos faz pensar é que, para Haroldo de Campos, a poesia se submete ao dogmatismo das visões totalizadoras do mundo não só quando abre mão da razão em favor religião, como em Dante e Camões. Há submissão, também, quando ela assume um empirismo ou um racionalismo de caráter quase religioso, como o inspirado pela mecânica clássica, postulando que a representação do mundo seria tão mais coerente com o seu tempo quanto mais trouxesse para junto de si uma realidade presumidamente depurada de toda interferência da imaginação, ou seja, quando se aproximasse de uma realidade *em si*.

Portanto, quando *A máquina do mundo repensada* põe em questão o estatuto da realidade e do presente que se apresentam inscritos numa fábula que recupera o vivido, ou quando sugere que a vigília total da consciência e dos sentidos também pode ser uma forma de transe, o que ele parece dizer é que, no contexto específico da poesia, estar fora de si, contrariamente ao que o bom-senso e à razão cotidiana dizem, é justamente deixar-se submeter ao domínio de um real absoluto, literal, supostamente incondicionado pela imaginação. Neste sentido, estar fora de si, para *A máquina do mundo repensada*, é ter o corpo e os sentidos submetidos a eminência da morte (140.1), à urgência do agora (140.3-141.2), presumindo tê-los junto de um presente bruto, que independe de quaisquer mediações. É estar ligado à experiência de forma tão imediata que não haja meios para que o pensamento transite pelo terreno da imaginação, elaborando, deste modo, a singularidade de sua relação com o presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de *A máquina do mundo repensada*, até aqui realizada, e o cotejamento de alguns ensaios teóricos de Haroldo de Campos nos permitiram chegar a pelo menos algumas conclusões sobre a relação entre ciência e poesia em sua obra.

Ao abordar o canto I do poema, vimos que Haroldo de Campos começa *A máquina do mundo repensada* aludindo à cena inicial da *Divina Comédia*. Aparentemente, o propósito dessa alusão é colocar o tema da desorientação como ponto de partida para *A máquina do mundo repensada*. Na *Divina Comédia*, este tema é representado pelo drama pessoal vivido por Dante. Porém, enquanto Dante narra um drama que deve ser resolvido no plano objetivo, com a conformação do poeta aos preceitos da doutrina cristã, Haroldo de Campos representa a si mesmo como um poeta velho, perdido no labirinto de suas próprias escolhas. Sua desorientação é resultado de um acúmulo desorganizado de vivências, que, ao cabo de uma vida, não produziram nenhuma espécie de saber duradouro e exemplar. Nesse sentido, enquanto personagem protagonista de *A máquina do mundo repensada*, Haroldo de Campos caracteriza a si mesmo como um tipo diferente do tipo normalmente encontrado nos épicos clássicos.

A primeira menção de *A máquina do mundo repensada* à alegoria da “máquina do mundo” só aparece na alusão ao episódio do Canto X de *Os Lusíadas*, no qual Vasco da Gama vê a “máquina do mundo” se revelar, no cume de um monte elevado. Ao aludir a esse episódio, Haroldo de Campos parece mais interessado no tipo de emoção estética que a visão do maravilhoso provoca em Vasco da Gama, do que na discussão dos aspectos simbólicos ou ideológicos da cena. Isso fica evidente na maneira como, em sua versão, Haroldo de Campos realça os aspectos divinos e celestes do episódio, tornando o cenário da revelação mais etéreo

do que o da versão de Camões, que representa a revelação da “máquina do mundo” numa montanha elevada, mas terrena.

Ao abordar os poemas de Dante, Camões e Drummond, Haroldo de Campos parece particularmente interessado pelo tipo de relação que o tema da revelação mantém, nestes poemas, com o erotismo, com o tema da sedução e com a figura feminina. Haroldo de Campos realça esse interesse ao re-elaborar a cena da revelação da “máquina do mundo” a Vasco da Gama. Para isso, Haroldo de Campos utiliza-se da alegoria de duas flores, uma rosa e uma alcachofra, que, antropomorfizadas, despem-se para o herói como duas donzelas. Segundo a interpretação proposta pela alegoria de Haroldo de Campos, a sedução provocada pela beleza feminina, nos poemas tradicionais, parece corresponder, no plano metafísico, à sedução que a promessa de aperfeiçoamento humano, propiciada pelo conhecimento do plano divino para a criação, provoca.

Realçando o papel do belo e do erótico na cena da revelação, Haroldo de Campos parece querer destacar, também, o tipo de êxtase vivenciado pelos personagens protagonistas à visão do maravilhoso. Ao fazer isso, Haroldo de Campos busca distinguir o tipo de emoção estética vivenciado por estes personagens do tipo de emoção provocado pelo êxtase religioso. No êxtase religioso, tal como o representado por Dante na *Divina Comédia*, o indivíduo alcança o conhecimento dos mistérios divinos por força de um arrebatamento espiritual. Neste arrebatamento, a atividade dirigida da consciência é temporariamente suspensa pela imersão do indivíduo na divindade. No êxtase provocado pelo maravilhoso poético, tal como Haroldo de Campos parece concebê-lo, a atividade da consciência do indivíduo não é suspensa, mas subordinada à apelação acentuada dos sentidos. São eles que informam, a partir de dados concretos, a percepção de mundo do indivíduo. Ao que parece, para Haroldo de Campos, a maneira como Dante, Camões e Drummond representam a experiência de seus protagonistas

diante do maravilhoso interessa, também, porque parece exprimir uma maneira peculiar de pensar o tipo de emoção provocado pela poesia.

Haroldo de Campos encontra afirmações que negam sua visão de poesia, por um lado, mas que, em parte, confirmam a sua visão de mundo moderno, no poema de Drummond. Como Drummond, ele procura representar a modernidade como situação histórica que prescinde de explicações religiosas e metafísicas que dêem fundamento para a existência. Segundo essa concepção, a própria alegoria da “máquina do mundo” seria um tópico literário anacrônico, pois pressuporia uma concepção de mundo antiga, de fundo essencialmente religioso. Nessa concepção, o mundo é entendido como criação de Deus e seria o desenvolvimento temporal de um plano harmonioso e completo para a eternidade, com começo, meio e fim definidos.

Ao que parece, Haroldo de Campos entende que, em seu poema, Drummond procura representar o desprestígio moderno da alegoria da “máquina do mundo” apropriando-se dela ironicamente, com o fim de desdenhá-la. Porém, sendo o maravilhoso um tipo de visão fantasiosa, distorcida ou engrandecida da realidade, como são os casos dos modelos de mundo pressupostos na alegoria da “máquina do mundo”, o questionamento da pertinência das explicações transcendentais para a existência, a partir desta alegoria, envolveria, também, um questionamento do interesse do maravilhoso para o presente. Além disso, o recolhimento de Drummond sobre o universo familiar de suas memórias também poderia ser lido como uma forma de recusar os modelos atuais e antigos de explicação da existência, com o fim de afirmar a preeminência da experiência individual sobre a experiência coletiva como característica da modernidade.

Compondo de maneira diferente, Haroldo de Campos procura lançar mão de um discurso de valor coletivo, amplamente legitimado no passado recente e no presente: a ciência moderna e contemporânea. Com isso, parece interessado não só em representar o desprestígio

moderno da alegoria da “máquina do mundo” e das visões de mundo que ela pressupõe, mas, também, em embrenhar-se nas narrativas do passado e nas especulações sobre o futuro, procurando descobrir nelas, os impasses de sua visão pessoal de mundo.

A aventura de Haroldo de Campos pelo universo da ciência tem início no canto II de *A máquina do mundo repensada*. Nele Haroldo de Campos procura representar como o pensamento de alguns dos principais nomes da física moderna teria contribuído para que as concepções religiosas que fundamentavam o modelo de mundo transfigurado pela alegoria da “máquina do mundo” caíssem em descrédito na atualidade. Para Haroldo de Campos, essa história começa no momento em que físicos como Galileu e Newton assumem posições intelectuais contrárias ao dogmatismo das concepções tradicionais, promovidas e sustentadas pelas autoridades políticas e religiosas da época, dando os primeiros passos na consolidação da mecânica como visão de mundo dominante na modernidade.

Em *A máquina do mundo repensada*, essa rememoração da história da ciência parece ganhar o aspecto de um épico moderno, no qual os físicos são concebidos como heróis do esclarecimento e no qual o questionamento da crença numa verdade *absoluta* é entendido como a articulação central desse enredo. Aparentemente, esse fio narrativo é tão importante para Haroldo de Campos que ele chega a configurar-se como uma espécie de critério de julgamento da história. Isso talvez explique porque Haroldo de Campos prefere se ater muito mais à história da consolidação da mecânica como modelo de mundo da modernidade do que à história dos argumentos lançados contra as concepções religiosas da antiguidade pela ciência.

Para Haroldo de Campos, o sucesso das novas idéias da ciência e o enfraquecimento das autoridades religiosas e políticas da época teriam alimentado, na modernidade, a ilusão de que a ciência já não encontrava antagonismos nem no homem nem na natureza. Isso teria feito com que algumas concepções metafísicas da antiguidade fossem revigoradas no idealismo de

certas concepções científicas do período posterior. Uma delas, por exemplo, era a idéia de progresso, que consistia na crença de que a ciência progredia continuamente, rumo a um pleno conhecimento da natureza. Segundo essa crença, as concepções do passado podiam ser consideradas sempre mais rudimentares e inferiores do que as concepções do presente, devido à evolução natural do conhecimento. Isso justifica porque Haroldo de Campos se refere à alegoria da “máquina do mundo” usando epítetos como “ciência obsoleta” e “antiquada maquinaria”, quando busca reproduzir o ponto de vista da ciência contemporânea. Num mundo devassado pela ciência, a antiga “máquina do mundo”, outrora divina e sublime, não passaria de uma “máquina mundana”, isto é, de uma fantasia criada para atender aos interesses dos homens de uma época.

Ainda segundo a versão de Haroldo de Campos, a crença na onipotência da ciência teria levado, conjuntamente, a uma concepção de natureza que consistia em compreender a realidade como um gigantesco complexo de interações mecânicas de causa e efeito, matematicamente inteligíveis. Essa nova concepção de mundo vinha substituir a antiga idéia da Providência cristã pela idéia de Necessidade. Basicamente, tratava-se de substituir a crença de que o destino do mundo era governado pela Vontade de um Deus personalíssimo, que o havia concebido segundo um plano harmonioso e coerente, pela idéia de que o mundo não possuiria um propósito específico; e que, portanto, modificar-se-ia segundo leis impessoais e inexoráveis, extensíveis a todos os corpos do universo. Para Haroldo de Campos, essa idéia de um universo regado e inteligível, mas não concebido segundo um propósito ou fim, estaria na base da doutrina do determinismo físico, assentada teoricamente pelo físico francês Pierre Simon Laplace.

Em *A máquina do mundo repensada*, Haroldo de Campos procura transfigurar essas transformações nas concepções do mundo moderno nas tensões que diferenciam as perspectivas adotadas pelos poetas tradicionais, apresentadas no canto I, das perspectivas

adotadas pelos físicos modernos, apresentadas no canto II, em relação à premissa de que a totalidade do mundo poderia ser pensada sob a alegoria de uma “máquina”. Segundo sugerem essas diferenças, a passagem entre um e outro canto do poema figuraria, em termos de uma história do pensamento, o momento em que a alegoria poética da “máquina do mundo” deixa de significar, no imaginário da época, a manifestação gloriosa da graça e do poder divino, para ser reinterpretada, no interior da ciência, como modelo privilegiado de representação do mundo. Secularizada, a alegoria da “máquina do mundo” se transforma de máquina sublime em modelo cosmológico e, em seguida, em padrão de cientificidade.

Aparentemente, essa relação entre a metafísica tradicional e o idealismo dos tempos áureos da mecânica clássica é um dos aspectos da história da física moderna que mais interessam a Haroldo de Campos. Uma evidência desse interesse pode ser percebida na regularidade com que o poeta apresenta algumas das teorias ligadas à história da mecânica servindo-se de expressões que realçam, na terminologia tradicional da ciência, noções religiosas como “demônio de Maxwell”, “demiurgo matemático”, “demo determinista”, “dâimon-sabe-tudo” e “plusdemo” de Laplace; “deus-relojoeiro da clássica mecânica”.

Haroldo de Campos procura discutir esse pendor totalizante da ciência opondo a história da ciência contemporânea à história da mecânica clássica. Segundo sua versão da história, somente com o surgimento das teorias da relatividade e da incerteza é que a física moderna teria começado a desconfiar dos seus próprios paradigmas, passando a contestar, também, a hipótese de que seria possível acumular conhecimentos invariáveis e seguros sobre a natureza, com vistas à formação de um saber total no futuro.

Em *A máquina do mundo repensada*, essa depreciação do papel redentor da ciência repercute numa concepção de mundo destituído de substância, transitório e fugaz, na qual a existência humana aparece como realidade ocasional e efêmera, mas nem por isso menos interessante e original em seu modo de ser. Essa concepção de mundo teria, para Haroldo de

Campos, um análogo em um dos tópicos da teoria termodinâmica de Maxwell. Trata-se do tópico no qual o físico procura explicar o comportamento irregular de determinados fenômenos físicos que, a despeito da marcha inexorável do universo em direção a uma “morte” por dissipação térmica, tendiam a perdurar, em virtude de suas instabilidades estruturais.

Haroldo de Campos parece ter se utilizado dessa imagem de Maxwell tanto em seus ensaios sobre poesia como em *A máquina do mundo repensada*, sempre com o propósito de explicar de que modo entendia a situação do homem e da poesia em meio à agitação da vida moderna. Como na teoria de Maxwell, Haroldo de Campos acreditava que a poesia contemporânea só poderia sobreviver à nova situação histórica incorporando a instabilidade, as contingências e as incertezas da vida moderna como elementos de sua constituição íntima. Numa época em que a poesia já não poderia mais se contentar com a afirmação de valores intemporais e sublimes, o questionamento desses valores restaria ainda como uma das alternativas possíveis. Para Haroldo de Campos, Mallarmé parecia ter resolvido esses impasses com brilhantismo épico em seu *Un Coup de Dés*, ao explorar, por meio da figura da constelação, os limites da própria representação poética.

Essa admiração de Haroldo de Campos pelo poema de Mallarmé e pelos desdobramentos da física do último século não parece explicar, entretanto, porque a história da ciência articulada por ele, no canto II de *A máquina do mundo repensada*, é, em alguns aspectos, tão idealizada. É perceptível como Haroldo de Campos adota a posição da ciência contemporânea ao valorizar a contestação da idéia de totalização do saber – e, também, a contestação da idéia de verdade absoluta – como critério para julgar a história da ciência em seu espectro geral. Em seu poema, os cientistas modernos e contemporâneos são claramente divididos entre aqueles que, em suas obras, mantiveram-se constante na contestação da tradição, fosse ela científica ou não; e aqueles que, assumindo posições conservadoras,

procuraram apenas retificar ou confirmar princípios estabelecidos. Deste modo, numa ponta da história, Haroldo de Campos coloca Laplace, teórico do determinismo científico; e, na outra, entre os avançados, Galileu e Newton, que teriam sido os primeiros a se oporem às tradições religiosas. Entre estes últimos, estariam, também, Maxwell e Poincaré, os pensadores que, lançando as bases do pensamento teórico da atualidade, teriam começado as reflexões que resultariam na teoria da relatividade de Einstein.

Dentre os cientistas e pensadores representados por Haroldo de Campos, é preciso notar, Einstein é, talvez, o mais interessante. Isso porque ele é o único cuja caracterização foge ao estereótipo do cientista que não se contradiz. Nesse sentido, ele é, também, o personagem que mais se aproxima do perfil de homem do século XX, defendida, por Haroldo de Campos, mediante a analogia de Maxwell e a alusão ao poema constelar de Mallarmé. Diferente dos outros cientistas, Einstein é o único personagem de *A máquina do mundo repensada* que hesita em relação às conseqüências geradas por suas reflexões.

Embora Einstein tenha sido um dos grandes responsáveis por redimensionar a importância da mecânica como modelo universal de explicação da natureza na modernidade, ao publicar sua teoria da relatividade, Haroldo de Campos o coloca entre os cientistas conservadores, por ter rejeitado as novas teorias da indeterminação, recuando em busca de uma explicação totalizadora que pudesse preencher o espaço deixado pela mecânica. Enfim, por seu perfil indeciso, Einstein parece representar para Haroldo de Campos a passagem entre o modelo de pensador moderno, caracterizado por uma inabalável segurança a respeito de suas convicções, e o modelo de pensador contemporâneo, inseguro a respeito das certezas e das conseqüências às quais suas reflexões podem levar.

Essa crítica de Haroldo de Campos às hesitações de Einstein é interessante para pensar a própria posição de Haroldo de Campos em relação à história da ciência que ele conta. Diferentemente daquilo que defende em relação à representação poética e mesmo em relação

à ciência contemporânea, Haroldo de Campos não parece hesitar um momento sequer em relação àquilo que narra. Galileu, Newton, Maxwell, Poincaré, o poeta Mallarmé, todos os personagens do canto II de *A máquina do mundo repensada* são concebidos com a regularidade de caráter e a univocidade épicas que, em um comentário a uma tradução sua do *Livro de Jó*, Haroldo de Campos diz ser peculiar aos heróis épicos da Grécia Antiga, por oposição ao caráter hesitante dos personagens bíblicos do Antigo Testamento. Como os heróis das épicas gregas, os poetas e cientistas pensadores de Haroldo de Campos são homens exemplares, fora da média; mas em vez de guerreiros, são concebidos como homens dotados de uma capacidade intelectual e de uma iniciativa pessoal incomuns.

Essa idealização da ciência e dos personagens pensadores repercute, também, na alta consideração que Haroldo de Campos acaba dando ao debate de idéias, ao recortá-lo como fator determinante das transformações políticas e sociais da história. Ao longo do canto II de *A máquina do mundo repensada* esse privilégio conferido à história das idéias aparece como uma espécie de esforço compensatório, que busca sublimar o papel da ciência principalmente nos momentos em que a ciência sofre revés em relação aos poderes instituídos da época. Isso acontece, por exemplo, no episódio em que Haroldo de Campos aborda o impacto que o pensamento de Galileu teria tido sobre as concepções de mundo da sua época. Engrandecendo o episódio, Haroldo de Campos deixa de mencionar a parte mais conhecida da história de Galileu, mais intimamente relacionada com os conflitos políticos e ideológicos do que com o debate científico da época. Referimo-nos aos processos inquisitoriais movidos pela Igreja contra Galileu e contra muitos outros pensadores que, como Giordano Bruno, foram condenados à morte por suas posições teóricas. Ao que parece, essa escolha de Haroldo de Campos evidencia sua intenção de manter a narração do poema focada apenas nas conquistas da ciência no campo do pensamento e das novas concepções de mundo na modernidade.

Esse empenho épico de Haroldo de Campos, unido a um esforço compensatório, aparece, também, na maneira como ele se restringe aos *grandes* nomes da física moderna, deixando de lado colaboradores, nomes menos conhecidos, como Lorenz, Herz, ou Heisenberg, o criador do princípio da incerteza; sem contar outros campos da ciência natural e humana, como o evolucionismo de Darwin e a Psicanálise de Freud. Neste caso, mesmo a intenção de valorizar a importância de Maxwell e Poincaré parece inócuo, se pensarmos que, nos últimos vinte anos, a divulgação científica tem se encarregado de mencionar com assiduidade a importância que esses dois pensadores tiveram para a física do século XX.

A inclusão de Mallarmé e de seu poema *Un Coup de Dés* entre os grandes pensadores da física moderna e contemporânea é certamente um dos aspectos mais importantes desse canto II de *A máquina do mundo repensada*. Haroldo de Campos inclui Mallarmé entre Maxwell e Poincaré, os pensadores da física que, na sua ótica pessoal, parecem ser, ao mesmo tempo, os mais avançados e os menos notados da contemporaneidade. Neste caso, podemos dizer, Haroldo de Campos parece reiterar um dos gestos mais conhecidos de seus ensaios teóricos, que é defender o *Un Coup de Dés* como o grande paradigma poético da contemporaneidade. Agora, porém, com o respaldo da história da física moderna, que justificaria a visão de poesia contemporânea de Haroldo de Campos no bojo de uma história das idéias de uma época.

Como vimos na introdução deste trabalho, Haroldo de Campos já havia apresentado uma articulação entre história da ciência e história da poesia contemporânea de modo muito semelhante, em seu ensaio *A arte no horizonte do provável*, de 1969. Ali, também, a história da ciência servia para Haroldo de Campos justificar sua visão de poesia contemporânea dentro do esboço de uma “fisionomia geral” de sua época; e Heisenberg e Mallarmé apareciam como os extremos da ciência e da poesia que convergiam, cada qual em seus campos de atuação, para uma semelhante concepção de mundo. É preciso ressaltar, entretanto, que num caso

como no outro, Haroldo de Campos não fala de mudanças na história da poesia que seguem, mimetizam, ou que vêm a reboque da história da ciência; ele fala de campos distintos de atuação, que apresentam *convergência* de resultados. Nos dois casos – e, também, no caso de um ensaio de apresentação intitulado “Umbral a Max Bense” (CAMPOS, 1971, p. 31), em que busca relacionar a publicação do *Un Coup de Dés* com o surgimento da teoria do caos em matemática –, Haroldo de Campos chega a sugerir, inclusive, que Mallarmé teria antecipado os físicos no reconhecimento das questões mais importantes da contemporaneidade. Para alguém familiarizado com os ensaios teóricos de Haroldo de Campos, essa afirmação parece ser uma reiteração do conhecido uso que Haroldo de Campos e os poetas do concretismo faziam da expressão de Ezra Pound, que dizia que “os poetas são as antenas da raça”.

Quando pensamos a grande variedade de acontecimentos que marcaram o século XX – os avanços da genética, o surgimento das discussões sobre ecologia e direitos humanos, o grande desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, as discussões sobre as relações do progresso com as guerras, com o totalitarismo e a com a ordem política e econômica vigente – nos damos conta de que a história narrada por Haroldo de Campos, em *A máquina do mundo repensada*, é, no fim das contas, apenas uma pequena *parte* da história recente. Uma parte interessante, sem dúvida, mas que não constitui exatamente uma *história* das idéias, no sentido teórico do termo, e, sim, uma *exposição poética* das visões de mundo elaboradas pela poesia e pela ciência ao longo da modernidade. E o aspecto mais curioso de *A máquina do mundo repensada*, neste caso, é que Haroldo de Campos adota a especulação metafísica como forma de apreender as diversas maneiras como poetas e cientistas se relacionaram com o mundo *físico* nestes últimos séculos.

Antes de atribuírmos esse interesse d’*A máquina do mundo repensada* pela metafísica a algum tipo de preocupação mística ou religiosa da parte de Haroldo de Campos, porém, seria importante lembrar que o problema do *gênero* em poesia e mesmo o problema da

generalidade da especulação metafísica sobre a existência, ligados à tradição da poesia épica e das figurações poéticas da alegoria da “máquina do mundo”, parecem ser uma das principais questões colocadas por Haroldo de Campos, ainda no canto I de *A máquina do mundo repensada*, só que de uma perspectiva intelectual. Daí a insistência do poema sobre os temas cosmogônicos e cosmológicos das tradições poéticas, religiosas e científicas mais conhecidas de sua época. Neste sentido, as alusões de *A máquina do mundo repensada* a Mallarmé e à figura da constelação parecem indicar uma forma que Haroldo de Campos encontra de articular essas questões do ponto de vista da poesia moderna.

Tanto em *A máquina do mundo repensada* como em seus ensaios, Haroldo de Campos parece ver em Mallarmé e no *Un Coup de Dés* o momento em que a poesia busca transfigurar, a partir do questionamento dos limites da própria representação poética, o dilema de um sujeito que se reconhece lançado num mundo incerto, destituído de fundamentos seguros. Neste sentido, a contemplação das estrelas, no *Un Coup de Dés*, representaria, em termos formais e temáticos, a constatação, para Haroldo de Campos, de que *não há* relações de equivalência entre mundo e representação. Todo enunciado a respeito do mundo – todo “pensamento”, diz o poema – por mais coerente que seja em relação a si mesmo ou em relação a um referente, jamais poderia expurgar do que diz a incerteza de um *talvez*. Para Haroldo de Campos, isso significaria que, como numa constelação, a representação poética, ou o pensamento, por mais claros que se apresentassem, só poderiam produzir cintilações de sentido, e não um sentido unívoco e absoluto. Lançados sobre o fundo negro de uma aparente indefinição ou enigma, coerente com a ausência moderna de fundamentos absolutos para a existência, esses enunciados breves só ganhariam sentido, paradoxalmente, quando em relação com os demais; e não quando um deles, hierarquizando e resumindo em si o sentido do conjunto, viesse a se sobrepor aos outros.

Em *A máquina do mundo repensada*, essas questões suscitadas pelo *Un Coup de Dés* parecem representar uma maneira que a poesia moderna tem de colocar, temática e formalmente, as noções de *origem*, *causa* e *verdade* como noções problemáticas para a contemporaneidade. Neste questionamento, mesmo a noção de *realidade* se tornaria problemática, já que pressuporia a representação como forma básica da sua constituição. Isso quer dizer que, para Haroldo de Campos, a figura da “constelação” parece indicar, também, o momento em que a poesia moderna deixa de lado a pretensão de oferecer, por meio da ficção, uma visão fidedigna de sua época, e, ensaiando uma desvinculação com a crença na univocidade da língua, base da idéia metafísica de que a realidade pode ser revelada pelo discurso, passa a explorar as lacunas e as ambigüidades da relação entre mundo e representação.

Sem significar exatamente uma *forma* definitiva; e, sim, uma multiplicidade de *formas* que podem trabalhar na contracorrente dos temas e formas tradicionais, o tipo de indeterminação ou hesitação de sentido que a *forma* constelação provoca parece realçar, para Haroldo de Campos, além do aspecto poético, o alcance político do gesto de Mallarmé. Com ele, a poesia passaria a colocar os problemas da sua época não apenas tematicamente, em termos afirmativos ou negativos, mas, sobretudo, em termos de uma exploração da distância que separa o poeta de si mesmo e do mundo.

Cabe lembrar, porém, que, a exploração dessa distância não é uma característica apenas do *Un Coup de Dés*, tampouco da poesia de Mallarmé. Outros poetas, como, por exemplo, Baudelaire, parecem ter apostado na contradição como aspecto formador de sua visão de mundo e de poesia. Em “A parte da ficção: o problema da contradição em Charles Baudelaire”, Marcos Siscar (2004) insiste sobre esse aspecto da obra de Baudelaire. É bem verdade que, em ocasiões diversas, Haroldo de Campos reitera que essa seria uma característica da poesia de todos os tempos. Mas, neste caso, a universalidade que ele atribui a

essa noção talvez não fosse exatamente um argumento a seu favor. O importante, entretanto, parece ser notar como é que, a partir do poema-constelação de Mallarmé, Haroldo de Campos formula uma concepção de poesia baseada na idéia de que, enquanto amalgama e tradução infinita de imagens, todo pensar sobre o mundo é essencialmente provisório e precário; e tem, na constatação de que a existência carece de qualquer fundamentação ou origem pontual, a condição a partir da qual deve constituir para si o sentido do mundo.

É essa tarefa interminável de “preenchimento da vacância do aparente”, para usar suas próprias palavras, que Haroldo de Campos parece entender com a noção de *epifania*. Em sua obra, a *epifania* parece nomear esse procedimento particular de composição, baseado no encadeamento de repetidas intercalações de imagens, que se recobrem e se definem mutuamente. Para Haroldo de Campos, é este processo que estaria suposto na forma constelar do poema de Mallarmé. Com ele, Haroldo de Campos acreditava ter encontrado uma maneira de interiorizar, nas formas poéticas tradicionais da escrita discursiva (a frase, o verso metrificado e o verso livre), o mesmo tipo de questionamento dos limites da representação que Mallarmé teria realizado com recursos de espacialização gráfica.

Em *A máquina do mundo repensada*, Haroldo de Campos parece ter buscado esse efeito de indeterminação do sentido por meio do choque de dois elementos de composição, pelo menos: a estruturação sintática do poema e a disposição dos seus assuntos. Quanto à estruturação sintática, o poema é composto de uma única frase circular. Essa frase é modulada, em suas partes, apenas por travessões duplos, parênteses, dois pontos, reticências e interrogações. Em geral, essa pontuação encadeia orações circunstâncias, interrupções sintáticas e apostos. Com isso, Haroldo de Campo consegue a elisão da oração principal e, conseqüentemente, do assunto principal do poema. A impressão que se tem é que tudo, nele, é dito de passagem, como num fluxo de pensamento.

Do ponto de vista da disposição do assunto, a extrapolação da frase para além dos limites habitualmente respeitados no uso da terça rima é um dos aspectos marcantes de *A máquina do mundo repensada*. A partir dela, Haroldo de Campos compõe o poema baseado na intercalação consecutiva de assuntos muito diversos, como comentários à composição de poemas tradicionais, detalhes da história da ciência, comentários sobre textos religiosos, especulações metafísicas baseadas na astronomia contemporânea e, mesmo, um relato autobiográfico. A extrapolação do esquema lógico da terça rima e a intercalação consecutiva de vários assuntos ajuda compor uma cena discursiva que parece transfigurar a dificuldade de se pensar a situação do homem e da poesia na contemporaneidade. Nesta situação, a multiplicação assombrosa de discursos parece sobrevir ao homem contemporâneo como contrapartida do crescente desprestígio dos valores absolutos que, até a modernidade, funcionavam como elementos de estruturação de uma visão totalizadora do mundo. Dialogando, ou se contradizendo entre si, esses discursos multiplicados parecem impor, paradoxalmente, a acomodação do aspecto diversificado, conflitante e inacabado da realidade da vida moderna, como uma *única* maneira de se pensar o mundo na atualidade.

Contudo, Haroldo de Campos não parece tão interessado em inventariar os discursos que formam essa multiplicidade de perspectivas do contemporâneo quanto em tentar esvaziar, em seu poema, as prerrogativas tradicionais que, ainda latentes nesses discursos, parecem tentar reconduzir o poema a uma visão de origem ou de totalidade. É esse o tipo de apropriação que Haroldo de Campos parece fazer da narrativa totalizadora – e não das imagens – alimentada no imaginário contemporâneo pela teoria científica do *Big-Bang*. E tal, também, parece ser o tipo de relação que Haroldo de Campos procura estabelecer, no poema, com as conseqüências advindas da sua própria maneira de pensar o mundo. Multiplicando as digressões e os desvios metafóricos d'*A máquina do mundo repensada* em relação às suas próprias afirmações e pressupostos, Haroldo de Campos parece querer compor um poema

livre de visões de origem ou de finalidade que possam recolher em si uma visão totalizadora do presente.

Apesar do caráter reiterado desse procedimento, Haroldo de Campos não parece vivenciá-lo festiva ou euforicamente. Tampouco parece aderir inteiramente à crença de que o homem contemporâneo poderia escapar à idealização metafísica das causas primeiras e últimas da existência em todas as circunstâncias. Antes, Haroldo de Campos parece desconfiar, em certa medida, também, do teor metafísico – francamente cientificista – de toda concepção radicalmente anti-metafísica. No poema, esse esforço sempre reiterado, mas, também, sempre frustrado, de escapar à totalização, parece fazer de *A máquina do mundo repensada* uma *prova* das insuficiências e, também, do inevitável retorno, das concepções metafísicas. Não “uma prova” no sentido de uma evidência criminal ou de um argumento infalível, mas no sentido científico de experimento e exemplificação inclusive do erro.

Em termos da ação principal do poema – que é quase imperceptível – essa frustração reiterada acompanha a encenação de um obscurecimento, que ocorre no fim do canto III. Esse obscurecimento ganha forma na imagem de uma estrela que se apaga progressivamente, à medida que o poeta inquire a si mesmo sobre o mistério do universo e da existência. Por coincidir com o tipo de drama intelectual experimentado pelo poeta, a representação desse pôr-do-sol parece transfigurar a decadência, no horizonte da modernidade, do ideal de sujeito soberano, erigido sobre a crença de que o aperfeiçoamento do homem e da natureza, por meio do sol iluminador da ciência, seria inteiramente realizável; e que os desacordos e as ilusões decorrentes desse projeto seriam apenas descaminhos ou acidentes no percurso glorioso da razão.

A depender das imagens que povoam todo o canto III do poema, em especial aquelas relacionadas com os elementos celestes (sol, estrelas, galáxias, buracos negros), o presente de *A máquina do mundo repensada* também pode ser visto, adotando-se o ponto de vista dos

ideais tradicionais de racionalidade e soberania individual, como um tempo fantasmagórico, assombroso. Para este tempo, convergem os valores de várias épocas, conhecidas ou idealizadas; sem, contudo, permanecer a menor esperança de que esses discursos possam, um dia, recuperar a figura de um mundo coerente em si mesmo, dotado de uma racionalidade imanente ou transcendente, regido por uma verdade única, onipotente e absoluta.

No canto III de *A máquina do mundo repensada*, Haroldo de Campos procura afirmar essa sobrevivência fantasmagórica dos valores da antiguidade na atualidade, explorando as ambigüidades que permeiam a representação poética. Nessa exploração, a imaginação ganha destaque como elemento imprescindível da relação do homem com o mundo.

Abordando um dos livros de ciência citados por Haroldo de Campos na nota final de *A máquina do mundo repensada*, notamos que o reconhecimento da distância que separa mundo e representação tem sido uma atitude assumida com grande frequência pelos físicos contemporâneos. Segundo nos conta Norbert Wiener, em *Cibernética e comunicação* (1978), desde os trabalhos com probabilidade de Willard Gibbs, o reconhecimento do acaso como parte da trama teórica entretecida pela física, e não como uma falha ocasional na medição ou na descrição dos fenômenos naturais, tem se apresentado como um dos acontecimentos mais importantes da física do último século. Isso significa que, mesmo para os físicos contemporâneos, a exploração das contingências do método científico tem se demonstrado mais importante do que a certeza no progresso do conhecimento.

Ainda segundo Norbert Wiener, uma das primeiras elaborações dessas idéias estaria na teoria termodinâmica de Maxwell. Com ela, teria se tornado consensual entre os físicos a concepção de um universo contingente, que tenderia para a inércia e o resfriamento térmico. A esse modelo de universo, deu-se o nome de universo entrópico. Contrariamente às concepções de mundo que predominaram até a época do mecanicismo, na concepção entrópica do universo, a desordem e a homogeneidade dos fenômenos passavam a ser

considerada uma constante do universo; enquanto a irregularidade e a ordem passavam a ser ocorrências originais, raras e efêmeras.

Abordando alguns ensaios teóricos de Haroldo de Campos, verificamos que as idéias de contingência e acaso são, também, o pano de fundo de suas reflexões sobre o poético. Para Haroldo de Campos, a poesia se caracterizaria por apresentar, do ponto de vista da significação, uma rigorosa necessidade interna e uma constante oposição às tendências de homogeneização dos meios em que se institui: a língua, o sistema literário, os valores da época. Arrancando a palavra das convenções de uso, ela desestabiliza a percepção costumeira das coisas. Em razão disso, poderia ser dito que ela não aporta sua novidade sob a forma do sentido corrente, mas sob a forma das tensões que, aprofundando as distâncias que, na própria linguagem, separam as palavras das coisas que elas pretendem nomear, expõem a língua como meio simbólico, e não como meio de percepção unívoca do mundo. Para Haroldo de Campos, isso explicaria porque, em geral, a poesia, como outras artes, se apresentaria estranha ou difícil de compreender, num primeiro momento.

Em *A máquina do mundo repensada*, a maneira como Haroldo de Campos aborda reiteradamente os temas da dúvida e do enigma parece querer fazer não só as palavras, mas a própria realidade aparecer como processo de representação, no qual a imaginação tem papel determinante. De modo geral, todo o poema é composto como uma longa digressão sobre a condição do poeta em fins do segundo milênio. Nesta digressão, o poeta nem se desloca de sua posição inicial, quando considerado em termos da ação principal contada pelo poema, nem chega a conclusões consistentes sobre os motivos de sua inquirição. Isso quer dizer que, do ponto de vista narrativo, não há périplo do protagonista. Nada de significativo acontece, a não ser o lento e imperceptível esfriamento do sol, sugerido pelo poeta.

Já do ponto de vista especulativo, é possível dizer que a longa digressão do poeta não produz, também, nenhuma conclusão ou conhecimento. Há apenas variações de argumentos e

imagens. Diferentemente dos épicos tradicionais, em que a narração das ações exemplares do personagem protagonista constitui o assunto principal do poema, em *A máquina do mundo repensada*, é a aventura do poeta pelo universo de imagens, figuras e hipóteses que a história da física especulativa lhe inspira que constitui a “ação” principal do poema.

A imaginação surge como principal elemento de mediação entre poesia e mundo no princípio do canto III de *A máquina do mundo repensada*. Evocando-a como elemento fundador da representação poética, Haroldo de Campos representa a si mesmo como poeta que observa o mundo pela lente de um gigantesco telescópio, capaz de recuar no tempo o suficiente para revelar em sua lente os primeiros segundos do universo. O maravilhoso da cena ressoa de tal modo pelo poema que tudo o que nele se apresenta sob a forma de um discurso narrativo ou especulativo, que visaria, em último caso, o real, acaba se revelando, enfim, como discurso marcado pela imaginação do poeta. É ela que, em último caso, daria a ao poeta a medida de si mesmo e de seu mundo.

Apesar dessa centralidade que a imaginação recebe nas considerações de Haroldo de Campos, não é possível dizer, entretanto, que ela se substancializa no poema, à maneira de uma origem simples, ou fonte do que ali se enuncia. Diferentemente disso, o que Haroldo de Campos parece chamar de imaginação revela-se, ao fim, como um espaço de trocas, no qual o poeta pretende negociar para si o sentido do mundo.

Aparentemente é esse papel de mediação atribuído à imaginação que faz com que tanto as imagens como as formas trazidas à cena pelo poema se apresentem sempre com um aspecto ambíguo, meio fantasmagórico, por assim dizer; pois, nem parecem recuperar a autenticidade daquilo que representam nem parecem constituir algo inteiramente novo.

A *terza rima* dantesca, por exemplo, alude à *Divina Comédia*, mas não se assemelha em nada ao uso que Dante faz dela. Os personagens da literatura e da ciência, que aparecem nos três cantos, por sua vez, são todos figuras do passado; mas, apesar de serem reconhecidos

personagem históricos, são caracterizados de maneira tão estereotipada que, a não ser por suas teorias, mal parecem diferir uns dos outros. A impressão geral é que, em *A máquina do mundo repensada*, tudo o que é referido hesita entre o fantasioso e a realidade, desligado de seu contexto de origem; de modo que mesmo a figura que o poeta faz de si mesmo acaba indefinida.

Tal hesitação entre o fantasioso e a realidade aparece em *A máquina do mundo repensada*, inclusive, numa ocasião em que o mundo objetivo é representado como elemento primordial e determinante da existência. Como tal, ele aparece no poema como realidade bruta, anterior ao trabalho da imaginação e à existência do sujeito, e, significa, aí, uma realidade que precede e informa a poesia, prevalecendo sobre ela. Isso acontece na segunda metade do canto III, numa fábula de cunho autobiográfico. Significativamente, esse trecho coincide com um dos raros momentos em que Haroldo de Campos afrouxa o tecido especulativo deste canto e cede à narratividade, fazendo com que a organização temporal e conseqüente dos assuntos predomine sobre a organização analógica. A fábula alude a um episódio conhecido dos épicos tradicionais, conhecido como *nékya*. Trata-se de um episódio em que o herói épico desce ao mundo dos mortos para ouvir os oráculos de seus antepassados. No poema de Haroldo de Campos, esse episódio transfigura a viagem que o poeta teria feito às ruínas do túmulo de um rei maia, em Palenque, México.

Para nós, o que parece significativo neste trecho é o poeta servir-se do vivido como matéria de composição do poema, servindo-se de uma cena epifânica para reforçar a permeabilidade tanto da memória como do vivido à imaginação.

Nas narrativas tradicionais, a epifania aludia às situações em que alguém narrava ter visto a manifestação de um deus em pessoa. Porém, na fábula de Haroldo de Campos, nenhum deus se apresenta. Há apenas a visão do túmulo e da figura de um rei, gravada sobre uma pedra; provavelmente, alguém considerado um deus ou homem superior, em seu tempo.

O aspecto arruinado do lugar e a sensação de opressão provocada por ele em Haroldo de Campos parecem augurar, na narração, algo sobre o presente. Como o rei morto, que na modernidade só sobrevive como figura de um tempo ausente; também o presente, nas palavras de Haroldo de Campos, aparece, aí, como indiciamento de uma realidade que, por estar sempre em devir, está, também, sempre ausente em sua presumível totalidade.

Apesar da atenção que Haroldo de Campos confere ao mundo como elemento anterior à representação, é novamente a imaginação que retorna como elemento que funda o contato do poeta com o mundo. Sem deuses nem absolutos que possam garantir a eternidade das coisas, nem mesmo a realidade empírica parece se apresentar para o poeta como um fundamento seguro, independente e anterior à imaginação.

Haroldo de Campos parece abordar isso tematicamente, ainda no final desta fábula. Nele, Haroldo de Campos narra a sobrevivência de um tremor de terra, ocorrido logo após sua saída do túmulo do rei. Esse acontecimento faz o poeta pensar no risco que corria estando no subsolo, naquele momento. Apesar do susto, a aproximação da morte, não faz Haroldo de Campos retornar à vigília e se ligar integralmente aos acontecimentos que o rodeiam. Em vez disso, o tremor estimula novamente a imaginação e as dúvidas do poeta. De volta ao campo da especulação, o poeta recomeça sua inquirição sobre os mistérios da existência.

Esse novo mergulho no universo da imaginação, agora contraposto a solicitação irremediável da realidade – aqui, personificada na figura da terra que treme com a invasão de seu útero –, parece indicar a representação poética como o lugar em que Haroldo de Campos se reencontra consigo, mesmo reconhecendo-se, ali, também como projeção imaginária, como produto de representação. Esse último aspecto, predominante em todo o canto III de *A máquina do mundo repensada*, parece implicar pelo menos duas questões, quando abordamos o poema do ponto de vista das relações entre ciência e poesia.

Em primeiro lugar, a reiteração da imaginação como meio a partir do qual o poeta pensa o mundo parece servir, em *A máquina do mundo repensada*, como forma de contestar a crença em um real absoluto, incondicionado pela imaginação, segundo o qual a realidade se apresentaria para nós como algo auto-evidente, completo e fechado em si mesmo. Isso significa que, apesar do relevo que ganha no poema, a ciência parece interessar a Haroldo de Campos menos como matéria a partir da qual ele pretende compor uma visão esclarecida do mundo, do que como alegoria. Como tal, a ciência se afigura para Haroldo de Campos como uma espécie de repositório de imagens, a partir das quais o mundo pode ser representado de diferentes maneiras. Ela é termo de comparação, e não motivo a partir do qual o poeta procura apresentar uma explicação exaustiva da realidade.

Em *A máquina do mundo repensada*, essa maneira peculiar de abordar a história da ciência a coloca em pé de igualdade com os referenciais poéticos elegidos pelo poema, no canto I. O que, aparentemente, não faz com que a ciência signifique, no poema, necessariamente um referencial mais ou menos importante do que as referências tradicionais da poesia; ela aparece apenas como outra voz. Nesse diálogo, são as fronteiras, muito mais do que as diferenças ou as semelhanças entre os dois discursos que ganham destaque. Isso parece conduzir ao segundo ponto dessa discussão final.

Quando o poema de Haroldo de Campos reclama o direito de falar de ciência, tendo como ponto de partida a ficção, parece claro que ele renuncia, conjuntamente, a todo o aparato conceitual da ciência. No poema, não nos deparamos com fórmulas matemáticas, ou longas explicações baseadas na solução de problemas particulares, pertinentes a um determinado campo de estudos. A ciência, em *A máquina do mundo repensada* não tem valor de verdade. Ela tem valor de ficção; ou seja, ela é, ainda, verossimilhança, estilização poética, imitação, como todos os outros discursos que podem penetrar o universo da poesia: a história, o espaço urbano ou rural, as relações humanas; a biografia. Porém, ao trazer a ciência para o

seu universo, a poesia também adentra o universo da ciência, explorando-o com a sua forma particular de olhar o mundo. Em *A máquina do mundo repensada*, a abordagem da história da ciência moderna e contemporânea não parece exprimir somente a enorme penetração que a ciência e, em especial, a física tiveram na maneira do homem moderno pensar as questões últimas de sua existência. Ela parece exprimir, também, como o enorme prestígio da ciência alimentou a idéia de que, num futuro glorioso para o racionalismo científico, a imaginação e, conseqüentemente, a poesia poderiam ser abolidas como desvios e ilusões em relação a uma visão perfeitamente clara da realidade.

Apostando tudo nos desvios, nas ilusões e decepções do pensamento em relação a uma presumida realidade do presente ou do mundo, Haroldo de Campos parece reafirmar, em *A máquina do mundo repensada*, que a poesia pode dizer algo sobre as tensões do seu tempo, ainda que sob a forma do alheamento do cotidiano e da contradição.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, T. Notas de Literatura / Theodor W. Adorno. Trad: Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- _____. "Educação após Auschwitz". Em: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *Indústria Cultural e Sociedade*. Seleção de textos Jorge M. B. de Almeida. Trad. Julia Elisabeth Levy... [et al.]. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALIGHIERI, D. *Divina Comédia*. Tradução anotada de J. P. Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1952. v. 1-2. [Clássicos Jackson].
- ANDRADE, M. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972.
- AUERBACH, E. *Mimesis: the representation of reality in Western Literature*. Translated by Willard R. Trask. Princeton / New Jersey: Princeton University Press, 1953. p. 3-23.
- BANDEIRA, J; BARROS, L. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP. 2002.
- BARBOSA, J. A. Nas origens do Concretismo. In: _____. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras. 1990. P. 113-116.
- _____. Poesia e pensamento (concreto). *Cult*, São Paulo, n. 39, p. 10-2, 2000.
- BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. Trad. De Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BENNINGTON, G. *Jaques Derrida*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- BENSE, M. *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BONVICINO, R. A consciência do provisório. In: *Mais! Folha de São Paulo*, 18 de maio de 1997.

_____. Algumas tensões na figura de Haroldo de Campos. 2003. Disponível em <www.regisbonvicino.com.br/textcrit1.htm>. Consultado em 2 de julho de 2007.

BORGES, J. L. *O fazedor*. Tradução Josely Vianna Baptista. – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOSI, A. A poesia concreta. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 42 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. “A máquina do mundo” entre o símbolo e a alegoria. In: Bosi, A. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988.

BRAGA, M. Breve história da ciência moderna, volume 2: das máquinas do mundo ao universo-máquina / Marco Braga, Andreia Guerra, José Claudio Reis. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

CAMARGO, M.L.B. e PEDROSA, C. *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001.

CAMPOS, H. *Auto do possesso: poesias*. São Paulo: Cadernos do Clube de Poesia, 1950.

_____. *A arte no horizonte do Provável*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. Umbral para Max Bense. In: BENSE, M. *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. Montagem: Max Bense – no seu quinquagésimo aniversário. In: BENSE, M. *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971a.

_____. *Teoria da Poesia concreta* (com Augusto de Campos e Décio Pignatari). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. 2ed. pg. 97.

_____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1975a.

_____. *Xadrez de Estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

- _____. *Signantia quasi coelum – Signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *Galáxias*. São Paulo: Ex libris, 1984.
- _____. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- _____. *Mallarmé*. Trad. A. Campos, H. Campos, D. Pignatari. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *A ira de Aquiles: canto I da Ilíada de Homero*. Tradução com Trajano Vieira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- _____. A fala visível do livro mudo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 set. 1995. Caderno Mais!.
- _____. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um / Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 1998 – (Signos; 24)
- _____. *O arco-íris branco. Ensaio de Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *Sobre Finismundo: a última viagem*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997a.
- _____. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- _____. *A Máquina do Mundo Repensada*. São Paulo: Ateliê, 2000.
- _____. *Bere'shit: a cena da origem (e outros estudos de poética bíblica)*. 1 ed. reimpressa. São Paulo: Perspectiva, 2000a.
- _____. *Ideograma*. São Paulo: Edusp, 2000b.
- _____. *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*. Seleção Inês Oseki Dépré. 3. ed. São Paulo: Global, 2000c.

_____. *Panaroma do Finnigans Wake*. Tradução e organização com Augusto de Campos. 4. ed. Ver. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco, 2002.

_____. Ungaretti: o efeito da fratura abissal. In: Ungaretti, G. *Ungaretti: daquela estrela à outra*. Traduções de Haroldo de Campos e Aurora Bernardini; organização de Lucia Wataghin. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. Hieróglifo a Mario Schenberg. Disponível em:

<<http://www.italnet.com.br/garatuja/catalogo/1298/harolcampos.htm>> Acesso em: 24 jul. de 2005.

_____. *Odisséia de Homero: fragmentos*. Org. Ivan de Campos e Marcelo Tápia. São Paulo: Olavobrás, 2006.

_____. 2000. Consultado em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/hcampos.html>>. Acesso em: 19 jan. 2008.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. 2a. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967, p. 129-160.

_____. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. 5a. ed., Belo Horizonte/São Paulo: Ed. Itatiaia/ EDUSP, 1975. 2 vols.

CASTRO, A.; GULLAR, F.; F. WELSSMANER; *et. al.* Manifesto neoconcreto. *Jornal do Brasil*, Rio, 22 de março, 1959. In: TELES, G. M. *Vanguarda européia e Modernismo Brasileiro*. 7. ed. Petrópolis: Vozes. 1983. p. 407-411.

CHAUÍ, M. *Introdução à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

COELHO, T. *O que é Indústria Cultural*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção 8: Primeiros Passos)

COSTA, H. Dinâmica de Haroldo de Campos en la cultura brasileña. *Inventiones y Ensayos*. p. 57-67.

- COUTINHO, A. Poesia Concreta. In: COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971. v. VI.
- CULLER, J. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- DEGUY, M. Situação. Trad.. M. Siscar. Inimigo Rumor, Brasil/Portugal, n.11, 2001, p.25-31.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*, São Paulo, Perspectiva, 1973.
- _____. *A escritura e a diferença*. (trad. Maria Beatriz Marques Nizza a Silva). São Paulo: Perspectiva. 1995.
- _____. *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autentica, 2001.
- _____. *Papel Máquina* (trad. Evando Nascimento, revisão Anamaria Skinner). São Paulo: Estação Liberdade. 2004.
- DIAS, M. H. M. 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 em: 29 mai. 2007.
- EPSTEIN, I. (org.) *Cibernética e comunicação*. Tradução de Isaac Epstein, Haroldo de Campos, Leônidas Hegenberg *et. ali*. São Paulo: Cultrix/USP, 1973. p. 231-241.
- FAUSTINO, M. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FERRAZ, P. R. *Depois de tudo. A poesia brasileira contemporânea: fontes, aspectos e dois poetas – Régis Bonvicino e Carlito Azevedo*. Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria literária e Literatura comparada da FFLCH/USP (Orientação: Dra. Viviana Bosi). São Paulo. 2004.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 13. ed. São Paulo: Loyola, 1996.
- FRANCHETTI, P. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

_____. Funções e disfunções da máquina do mundo. *O Estado de São Paulo*, 24 set. 2000, Caderno 2.

GINZBURG, J. Literatura Brasileira: autoritarismo, violência, melancolia. In: *Revista de Letras*, São Paulo, 43(1): 57-70, 2003.

_____. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100005>. Acesso em: 17 jan. 2008.

GLENADEL, Paula. Figuras do afundamento: sujeito e sentido na modernidade e mais além. *Anais do X Congresso Internacional da Abralic*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

HAMBURGER, M. *The truth of poetry: tensions in modernist poetry since Baudelaire*. London: Anvil Press Poetry, 1996.

HANSEN, J. A. Autor. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 11-43.

_____. A máquina do mundo. Disponível em <<<http://sibila.com.br/mapa12maquinadomundo.html>>>. Consultado em 12 de fevereiro de 2007.

_____. Notas sobre o Gênero Épico. In: TEIXEIRA, I. (org.). *Épicos: Prosopopéia: O Uruguai: Garamuru: Vila Rica: A confederação dos Tamoios: I-Juca-Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 17-91.

HOLLANDA, H. B. *Esses Poetas – uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 1998.

_____. *26 poetas hoje: antologia*, 4^a ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Objetiva, 2001.

- HYPPOLITE, J. O Lance de Dados de Stéphane Mallarmé e a mensagem. In: EPSTEIN, I. (org.) *Cibernética e comunicação*. Tradução de Isaac Epstein, Haroldo de Campos, Leônidas Hegenberg *et. ali*. São Paulo: Cultrix/USP, 1973. p. 231-241.
- JAMESON, F. Benjamin e as constelações. In: JAMESON, F. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. Trad: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Fundação Editora da UNESP: Editora Boitempo, 1997
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad: Maria Elisa Cevasco; revisão de Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática. 1997a.
- LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Tradução Alfredo Margarido. Lisboa : Presença, [19?].
- _____. *Introdução a uma estética marxista*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LYOTARD, F. *O pós-moderno*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro : J. Olympio, 1993.
- MALLARMÉ, S. Crise do verso. Tradução Ana de Alencar. *Inimigo Rumor* (São Paulo/ Rio de Janeiro), v. 20, 2008. p. 150-164.
- MARCHESE, A. e FORRADELLAS, J. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 2000.
- MARX, K. La mercancia. IN: MARX, K. *El Capital: crítica de la economía política*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1946. p. 3-47.
- MARX, K. e ENGELS, F. *Sobre literatura e arte*. 3. ed. São Paulo: Global, 1986.
- MERQUIOR, J. G. “A máquina do mundo” de Drummond. In: _____. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 77-88.
- MOISÉS, C. F. A máquina do mundo. In: _____. *O desconcerto do mundo do Renascimento ao Surrealismo*. São Paulo: Escrituras, 2001. P. 23-57.
- MORICONI, I. *A poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002.

MOTTA, L. Desastre de astros: sobre o último Haroldo de Campos cosmovisionário. *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 163-87.

_____. (org.). *Céu acima: para um 'tombeau' de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Movimento concretista dividiu a intelectualidade brasileira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 dez. 1996. Caderno Mais!.

PASSOS, S. O Firmamento. Disponível em:

<<http://www.revista.agulha.nom.br/sp.html#firmamento>>. Consultado em: 9 de jun. 2006.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PÉCORA, A. O Big Bang místico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 set. 2000. Caderno Mais!, p. 20-23.

_____. Big-bang, sublime e ruína. In: MOTTA, L. T. (org.). *Céu acima: para um 'tombeau' de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. O inconfessável: escrever não é preciso!. Disponível em:

<<http://sibila.com.br/batepro14inconfessavel.html>>. Consultado em 18 de setembro de 2007, 9h22

PERLOFF, M. "Concrete Prose": Haroldo de Campos *Galáxias* and after. *Ubuweb*.

Disponível em: <<http://www.ubu.com/papers/perloff.html>>. Acesso em: 6 fev. 2004.

PIGNATARI, D. *Poesia, pois é, poesia (1950-1975) po&tc (1976-1986)*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PIRES, A. D. A máquina do poema repensa a máquina do mundo. In: *Estrelas Extremas: ensaios sobre poesia e poetas* / Org. Maria Lúcia Outeiro Fernandes, et. ali. Araraquara:

Laboratório Editorial FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2006. p. 109-135.

ROUANET, S. P. Iluminismo ou barbárie?. In: ROUANET, S. P. *Mal-estar na modernidade: ensaios*. São Paulo: Compainha das Letras. 1993.

RUSSEL, B. *A perspectiva científica*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

_____. *Em que acredito*. Tradução de André de Godoy Vieira. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.

SÁNCHEZ MORA, A. M. *A divulgação da ciência como literatura*. Tradução Silvia Pérez Amato. Rio de Janeiro: Casa da Ciência – Centro Cultural de Ciência e Tecnologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

SANTAELLA, L. *Convergências: Poesia Concreta e Tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

SARDUY, S. The concrete poetry movement. (in Brazil). *UNESCO Courier* (Dec 1986): 28(1). *InfoTrac OneFile*. Thomson Gale. CAPES. 12 Apr. 2007

<<http://find.galegroup.com/itx/infomark.do?&contentSet=IAC-Documents&type=retrieve&tabID=T003&prodId=ITOF&docId=A4619887&source=gale&srprod=ITOF&userGroupName=capes78&version=1.0>>

SCHENBERG, M. Formação da mentalidade científica. *Estudos Avançados (USP)*, Mai/Ago, 1991, v. 5, n. 12.

SCHÜLER, D. Um lance de nadas na épica de Haroldo, 1998. Disponível em <<http://www.schulers.com/donaldo/haroldo.htm> <mailto://donaldo@schulers.com>>.

SCHWARZ, R. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SIMON, I. M. Linguagem poética e crescimento urbano-industrial. *Rev. Let.*, São Paulo, 20:33-48, 1980.

_____. Esteticismo e participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 26, 1990.

_____. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 55, 1999, p. 27-36.

_____. A cidadania de pé quebrado. *Teoria e Debate*, São Paulo, n.26, 1994. Disponível em: <http://www.fpa.org.br/td/td26/td26_cultura.htm>. Consultado em: 15 mar. 2004.

SIMON, I. M.; DANTAS, V. *Poesia concreta*. São Paulo: Abril Educação, 1982 (Literatura Comentada).

_____. Poesia ruim, sociedade pior. Remate de Males, Campinas, n. 7, 1987, p.

SISCAR, M. A parte da ficção: o problema da contradição em Charles Baudelaire. In:

NASCIMENTO, E.; OLIVEIRA, M. C. (org.) *Literatura e Filosofia: Diálogos*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2004.

_____. A cisma da poesia Brasileira. São Paulo: Ateliê Editorial. Sibila: Revista de Poesia e Cultura. Ano 4, n. 8-9, 2005.

_____. Estrelas extremas – Para Haroldo de Campos. In: *Estrelas Extremas: ensaios de poesia e poetas*. (Org. Maria Lúcia Outeiro Fernades, *et. alli.*). São Paulo: Cultura Acadêmica Editora. 2006.

_____. Responda cadáver: o discurso da crise na poesia moderna. *Alea*, Rio de Janeiro, jul./dez. 2007, v. 9, n. 2, p. 176-189.

TROTSKY, L. A escola poética formalista e o marxismo. In: *Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 71-85.

WIENER, N. *Cibernética e sociedade: o uso humano de seres humanos*. Tradução de José Paulo Paes. 5a. Ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 9 de abril de 2009

Gustavo Scudeller