

# Ideograma, estrutura, constelação: um desenho de Haroldo de Campos

---

**Julio Mendonça**

Centro de Referência Haroldo de Campos

Casa das Rosas

• juliomendonca58@gmail.com

**DOI** [https://doi.org/10.34913/  
journals/lingualugar.2022.e975](https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2022.e975)

Aspectos fundamentais da obra de Haroldo de Campos – seja a poética, a tradutória e/ou a crítico-teórica – podem ser compreendidos pelo modo como sua representação do pensamento não-linear e analógico transitou entre conceitos como *estrutura*, *ideograma* e *constelação*. Este artigo procura demonstrar que, na fase final da produção desse autor, sua compreensão dos “atos complexos de discernimento” (Hugh Kenner, a respeito de Pound) – palavras com as quais podemos nos referir aos três conceitos que são objeto deste texto – estava empenhada na multipolaridade geopolítica da literatura, no escrutínio crítico da diferença e na elaboração de mapas móveis do saber.

**Palavras-chave:** Haroldo de Campos; ideograma; estrutura; constelação.



*Les aspects fondamentaux de l'œuvre d'Haroldo de Campos – qu'elle soit poétique, traductrice et/ou de la théorie critique – peuvent être compris par la manière dont sa représentation de la pensée non-linéaire et analogique a transité entre des concepts comme la structure, l'idéogramme et la constellation. Cet article cherche à démontrer que, dans la phase finale de la production de cet auteur, sa compréhension des « actes complexes de discernement » (Hugh Kenner, à propos de Pound) – mots avec lesquels nous pouvons nous référer aux trois concepts qui font l'objet de ce texte – était engagée dans la multipolarité géopolitique de la littérature, dans l'examen critique de la différence et l'élaboration de cartes mobiles de la connaissance.*

**Mots clés :** Haroldo de Campos ; idéogramme ; structure ; constellation.

Poeta-crítico e tradutor entre os maiores, Haroldo de Campos foi, nas palavras de Jacques Derrida, uma “fulguração poético-pensante” (Derrida, 2015, p. 20). Aspectos fundamentais da obra de Haroldo – seja a poética, a tradutória e/ou a crítico-teórica (e em Haroldo, sabe-se, estes três âmbitos estão fortemente inter-relacionados) – podem ser compreendidos pelo modo como sua representação do pensamento não-linear e analógico transitou entre conceitos como *estrutura*, *ideograma* e *constelação*. Toda terminologia é, em alguma medida, frágil; mas, em autores da densidade de Haroldo ela pode ser, também, muito sensível e projetiva. A noção que Haroldo tinha de ideograma nos anos 50 – juntamente com Augusto de Campos e Décio Pignatari, no período inicial da poesia concreta – aprofunda-se no livro que ele organizou em 1977 – *Ideograma: Lógica, poesia, linguagem* –, a partir da leitura de Fenollosa, Eisenstein, Hayakawa e Derrida, principalmente. Aliás, a leitura de obras de Jacques Derrida nos anos 70 parece ter provocado um impacto em Haroldo próximo daquele provocado pela leitura de Walter Benjamin. Assim, também, os conceitos de *estrutura* e *constelação* passam por ressignificações ao longo de sua trajetória. Buscarei demonstrar aqui que, na fase final de sua produção, sua compreensão dos “atos complexos de discernimento” (Hugh Kenner, a respeito de Pound) – palavras com as quais podemos nos referir aos três conceitos que são objeto deste ensaio – estava empenhada na multipolaridade geopolítica da literatura, no escrutínio crítico da diferença e na elaboração de mapas móveis do saber.

### O cristal do movimento

O pensamento de Haroldo se manifesta, desde cedo, interessado numa percepção não-metafísica e não-transcendente do mundo. Em seu primeiro livro de poemas, *Auto do Possesso* (Campos, 1950), essa percepção está presente num poema como “Lamento sobre o lago de Nemi”. Podemos encontrá-la, também, no poema “Teoria e prática do poema”, no livro *Xadrez de estrelas*. Notadamente nestes dois poemas, fica manifesto o papel fundamental da linguagem como lugar da experiência do mundo. Destaco este trecho de “Teoria e prática do poema”:

o Poema se medita  
 Como um círculo medita-se em seu centro  
 Como os raios do círculo o meditam  
 Fulcro de cristal do movimento.  
 (Campos, 2008, p. 55)

Nestas quatro linhas de um poema escrito no início da década de 50 do século passado, há vários elementos que terão papel relevante na

trajetória do autor: o poema que se medita em círculos (estes, mais tarde, perderão seu centro), o cristal e o movimento. Retornarei a eles, mais adiante. Aliás, o próprio título do poema já anuncia uma constante no autor: o imbricamento entre pensamento e criação poética. Desde já, chamo a atenção para a imagem “cristal do movimento”, que me parece condensar de modo precoce a preocupação de Haroldo – recorrente em sua obra posterior – com a configuração de caleidoscópios de palavras que condensem em instantâneos provisórios a complexidade e mobilidade do mundo. A imagem paradoxal “cristal do movimento” flagra prematuramente essa tensão entre o estático e o dinâmico que estará presente no pensamento e na obra do poeta, ao longo de sua vida.

É bastante reconhecida a importância da noção de ideograma nos primeiros anos da Poesia Concreta. Uma vez compreendida pelos poetas do grupo Noigandres (Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari) a necessidade de produzir, no âmbito da poesia, uma ruptura radical com as características lineares e logico-discursivas predominantes nos sistemas alfabéticos de escritas das línguas ocidentais, o sistema ideogrâmico de escrita da língua chinesa tornou-se uma referência de organização não-linear e analógica dos signos, no que foram instigados pela leitura de Ezra Pound e Ernest Fenollosa. Os poetas de Noigandres conheceram o ensaio “The chinese written character as a medium for poetry”, escrito por Ernest Fenollosa, por intermédio de Ezra Pound, que o editou em 1918 e o descreveu como “um estudo dos fundamentos de toda a estética”. O modo como Fenollosa apontou no chinês, em comparação com as línguas alfabéticas ocidentais, as vantagens da escrita ideográfica sintética e livre da linearidade da sintaxe exerceu grande influência em Pound. Não obstante o entusiasmo de Pound e, depois, de Sergei Eisenstein e dos poetas de Noigandres, sinólogos como o sino-norteamericano George A. Kennedy viram no ensaio de Fenollosa uma maneira equivocada de entender os caracteres chineses. Kennedy objetou que os ocidentais tendem a sobrevalorizar o aspecto pictórico dos caracteres e que eles “são símbolos para sons, e através dos sons são símbolos para palavras” (Kennedy, 1958, pp. 24-36). Mas, o fato é que, ainda que com equívocos, o impacto dessas ideias sobre os caracteres chineses e das traduções de poesia chinesa por Pound, e depois, aqui no Brasil, pelo próprio Haroldo de Campos, contribuiu grandemente para o desenvolvimento da poesia concreta e, posteriormente, para a poesia intersemiótica.

O autor de *The Cantos* e *ABC of Reading* foi um dos mais importantes praticantes dessa associação da criação poética com a reflexão crítica que os românticos alemães e Baudelaire realizaram e que, no caso de

Pound, foi complementada pela tradução. Esse tripé também será a base da atuação dos poetas de Noigandres e Haroldo, provavelmente, foi aquele que mais buscou a interconexão dessas três atividades.

Nesse início da formulação da teoria da Poesia Concreta, os textos que Augusto, Haroldo e Décio publicam demonstram, não apenas a influência consabida de Ezra Pound, mas também a leitura de filosofia, estética, linguística e a atenção ao que se estava fazendo na música e nas artes visuais. Nesse período, observa-se nos três autores uma ambição de conjugação de conhecimentos multidisciplinares que em Haroldo ganhará características próprias e permanecerá intensa até o final de sua vida.

Num de seus primeiros textos críticos – “A obra de arte aberta”, de 1955 (cf. Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 30) –, Haroldo aponta a “estrutura aberta” no “Un coup de dés” (Um lance de dados) de Mallarmé, no *Finnegans Wake* de Joyce, nos *Cantos* de Pound e na poesia de e. e. cummings como “campo vetorial” da arte poética de nosso tempo (naquela metade do século XX), destacando, também, sua presença na música. Nessa orientação para a estrutura aberta, destaca a importância do “método ideográfico”, referido ao poema épico poundiano mas que, retroativamente, também conceitua a “estrutura pluridivida” do poema constelar de Mallarmé, permitindo, em analogia com a organização do ideograma, uma “interação de blocos de ideias que se criticam reciprocamente” (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 33). No texto, Haroldo faz referência à fenomenologia de Husserl e à teoria da Gestalt. Augusto menciona o ideograma como referência para os poemas da série *Poetamenos*, no texto de introdução ao álbum, em 1953.

O “método ideográfico” extraído por Pound do ensaio de Ernest Fenollosa não foi importante apenas para a Poesia Concreta. Na verdade, alguns o têm considerado a principal referência formal para a poesia moderna ocidental. Em obra publicada em 1982, Laszlo K. Géfin assim o define:

O método central e a forma principal do modernismo eu denomino “justaposicional” ou, para usar o nome dado a ele por seu “inventor” Ezra Pound: o método ideográfico. Justapor, claro, significa situar lado a lado duas ou mais coisas. O método também pode ser chamado de “paratático”, com base no grego Παράταξις, colocar lado a lado. Parataxe é o oposto de hipotaxe, de υποτάξις, dispor sob, que significa uma construção subordinada ou relação das partes por meio de conectivos. No nível retórico mais básico este método é uma composição assindética (do grego ασυνδέτος, não conectado), na qual os conectivos foram omitidos (Géfin, 1982, p. XII).

O pensamento analógico – por associação – já estava na base da concepção de uma poesia paratática/não-linear que os poetas concretos desenvolveram nos anos 1950 e Décio irá escrever um ensaio marcante a respeito nos anos 70: “A ilusão da contiguidade”. Num outro texto importante na elaboração do ideário concreto, o artigo “Pontos, periferia – poesia concreta”, de 1956, Augusto também enfatiza a importância da descoberta ocidental do “método ideográfico” e o relaciona com a *Gestalt*:

Acentuando a natureza privilegiada do ideógrafo chinês, dizia Fenollosa no importantíssimo estudo a que anteriormente nos referimos [“Os caracteres chineses como instrumento para a poesia”, editado por Pound]: “Nesse processo de compor, duas coisas reunidas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas”. Aí está o enunciado básico do ideograma, que vem coincidir literalmente com o axioma gestaltiano (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 17).

No início desse texto, Augusto localiza, como Haroldo, a invenção desse processo de composição no poema “Un coup de dés” com estas palavras: “Esse processo definiríamos, de início, com a palavra *estrutura*, tendo em vista uma entidade em que o todo é mais do que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente” (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 17).

Portanto, podemos perceber que há, naquela altura – para Haroldo, Augusto e Décio – uma certa homologia entre os conceitos de estrutura e ideograma. Podemos, também, resumir essa homologia entre as duas palavras nas relações entre as partes e o todo no que diz respeito à composição poética. Essa homologia, depois, é reafirmada pelo grupo Noigandres no “Plano piloto para poesia concreta”, publicado em 1958. A começar pela quantidade de vezes que aparecem no texto as palavras estrutura e ideograma ou variantes de ambas: 7 vezes cada, num texto de duas páginas. Ao definir ideograma e relacioná-lo com o poema concreto, o manifesto afirma que o poema “comunica sua própria estrutura: estrutura-conteúdo” (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 157). Deve-se ressaltar que, tanto no contexto da política e da economia internacionais do pós-guerra, quanto no contexto interno do período desenvolvimentista do governo Kubitschek, a noção de estrutura também se associava ao clima otimista de reorganização para um futuro que se mostrava promissor.

Embora termos de origens muito distintas, as duas palavras estavam, naquele momento, bastante próximas para eles. É verdade que em relação

a ideograma há várias menções ao seu papel numa necessária mudança culturmorfológica (outro termo bastante usado por eles, por influência de Pound que, por sua vez, o apanhou de Leo Frobenius), o que atribui ao método ideogrâmico um alcance mais amplo, mas que naquele momento ficou mais voltado ao plano do poema. Gonzalo Aguilar advertiu: “[...] os diferentes usos e leituras que o termo ‘ideograma’ comporta permitem falar de um conceito elástico que é pensado, basicamente, em oposição ao verso e que funciona em vários níveis” (Aguilar, 2005, p. 184).

Se as posições, até o final da década de 50, permanecem alinhadas entre os autores do grupo, não é difícil notar algumas particularidades nos textos críticos e nos poemas haroldianos.<sup>1</sup> Em seu artigo de 1955 mencionado acima, sua notável antecipação das ideias de *obra aberta* e de *neobarroco* e sua ênfase na mobilidade refletem posturas que podemos ler, desenvolvidas, em sua obra posterior.

### O conteúdo é a estrutura

O percurso não-linear e analógico nas relações entre parte e todo esteve em jogo também quando Haroldo começou (no início dos anos 60) a escrever suas revisões da tradição (algumas, em conjunto com Augusto de Campos) e quando (aproximadamente na mesma época) começou a escrever sobre tradução. A partir dos escritos de Roman Jakobson sobre diacronia e sincronia, irá desenvolver suas ideias para uma poética sincrônica, para “colocar a diacronia em pânico” (Campos, 1976, p. 10).<sup>2</sup> Isto é, na totalidade da tradição literária cristalizada em manuais, prateleiras e cânones era preciso repensar, reavaliar autores que, por não corresponderem a padrões ou expectativas, tinham sido alijados ou esquecidos, fazer escolhas e elaborar novas configurações que refletissem as necessidades do “campo vetorial” da literatura, naquele momento. A sua concepção desse processo era *plagiotrópica* e demandava a “tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo” (Campos, 2005, p. 75).<sup>3</sup> Ao defender sua proposta de “poética sincrônica” (com base em Jakobson) no livro *A arte no horizonte do provável*, Haroldo a apresenta como postura metodológica nos seguintes termos: “A escolha de uma perspectiva sincrônica é, antes de mais nada, uma disposição metodológica, a maneira de privilegiar, para efeitos práticos, um ponto de vista *estrutural*” (Campos, 1969, p. 214).

<sup>1</sup> “A meu ver, a poesia e a poética de Haroldo de Campos é um dos lugares em que o contemporâneo se apresenta em sua maior potência de problematização. Inscrita em sua origem, dentro dos marcos teóricos da poesia concreta, a poesia de Haroldo de Campos se descola deles em certos pontos e coloca questões específicas” (Siscar, 2010, p. 306).

<sup>2</sup> É amplamente conhecida a relevância das ideias de *sincronia* e *diacronia* no estruturalismo, sendo noções fundamentais na linguística de Ferdinand de Saussure (cf. Lévi-Strauss, 1979, pp. 280-306 – “História e dialética”).

<sup>3</sup> “[...] plagiotropia do gr. Plágios, oblíquo; que não é em linha reta; transversal; de lado) [...] tem a ver, obviamente, com a ideia de paródia como ‘canto paralelo’, generalizando-a para designar o movimento não-linear de transformação dos textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata” (Campos, 1981, pp. 75-76).

Em seu primeiro texto teórico sobre tradução – “Da tradução como criação e como crítica” (de 1962 e publicado em 1963 na revista *Tempo Brasileiro*) – Haroldo, partindo de conceitos do filósofo e semioticista alemão Max Bense, afirma que a dificuldade da tradução literária reside no fato de que “a informação estética é igual à sua codificação original” e cita o ensaísta Albercht Fabri: a informação estética “não tem outro conteúdo senão sua estrutura” (Campos, 2010, p. 31). Podemos lembrar a afirmação do “Plano Piloto”, há pouco citada: o poema “comunica sua própria estrutura: estrutura-conteúdo” A “visissecção implacável” (Campos, 2010, p. 43) dessa estrutura será, então, tarefa de uma tradução criativa (que, mais tarde, Haroldo irá denominar “transcrição”), sendo, ao mesmo tempo, uma “forma privilegiada de leitura crítica” (Campos, 2010, p. 46).

O primeiro texto do grupo Noigandres a tratar com destaque do conceito de estrutura em relação à poesia foi “Poesia, estrutura”, de Augusto de Campos, publicado no *Diário de São Paulo* em março de 1955. Nele, Augusto aponta no poema “Un Coup de dés”, de Mallarmé, um novo processo de organização poética, a estrutura, que se distingue da “organização meramente linear e aditiva tradicional”. Outro dos textos da teorização da Poesia Concreta, em sua fase ortodoxa, em que esse conceito de estrutura comparece – e, neste caso, se mostra claramente vinculado às concepções mais radicalmente construtivistas do grupo – é o artigo “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, de 1957, escrito por Haroldo (e que teria sido um dos estopins da dissensão neoconcretista), do qual destaco este trecho:

A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática [...]. Será a estrutura escolhida que determinará rigorosa, quase matematicamente, os elementos do jogo e sua posição relativa (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 93).

O uso da noção de estrutura no contexto da chamada fase ortodoxa da Poesia Concreta estava, portanto, bastante associado à rarefação do assunto, à ortogonalização espaço-temporal do poema<sup>4</sup> e sua autorreferencialidade.

<sup>4</sup> Roger Bastide anota no seu texto “Introdução ao estudo do termo ‘Estrutura’”: “Sabemos que a palavra estrutura vem do latim *strutura*, derivada do verbo *struere*, construir. Em primeiro lugar, ela tem um sentido arquitetônico” (Bastide, 1971, p. 2).

Estas características do poema concreto associadas à noção de estrutura não pareceram suficientes para justificá-la, no entendimento de Paulo Franchetti. O uso que Augusto fez do conceito, nesses textos dos anos 1950, foi objeto de crítica por parte de Franchetti no capítulo I de seu livro “Alguns aspectos da teoria da poesia concreta”. Considerando a

definição gestaltiana de estrutura assumida por Augusto, Franchetti questiona a pertinência de sua aplicação. Vejamos os trechos em que se dá esse questionamento:

Dada essa definição, qual seria a especificidade do processo de composição ou do poema de Mallarmé que se quer designar com estrutura e termos cognatos? Em que sentido se poderia dizer que um poema qualquer, ou qualquer enunciado verbal [...], não tenha estrutura? [...] Num poema como “Les chats”, de Baudelaire, e não, o todo é apenas a soma das partes? [...] O uso da palavra estrutura e sua associação à Gestalt, portanto, mais confundem que esclarecem (Franchetti, 2012, p. 33).

Entretanto, há uma fragilidade evidente neste questionamento: assim como Umberto Eco advertiu que, se toda obra de arte pode ser considerada aberta em princípio, o conceito de obra aberta que ele propunha implicava num caráter programático, o mesmo se pode afirmar em relação ao uso da noção de estrutura no contexto dessa poesia de linhagem construtiva. Além disto, noções do “Plano-piloto para poesia concreta” como “espaço gráfico como agente estrutural”, “estrutura espaço-temporal” e “estrutura dinâmica” evidenciam, sim, uma preocupação muito mais específica com a organização do poema no espaço da página, no tempo da leitura e na íntima correlação desses dois fatores.

Podemos observar essa especificidade na leitura atenta de um poema exemplar da participação de Haroldo na fase ortodoxa da poesia concreta que é “cristal”:



Reencontramos, aqui, a imagem do cristal que havíamos destacado no poema “Teoria e prática do poema”. A forma do poema, espacializada prismaticamente, remete à representação física de um cristal – um objeto caracterizado por sua estrutura geométrica sólida. Entretanto, no poema essa estrutura sólida é tensionada pela presença de duas expressões verbais antagônicas: “fome de forma” e “forma de fome”. A primeira remete à pesquisa formal característica daquela fase do movimento concreto;<sup>5</sup> a outra aponta para fora do poema, para a realidade na qual o poema quer participar. Assim, a estrutura, necessária a qualquer bom poema, num poema concreto precisa ser reduzida a uma espécie de exoesqueleto que se vale de uma disposição no espaço-tempo que lhe permita prescindir da sintaxe, ou reduzi-la ao mínimo.

<sup>5</sup> Não é demais lembrar que, depois, na organização da sua antologia *Xadrez de Estrelas*, Haroldo chamou o conjunto de seus poemas concretos de “fome de forma” e aos poemas de “servidão de passagem” denominou “forma de fome”.

<sup>6</sup> Cf. Lévi-Strauss, Claude. 1971, pp. 38-39.

Haroldo vinha mantendo contato com Max Bense desde 1959 e o diálogo se torna constante em boa parte da década de 60, voltado principalmente para as relações entre literatura, teoria da informação e semiótica. A adoção de contribuições da teoria da informação e da semiótica (campos nos quais Bense vinha atuando intensamente) contribuíram para a percepção das obras literárias como estruturas complexas nas quais os elementos eram interdependentes e autopoieticos (para me valer, aqui, extemporaneamente, de um conceito dos anos 70 de Varela e Maturana). Ao escrever, nos anos 60, a respeito da poesia de João Cabral de Melo Neto, Haroldo – ao mesmo tempo em quem reassumia sua própria poesia numa matriz barroca – a definia como “uma poesia de construção, racionalista e objetiva” (Campos, 2010, p. 80), características com as quais os poetas concretos desde cedo se identificaram. Nesse contexto teórico, ao qual se acrescenta a leitura de obras de Roman Jakobson, o uso da noção de estrutura continua frequente. Trata-se de uma noção de extração estruturalista,<sup>6</sup> também importante no racionalismo sensível construtivista e na teoria da Gestalt. Ao tratar do processo pervasivo de expansão do uso do termo estrutura nas ciências modernas, a partir do século XIX, Raymond Williams observa que, ao ser incorporado pela linguística, “representa uma mudança dos estudos históricos e comparativos para os estudos analíticos” (Williams, 2007, p. 159). Foi, sem dúvida, um conceito importante para o rigor da estética diagramática da Poesia Concreta, mas com conseqüências, a meu ver, menos fecundas do que os usos da ideia de *ideograma*.

A implosão dessa concepção ortodoxa da Poesia Concreta se deu de várias formas ao longo da década de 1960 e uma das suas primeiras

manifestações foi a tese de Décio Pignatari “A situação atual da poesia no Brasil”, de 1961, na qual ele anuncia o “salto participante” – “o pulo conteudístico-semântico-participante” (Pignatari, 2004, p. 99). A crise da representação empreendida pelas vanguardas necessitava, naquele momento, de uma revisão crítica pragmática por parte das próprias vanguardas. E quando digo que essa revisão foi pragmática, estou considerando, simultaneamente, o sentido mais geral dessa palavra e o sentido mais específico que ela tem no campo da linguística e da semiótica. Nesse período, a predominância entre os concretos de uma postura centrípeta – calcada no poema como objeto estruturalmente coeso e autossuficiente – começa a se abrir para uma atitude centrífuga – em que o poema se interrelaciona mais intensamente com o contexto e busca sua interação com o leitor. A noção de estrutura ainda precisaria perder um ranço de rigidez (Raymond Williams destaca sua tendência à fixidez e permanência – cf. Williams, 2007, p. 159) que se arraigava no *modus operandi* da revolução industrial mecânica, que logo seria substituída pela eletrônica.

Décio Pignatari, nos anos 90, continuava dando ao termo estrutura uma grande relevância, como podemos constatar neste trecho do livro *Cultura pós-nacionalista*:

A maior parte dos artistas contribui com inovações periféricas, não-antagônicas em relação a uma criação anterior. Os grandes criadores — os inventores, de Ezra Pound — contribuem com signos novos estruturais antagônicos em relação ao sistema anterior que não os pode absorver sem destruírem-se. Por isso os combatem. Um signo novo estrutural tem função crítica e metalinguística: ele ameaça o sistema de valores preexistente apontando para a possibilidade de um novo sistema. Em termos de teoria da informação, ele se apresenta como ruído “ininteligível”. O signo novo estrutural é o signo revolucionário (Mallarmé e Joyce; Webern e Cage; Mondrian e Marcel Duchamp; Griffith, Welles, Eisenstein, Resnais, Godard). As informações de primeiro grau dizem respeito à estrutura das coisas — mesmo porque a estrutura das coisas é sua mensagem (N. Wiener) (Pignatari, 1998, p. 64).

No entanto, no mesmo livro, à página 21, ele trata de estrutura em termos mais abertos e flexíveis:

Embora não se trate de eliminar a temática nacional, mesmo hipostasiada em temática social, torna-se mais e mais claramente sensível que a sedimentação e a caracterização de uma cultura brasileira só podem resultar de atos criativos em diagramas cada vez mais estruturais e estruturados – a noção da estrutura não detendo, mas propiciando aberturas, transformações e superações –, sendo impossível que possa resultar de meras

trocas no eixo de substituição ou seleção, de trocas de paradigma, em lugar da subversão do sintagma (Pignatari, 1998, p. 21).

Não se trata, de fato, de afirmar que algum desses três conceitos mostrou-se inadequado ou foi superado. Tampouco se trata de delimitar a predominância de cada um deles num período determinado. Trata-se de compreender suas vinculações com certas formas de pensamento e poder considerar os papéis que cada um exerceu no desenvolvimento e configuração das ideias de Haroldo de Campos, ao longo de sua trajetória.

### **Entrar e sair das estruturas**

Em meados dos anos 60, então, Haroldo retoma seu projeto mais pessoal, principalmente a partir da escritura dos primeiros fragmentos de *Galáxias*, projeto no qual ele se reencontra com sua afinidade com o barroco – agora em nova chave. No contexto político e sociocultural do país, vivem-se os primeiros anos de uma ditadura militar que sufocará o otimismo das reformas democráticas dos anos precedentes e também grandes transformações decorrentes do êxodo do campo para as cidades e do crescimento dos meios de comunicação de massa. A este último processo se associará um acontecimento que terá forte impacto nos poetas de Noigandres: o surgimento do movimento Tropicalista. Os artistas desse movimento se destacaram criando e atuando no fio da navalha entre vanguarda e produto de consumo, entre alto e baixo repertório (cf. Campos, 1986). Esse trânsito entre erudito e popular, alto e baixo repertório, estava relacionado, também, às mudanças gerais no campo da cultura – mudanças refletidas, por exemplo, no surgimento dos Estudos Culturais. Os poetas do grupo Noigandres (Augusto à frente) se aproximaram rapidamente dos jovens tropicalistas, interessados em sua estratégia híbrida. Se os concretos falavam antes em poemas como protótipos – uma concepção da poesia como invenção/software –, nos anos 1970 Décio Pignatari passa a falar em “produssumo”, um neologismo que reflete uma percepção paradoxal e otimista de uma convivência tensa entre produto de vanguarda e consumo de massa.

Desde os anos 50, eles vinham construindo uma atuação poética que ia além do campo estritamente literário. Suas referências poéticas também, progressivamente, se expandiam além da tradição poética ocidental. Haroldo irá se referir desta forma, alguns anos depois (1980), a essa diversidade de interesses:

[...] ingredientes orientais, hindus, chineses e japoneses têm entrado no alambique “sympoético” desses nealquimistas: em Tablada e Octavio Paz; nos “senderos bifurcados” de Borges e nos ritos iniciáticos do Elizondo de “Farabeuf”; em Lezama e Severo Sarduy; em Oswald e na poesia concreta brasileira (Campos, 2010, p. 250).

Agora, começavam a se dar conta do início de uma nova configuração cultural decorrente das transformações econômicas e tecnológicas e do crescimento da indústria cultural que levavam à globalização.

As relações entre as partes e o todo, agora, se tornavam outras e mais complexas;<sup>7</sup> no dizer dramático de Caetano Veloso no Festival Internacional da Canção de 1968, era preciso “entrar em todas as estruturas e sair delas”.<sup>8</sup> Isto é, a consciência analógica, liberta da lógica linear, já não era uma questão, apenas (embora não seja pouco), de apreender as estruturas (estética, social, econômica e política), mas de ser capaz de transitar – com desapego, irreverência e desassombro – entre diferentes concepções de estrutura, existentes ou imaginadas. A recusa de um modelo de análise que não considere as diferenças pragmáticas – recusa própria do pós-estruturalismo, então emergente – ecoará em Haroldo no momento em que buscava um caminho próprio na criação poética associada ao pensamento crítico, após o esforço coletivo da Poesia Concreta. Nesta busca, ele estava lendo, então, entre outros, os autores da Teoria da Recepção (principalmente, Hans Robert Jauss), defensores de uma concepção mais pragmática da literatura que considera a participação do leitor.

Se o início da escrita de *Galáxias* foi um ponto de virada na obra poética de Haroldo, reencontramos desde o título, na concepção geral e em diversos momentos particulares, a eleição de imagens que remetem à cosmologia, imagens que já eram encontradas na sua obra anterior: “O poema propõe-se: [...] / Evolução de figuras contra o vento / Xadrez de estrelas” ( “Teoria e prática do poema”. Campos, 2008, p.55).

*Xadrez de estrelas*, como sabemos, será, depois, o título escolhido por Haroldo para o primeiro livro a reunir sua poesia desde 1949 até 1974: uma metáfora retirada por ele do “Sermão da Sexagésima” de Antonio Vieira. Mas, uma outra palavra comparecia, neste mesmo campo semântico, desde o início: constelação. Trata-se de uma palavra fundamental no poema referencial para a Poesia Concreta, “Un coup de dés”, que aliás foi traduzido por Haroldo. Eugen Gomringer, um dos criadores da poesia concreta, chamou seu primeiro livro de poemas *Konstellationen*

<sup>7</sup> Em artigo recente, Eduardo Sterzi descreveu esse momento como aquele em que os poetas concretos “alcançaram um limite a partir do qual, sob a pressão do real, se viram como que forçados a absorver o informe nos seus poemas” (Sterzi, 2021, p. 88).

<sup>8</sup> Trecho do discurso de Caetano Veloso, disponível no endereço eletrônico: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>>.

e Haroldo, em seu artigo “Aspectos da poesia concreta” (1957), destaca este trecho de um artigo de Gomringer: “A constelação é a possibilidade mais simples de organizar a poesia fundada na palavra. Como um grupo de estrelas, um grupo de palavras forma uma constelação” (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 99). Marcos Siscar, ao escrever sobre os traços distintivos que a obra de Haroldo assume após o fim do projeto coletivo da Poesia Concreta, destaca “alguns temas e dispositivos que o acompanham desde o início (o verso livre, a preciosidade vocabular, a elaboração sintática e figuras de predileção, como a constelação e a viagem)” (Siscar, 2015, p. 8).

Mas, o que *constelação* tem a ver com *estrutura* e *ideograma*? De modo mais elementar, constelação se refere a um grupo de estrelas que ligamos por linhas imaginárias numa figura, um desenho; portanto, assim como estrutura e ideograma, é uma palavra que associa partes num todo – valendo, entretanto, a ressalva que já havia sido feita por Augusto, com base na Gestalt, de que “o todo é mais do que a soma das partes”. A princípio, imagens cosmogônicas estão entre as mais antigas e constantes na poesia de diferentes povos desde os tempos mais remotos. A representação de imagens do céu estrelado remete, primordialmente, ao nosso espanto diante do mundo, às nossas indagações sobre nosso lugar no universo e às nossas dúvidas sobre o sentido da vida. Com a expansão territorial dos seres humanos no planeta, as constelações se tornaram, também, configurações estelares para a localização. Num poema de Luis de Góngora, o céu aparece como um código que se pode decifrar para entender as aporias do tempo:

Pelas estrelas

Se quero pelas estrelas saber,  
tempo, onde estás,  
vejo que com elas vais,  
mas que com elas não voltas.  
Onde imprimes teus sinais  
que não encontro tua rota?<sup>9</sup>

Haroldo traduziu “Un coup de dés” – que se fecha/ abre numa imagem constelar – e também traduziu “L’Infinito” de Leopardi e a peça de teatro nô japonês “Hagoromo”, que também se encerra com uma imagem celestial. Mas, a partir da segunda metade da década de 60 do século passado, a escritura de *Galáxias*, a percepção das mudanças no *esprit du temps/Zeitgeist*, a participação na eclosão tropicalista e a leitura de

<sup>9</sup> A tradução é minha. O original é este: “Por las estrellas”: Si quiero por las estrellas saber, / tiempo, donde estás, / miro que con ellas vas, / pero no vuelves con ellas. / ¿Adónde imprimes tus huellas / Que con tu curso no doy?” (Gongora, 1988, p. 27).

autores como Walter Benjamin e Jacques Derrida, provocaram mudanças no pensamento de Haroldo e, entre elas, a atribuição de novos sentidos no uso da palavra constelação.

Já em 1962, num texto publicado na revista *Tendência 4*, Haroldo de Campos faz o seguinte comentário sobre sua ideia de nacionalismo:

Entendo que, ao contrário de um nacionalismo ingênuo, fechado numa ideia temática, que corre o risco de se transformar, inclusive, em literatura exótica, naquilo que Oswald chamava de “macumba para turistas”, e que repele o confronto com técnicas estrangeiras por temor de servilismos e desconfiança de sua capacidade de operação e superação das mesmas, se pode falar num nacionalismo crítico [...]. Este nacionalismo sabe que nacional e universal são uma correlação dialética, da mesma maneira que forma conteúdo (tendendo para o isomorfismo fundo-forma) o são (Campos, 1962, p. 89).

Embora Haroldo não utilize aqui a palavra constelação, trata também de relações entre partes e todo, sendo as partes as literaturas nacionais e o todo o “universal”. Ressalto este trecho porque o tema da relação entre literaturas nacionais e a ideia de universalidade – ou, numa abordagem mais crítica, da relação entre literaturas de países colonizados e a dependência do cânone de seus colonizadores – será abordada por Haroldo, depois, principalmente em dois ensaios muito importantes dos anos 80 (já me referirei a eles, pouco adiante) nos quais ele se valerá da noção de constelação. Nessa relação entre nacional e universal ele aponta uma “correlação dialética”, expressão que nos faz lembrar a “dialética em estado de suspensão” que Walter Benjamin associa com sua concepção de constelação.

É provável que Haroldo só tenha lido *A origem do drama barroco alemão* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*), de Benjamin, um pouco mais tarde; é na introdução dessa obra que encontramos, como se sabe, a formulação da ideia benjaminiana de constelação. No Acervo Haroldo de Campos, preservado na Casa das Rosas, a edição mais antiga do livro é uma tradução para o italiano publicada pela Einaudi em 1975 e nela há anotações de Haroldo. As duas edições que ele possuía dos *Gesammelte Schriften* são posteriores, de 1977 e 1980. Na edição do livro *Angelus Novus - Saggi e Frammenti*, de Walter Benjamin, coletânea italiana de 1981, encontramos grifos e anotações de Haroldo no prefácio de Renato Solmi quando este comenta o conceito benjaminiano de constelação. Solmi associa o mosaico de citações, característico da escritura de Benjamin, com sua ideia de constelação. O autor de *Passagens* a descreveu assim:

“As ideias estão para as coisas como as constelações para as estrelas”.<sup>10</sup>

Mas Haroldo, de todo modo, como os demais poetas de Noigandres, estava vinculado desde cedo ao pensamento compósito, justaposicional e não-linear e a leitura de Benjamin deve ter reforçado essa vinculação. Em seu livro fundamental *A arte no horizonte do provável*, de 1969, ao tratar do aleatório e/ou permutatório nas artes, afirma o seguinte: “Não por mera coincidência, sempre que se fala em obras que tais, surge logo, como por uma espécie de convenção unânime, a palavra ‘constelação’, conceito pedra-de-toque de toda esta problemática” (Campos, 1969, p. 26). O método em constelação/mosaico de Benjamin repercute na concepção de poética sincrônica de Haroldo e, para entender de que modo, podemos observar como Michael Löwy se refere a essa recusa benjaminiana de uma história linear e quantitativa:

O tempo qualitativo, constelado de estilhaços messiânicos, se opõe radicalmente ao fluxo vazio, ao tempo puramente quantitativo do historicismo e do “progressismo” [...] ruptura entre a redenção messiânica e a ideologia do progresso (Löwy, 2005, p. 141).

Creio que a diferença que podemos perceber nos anos seguintes é que o sentido dessa metáfora-conceito, até então circunscrito às imagens poéticas cosmológicas e à ideia de mosaico composicional na técnica poética, expande-se para um conceito epistêmico. É provável que a leitura do conceito de constelação em Benjamin tenha exercido um papel importante nesse sentido.

Um outro texto marcante em que Haroldo explora o tema da constelação é o ensaio “Caos e Ordem: Acaso e Constelação”, que compõe o livro *Mallarmé*, coletânea realizada com Augusto de Campos e Décio Pignatari. Nele, o poeta envereda sua reflexão sobre as relações entre acaso e constelação – tema do poema “Un coup de dés” – pelos campos das ciências da natureza. Para termos uma ideia da empreitada incomum de Haroldo nesse texto, vejamos como ele associa um comentário dele sobre o poema de Mallarmé e um trecho de um texto de Ilia Prigogine, prêmio Nobel de física de 1977:

---

**10** Cf. Benjamin, 1981, p. XIV. No *Oxford Dictionary of Critical Theory*, Ian Buchanan (2010, s.p.) anota a respeito do conceito benjaminiano de constelação: “Walter Benjamin propôs no famoso ‘Prólogo Epistemo-Crítico’ para *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), traduzido como *A Origem do Drama Trágico Alemão*, que as ideias estão para as coisas como as constelações estão para as estrelas. Quer dizer, as ideias não estão mais presentes no mundo do que as constelações realmente existem nos céus, mas como constelações, elas nos permitem perceber as relações entre os objetos. Também significa que as ideias não são o mesmo que conceitos, nem podem ser interpretadas como as leis dos conceitos. Ideias não dão origem ao conhecimento sobre fenômenos e fenômenos não podem ser usados para medir sua validade. Isso não quer dizer que a constelação seja puramente subjetiva ou esteja apenas em nossas cabeças. As estrelas no céu noturno estão onde estão, independentemente de como as olhamos e há algo em como elas estão posicionadas acima de nós que sugere a imagem que construímos delas. Mas, tendo dito isso, os nomes que usamos para constelações estão embutidos na história, tradição e mito. Portanto, a constelação é simultaneamente subjetiva e objetiva, por natureza”.

Se o acaso jamais pode ser abolido, poderá – quem sabe? – suspender-se repentinamente, deixando que dele se resgate uma ordem, ainda que fugaz, o desenho de uma constelação (a obra, culminação do ato extremo do *Humanus*?) [...].

São as enzimas que, por um breve lapso de tempo, retardam a morte e, no milagre estatístico da organização microscópica, traduzem a sucessão de milagres estatísticos de que elas resultam (Campos; Campos; Pignatari, 2013, p. 199).

Tanto a vida no universo quanto nosso próprio pensamento estão sujeitos a essa oscilação precária entre indeterminação e determinação. À associação entre poética e ciências naturais Haroldo relaciona, ainda, a filosofia de Charles S. Peirce: “[Peirce] propõe a doutrina do falibilismo, segundo a qual ‘nosso conhecimento nunca é absoluto, flutua (*swims*) num continuum de incerteza a determinação” (Campos; Campos; Pignatari, 2013, p. 200). Além de ampliar o leque de suas preocupações com a noção de constelação, esse ensaio é uma das manifestações mais enfáticas da ambição interdisciplinar crescente no percurso do pensamento de Haroldo.

### **O método ideográfico contra a “clausura da episteme”**

Em 1977, Haroldo organiza e publica o livro *Ideograma – Lógica, poesia, linguagem*, para o qual escreveu um ensaio introdutório que se tornou um texto importante no desenvolvimento de suas ideias. A obra reúne o famoso ensaio de Fenollosa já mencionado, e os textos “O princípio cinematográfico e o ideograma”, de Sergei Eisenstein (que os poetas de Noigandres já conheciam na década de 50) e “O que significa estrutura aristotélica da linguagem”, de S. I. Hayakawa, entre outros.

Em seu texto de introdução “Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa”, Haroldo retoma o tema do ideograma, tão importante para ele e para os companheiros de Poesia Concreta, e desenvolve uma abordagem mais detida e aprofundada do chamado “método ideográfico” e seu alcance no que diz respeito a uma forma de pensamento relacional, analógico, não-linear e diagramático. Radicalizando as motivações de Ezra Pound – de quem tinham recebido o influxo – para o estudo do ideograma como referência para a poesia, os poetas de Noigandres viram na constituição dos caracteres chineses um procedimento capaz de orientar a construção de uma poesia não-verbal. É notável nesse longo e denso ensaio de Haroldo o empenho em, além de se debruçar mais acuradamente nas repercussões para a poesia ocidental das ideias discutidas por Fenollosa (inclusive, fazendo-lhe uma crítica em

relação a alguns aspectos), voltar-se para a reflexão sobre a “tirania da lógica” (expressão de Fenollosa) no pensamento tradicional ocidental. Nessa reflexão, recorre à leitura e comentário do pensamento de Jacques Derrida no livro *Gramatologia*, ressaltando, por fim, as “coerções linguísticas que pesam sobre o pensamento ocidental” (Campos, 1977, p. 85) e citando o mesmo Derrida na sua definição da “clausura da episteme”, dominada, na tradição do Ocidente, pelas ‘formas sintáticas e lexicológicas’ enraizadas na gramática grega” (Campos, 1977, p. 85), terminando por defender o “fenestramento da ‘clausura’” (Campos, 1977, p. 102).

Assim, também em relação à noção de ideograma o pensamento de Haroldo, 20 anos depois do lançamento da Poesia Concreta, assumiu uma visada mais ambiciosa, atribuindo ao “método ideogrâmico” um papel que, para além do campo da linguagem poética, apontava para a necessidade de mudança nas concepções epistêmicas. Ele ressalta que no campo da poesia a linguagem sempre afrontou o domínio do logocentrismo, assumindo muitas vezes uma “lógica oximoresca”, que permite vislumbrar “a não-exclusão do diferente” (Campos, 1977, p. 79). Encontramos essa defesa da diferença em outros textos e entrevistas de Haroldo nos seus últimos anos de produção. Ela está presente no livro *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira*, por exemplo:

A crítica não deve, portanto, excluir a exceção e assimilar o dessemelhante em favor de um cânone imutável de obras, tornando aceitável e convertido em patrimônio comum: deve, antes, “manter a diferença das obras enquanto diferença” (Campos, 1989, p. 65).

### **Constelação e diferença**

A defesa da diferença era, também, uma autodefesa já que, desde cedo, os poetas concretos se propuseram uma tarefa de deslocamento do eixo em relação aos grandes centros literários. Uma autodefesa que era, ao mesmo tempo, uma autoprojeção, articulada em contatos e trocas constantes no âmbito nacional e internacional. A Poesia Concreta foi, de mais de uma maneira, uma proposta ex-cêntrica. Haroldo, em outro de seus ensaios mais importantes – “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, de 1984, publicado, depois, no livro *O arco-íris branco* – assim expressou esse deslocamento:

Nos anos 50, a poesia concreta pôde entreter esse projeto de uma linguagem ecumênica: os novos bárbaros de uma país periférico, repensando o legado da poesia universal e usurpando-o sob a bandeira “descentrada” (por

Nesse ensaio sobre o poema pós-utópico – isto é, poema de uma época em que, entendia Haroldo, não era mais possível a projeção dos paraísos futuros dos projetos coletivos de vanguarda – ele assinalou a “história plural” em sua “pluralidade de passados” (e, portanto, pluralidade de tradições) e defendeu a “pluralização das poéticas possíveis”, apontando a tradução como um dispositivo crítico indispensável nesse contexto (Campos, 1997, pp. 268-269): “A tradução – vista como prática de leitura reflexiva da tradição – permite recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico” (Campos, 1997, p. 269).

Aqui, a reflexão sobre as relações partes/todo adentra o campo da geopolítica dos sistemas culturais.

Nessa realidade globalizada, multicultural e multimidiática que então se afirmava, impunham-se a *agoridade*, a simultaneidade, a interpenetração e o hibridismo. Se em *A arte no horizonte do provável* (1969) ele havia proposto uma “história constelar”, agora o momento pós-utópico demandava, para ele, a configuração do presente como constelação (conforme observou Thiago de Melo Barbosa (2015)).

Nos ensaios “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (de 1980, publicado depois no livro *Metalinguagem & outras metas*) e “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (de 1984, depois publicado no livro *O arco-íris branco*), Haroldo estava, a seu modo, tratando de uma questão que começava a ser estudada por alguns outros pesquisadores: o centro dos sistemas culturais estava sendo questionado em defesa da diferença e da pluralidade.

Lucio Agra, em palestra proferida no Simpósio Haroldo de Campos de 2020 (realizado pelo Centro de Referência Haroldo de Campos da Casa das Rosas) – na qual tratou do projeto haroldiano da antologia sincrônica –, afirmou entender em textos de Haroldo como “Da razão antropofágica...” uma interpretação da Antropofagia de Oswald de Andrade numa chave que antecipa – ou, pelo menos, é coetânea com – o emergente pensamento decolonial (Agra, 2020). Para além do ensaio mencionado, vejamos o que Haroldo escreveu em 1990 para um “Guia do Ouvinte”, nº 46, publicado pela rádio Cultura FM, São Paulo:

**12** Esse mesmo sentimento de insurgência contra a língua do colonizador e de desejo por uma linguagem ecumênica havia sido expresso por James Joyce em 1905: “Eu gostaria de uma língua que estivesse acima de todas as línguas, uma língua que todos pudessem utilizar. Eu não posso expressar em inglês sem me encerrar numa tradição” (Sheehan, 1995, p. 53). Adam Joseph Shellhorse apontou essa insurgência no projeto do grupo Noigandres: “Certamente, seu objetivo era perturbar noções petrificadas do sistema literário mundial. Campos e os poetas Noigandres acreditavam que, pela primeira vez, a vanguarda do Brasil tinha feito, nas palavras de Decio Pignatari, ‘a primeira grande totalização da poesia contemporânea, como poesia projetada – a única poesia consequente de nossa época’, porque o concretismo, em sua abertura ao não verbal, multimídia e outras artes, gerou ‘uma linguagem geral para todas as artes’ e assumiu uma situação planetária e política desigual” (Shellhorse, 2017, pp. 152-153).

A Antropofagia é o núcleo mais produtivo, o filosofema básico do pensamento modernista, envolvendo a devoração crítica dos valores culturais estrangeiros sob a espécie da diferença nacional: uma forma brasileira, dialética e dialógica, de ser universal. Antes de Derrida, um gozoso “desconstrucionismo” brutalista, ao qual o anarco-socialismo oswaldiano confere uma generosa perspectiva utópica (Bastazin, 1992, p. 17).

De fato, a ênfase na diferença também está na base do referido ensaio de Haroldo. A atenção para com as nossas várias formas de diferenciação em contraponto a qualquer ideia de identidade homogênea quanto à nacionalidade ou, mesmo, em relação à suposta universalidade da tradição literária europeia fundamentam sua defesa de um nacionalismo modal, crítico-antropofágico.

Não vou me deter, aqui, no papel da Antropofagia no desenvolvimento do desconstrucionismo constelacional haroldiano, papel esse que Lucio Agra estudou na palestra referida (cujo texto será incluído no seu livro *A síntese imprevista*, no prelo). Era, no entanto, necessário mencioná-lo e registrar sua importância para o percurso das ideias que estamos investigando e evidenciar a sintonia de Haroldo com as novas questões que o tempo demandava. O pensamento sobre decolonização ganha impulso no início dos anos 2000 (portanto, nos últimos anos de vida de nosso poeta, que morre em 2003). Walter Mignolo narra um encontro em maio de 2003 na Universidade de Duke em que se discutiu o tema “Teoria crítica e des-colonização”:

Como aparece para nós, hoje, o projeto da “teoria crítica” de Horkheimer, quando as revoluções globais e pluriversais estão acontecendo fora da diversidade e pluridiversidade de muitas histórias locais que nos 500 anos passados (algumas, nos 250 ou, talvez, apenas 50 anos passados) não puderam evitar o contato, conflito e cumplicidade com o Ocidente [...] (Mignolo, 2014, p. 61).

Conforme ressalta Lucio Agra, esses questionamentos em relação a uma ideia unívoca de universalidade – há bastante tempo, insustentável – têm seus primeiros ensaios em autores latino-americanos como Milton Santos, Martín-Barbero, Néstor García Canclini, Octavio Paz e Haroldo de Campos (além de autores de outras origens como Stuart Hall, Homi Bhabha), entre as décadas de 70 e 80. Vejamos mais uma manifestação de Haroldo neste sentido:

A um certo momento, com Borges pelo menos, o europeu descobriu que não podia mais escrever a sua prosa do mundo sem o contributo cada vez mais avassalador da diferença aportada pelos vorazes bárbaros alexandrinos. Os livros que lia já não podiam ser os mesmos, depois de manducados e digeridos pelo cego homeriada de Buenos Aires, que ousara até mesmo reescrever o Quijote, sob o pseudônimo de Pierre Menard... (Campos, 2010, pp. 253-254).

Os novos bárbaros, de fora do centro, entravam e saíam das estruturas, mordiam o que podiam, deslocavam a “rosácea das leituras” e criavam novas constelações – instáveis, provisórias – de pensamentos que reabriam o tabuleiro do xadrez colonial. Mas, não se trata de forçar a barra na caracterização de Haroldo como um antecipador do pensamento decolonial (e tampouco Lucio Agra faz isso) para inseri-lo extemporaneamente num movimento em voga no momento atual (e, de todo modo, não isento de críticas). Trata-se, apenas (mas, não é pouco) de buscar entender os caminhos de seu próprio pensamento sempre atento aos acontecimentos.

Entretanto, ainda com relação ao ensaio “Da razão antropofágica...”, gostaria de chamar a atenção para um trecho do texto, no início da parte 4 (“Barroco e razão antropofágica”), no qual Haroldo mais uma vez recorre à imagem da constelação, aqui de modo particularmente significativo:

Já no Barroco se nutre uma possível “razão antropofágica”, desconstrutora do logocentrismo que herdamos do Ocidente. Diferencial no universal, começou por aí a torção e a contorção de um discurso que nos pudesse desensimesmar do mesmo. É uma antitradição que passa pelos vãos da historiografia tradicional, que filtra por suas brechas, que enviesa por suas fissuras. Não se trata de uma antitradição por derivação direta, que isto seria substituir uma linearidade por outra, mas do reconhecimento de certos desenhos ou percursos marginais, ao longo do roteiro preferencial da historiografia normativa. Em prosa, a uma dada altura do processo de meandros, numa determinada configuração, ela produziria o filão do “romance malandro”, assim batizado por Antonio Candido em “Dialética da Malandragem” (1970), ensaio que, a meu ver, num certo sentido, representa a “desleitura” deliberada, pelo crítico, da estrada real topografada em sua *Formação da Literatura Brasileira*. Um segundo pensamento, projetado com argúcia sobre o seu primeiro traçado retilíneo e cronográfico, deslinearizando-o em prol de uma nova possibilidade de recorte inteligível do mesmo espaço, reorganizado agora em diferente constelação (Campos, 2010, p. 243).

Desenho – configuração – deslinearização – reorganização. Estes são alguns possíveis significados que a ideia de constelação assume na época da escrita desse ensaio. É dos caminhos-desenhos-desígnios do

pensamento de Haroldo que o presente texto tenta se aproximar, agora. Desenho é “cosa mentale”. É possível desenhar um pensamento? Uma vida?

### Mapas móveis do saber

Em seu livro *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*, Ítalo Calvino escreveu: “Esta é uma vocação profunda da literatura italiana, que passa de Dante a Galileu: a obra literária como mapa do mundo e do saber” (Calvino, 2009, p. 222). Creio que Haroldo de Campos é o autor brasileiro que mais se filia a essa vocação, filiação que se manifesta, inclusive, na forte ligação com a obra de Dante, referido por Calvino. Obras como *Galáxias* e *A máquina do mundo repensada* são marcadas por esse desejo de reunir uma “rosácea de leituras” (expressão usada por Haroldo na apresentação do livro *Escrito sobre um corpo* (Sarduy, 1979, p. 9), uma constelação de conhecimentos oriundos de diferentes campos, movida “por um impulso cognoscitivo que ora é teológico ora especulativo ora bruxesco ora enciclopédico ora de filosofia natural ora de observação transfiguradora e visionária” (Calvino, 2009, p. 223).

As *Galáxias* tiveram, em sua criação – além das referências literárias de Joyce, Guimarães Rosa e, provavelmente, Gertrude Stein –, influência das novas concepções cosmológicas da física moderna e da música de vanguarda, particularmente da obra “Constellation”, de Pierre Boulez, da qual, inclusive, Haroldo adaptou a nomenclatura *formantes* para caracterizar os textos do livro. Se *Galáxias* apresenta, desde o título, essa temática cosmológica que será, décadas depois, retomada e desenvolvida n’*A máquina do mundo repensada*, em vários outros aspectos a primeira obra é muito diversa da segunda. *Galáxias* mobiliza conhecimentos de diferentes campos de conhecimento, um grande número de línguas e muitas referências literárias (o que também acontece n’*A máquina...*) – “matéria delida deslida trelida” –, mas o que nela prevalece é um mar de textos num fluxo paratático-quase-assintático que associa anotações de viagens, relatos de passagens do cotidiano, notícias de jornal, epifanias e trívias num amalgama móvel (“perpetuum mobile em caleidoscópio”, no dizer de Guimarães Rosa [reproduzido na orelha da 2ª edição do livro]).

A obra haroldiana em que a ambição de elaborar mapas do saber fica mais evidente é, justamente, seu último trabalho publicado em vida: *A máquina do mundo repensada*. Neste poema longo escrito em *terza rima* – que, tanto no que se refere a esse aspecto formal da versificação, quanto em

relação à estruturação geral e à presença de alguns temas, faz alusão à *Comédia* de Dante – o autor conjuga conhecimentos literários, históricos (e da história da ciência e da religião, em particular) e científicos. Diana Junkes assim descreve essa obra em que Haroldo buscou condensar poeticamente mapas do mundo e mapas do saber:

Em *A máquina do mundo repensada*, a retomada sincrônica da história literária e da história do homem à procura de respostas aos enigmas de sua existência [...] corresponde à valorização do passado como instrumento de edificação do presente e projeção do futuro e dá ao poema um estatuto de instrumento a partir do qual se vislumbra o cosmos – passado, presente e futuro coexistem na máquina do poema, pela historicidade que ela encena: mensagem poética telescópica (Junkes, 2013, p. 35).

Paulo Franchetti apontou no poema “a vontade de apresentar uma visão totalizadora do mundo” (Franchetti, 2012, s.p.). Comentando a presença da figura da constelação no poema de Haroldo, Gustavo Scudeller anota:

No plano retórico, a “constelação” organiza a apropriação e combinação dos temas da literatura e da física, dispondo-os dentro de uma série combinatória aberta, em que cada elemento parece manter sua independência e heterogeneidade em relação aos demais (Scudeller, 2008, p. 331).

De fato, o indeterminismo e a abertura ao aleatório e à incerteza estão entre os temas fundamentais desse poema; vejamos um momento da presença desses temas no poema em questão:

70.3 mas Einstein que soubera decifrar

71.1 o enigma do espaçotempo e o turno  
encurvado da quarta dimensão  
ante o indeterminismo – taciturno –

72.1 recua em busca da una-explicação  
que enfim desdiga essa heresia dos quanta –  
no princípio-incerteza vê a ilusão  
(Campos, 2000, pp. 51-52)

Se lemos atentamente o texto precoce e precursor “A obra de arte aberta”, de 1955, vislumbramos ali essa opção pelo princípio-incerteza que Haroldo fortalecerá ao longo do resto de sua vida-obra. Ao indeterminismo, à incerteza e ao combinatório, associam-se, na sua poesia-que-pensa, a noção fundamental de mobilidade. No poema “Un coup de dés” (poema que introduz de forma radical o indeterminismo na poesia moderna), a constelação é descrita, no final, como “un compte total en

formation”, isto é, não se cristaliza e se fixa: está em movimento. Severo Sarduy chamou a atenção para a importância da mobilidade, ao comparar a “imagem/fixidez/hipérbole” de Lezama Lima com o barroco de Haroldo:

[...] não a imagem, porém a metáfora, a densidade metafórica como substância do poema; não a fixidez, porém a mobilidade, a fuga dos signos, sua rotação e expansão na página; não a hipóbole, porém a parábola, com suas ressonâncias mitológicas e bíblicas (Sarduy, “Rumo à concretude” *apud* Campos, 1979, p. 120).

Essa opção pela mobilidade, tão decisiva na própria concepção de *Galáxias*, está presente em diversos aspectos de sua obra poética e crítico-teórica. “Constelação de reversos”, “desgaláxia”, “órbita excêntrica” (três imagens encontráveis no poema “Translatio”): o mundo de Haroldo é reversível, desdobrável e se desloca. O uso do prefixo “trans” no neologismo “transcriação” (sem contar outras palavras em que insistia em apor o mesmo prefixo) para redefinir a tradução criativa denuncia essa concepção inquieta, radial/radical e resoluta em, não apenas traduzir sentidos, mas deslocar e transpor formas, sons, cores e sabores de uma língua para outra. O regozijo do transitório e provável. Em entrevista a Cassiano Elek Machado para o caderno Ilustrada da *Folha de São Paulo*, Haroldo assim se referiu à tradução: “[o tradutor é um] coreógrafo da dança interna das línguas, valendo o cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel de signos” (Campos, 1997, p. 46). A mobilidade também estava inscrita, lá atrás, naquele trecho do poema “Teoria e prática do poema”: “como os raios do círculo o meditam / fulcro de cristal do movimento” (Campos, 2008, p. 55).

Já estava em movimento a imagem multifacética do cristal, que depois se transmutará nas imagens da estrutura, do ideograma e da constelação, como neste outro trecho de *A máquina do mundo repensada*:

25.1 estelantes luzeiros resplendentes  
em áureo cinturão de esmalte vário  
encadeando os sinais sempreventes

26.1 do zodíaco (límpido bestiário  
que a grupos constelantes dará nome:  
grande ursa cinosura o lampadário  
(Campos, 2000, p. 25)

É necessário observar, no entanto, que n’*A máquina...* essa mobilidade se dá mais no âmbito do sentido do que da forma, pois esse é um poema mais hipotático que paratático, marcado que está pela estrutura formal da

Comédia e pela narrativa da tradição. Em meio a essas tensões, a imagem do cristal reaparece, mas agora eivada por fumos metafísicos: “comburente / cristal em torno fluindo do sublime / trono divino” (Campos, 2000, p. 67). Ainda assim, os sinais constelantes estão sempre em movimento, o que implicava para Haroldo um olhar dinâmico e não-sedimentado para a tradição (ou as tradições, já que as histórias, como ele afirmava, são plurais) e uma atenção constante, no presente, para com a movência e a diferença. Seu mapa do saber é um móbil abrangente e dinâmico, movido por uma estética e uma episteme em formação. Constelação se tornou, para ele, uma forma de representar as configurações de seu pensamento por ser um desenho de signos mais múltiplo, móvel e não-linear. A *constelação* foi seu “sfumato”.

Se essa configuração do pensamento em constelação pretende superar o obscurecimento da diferença e da diversidade num mundo em que, à revelia de muitos, cada vez mais é preciso reconhecer a “história plural” e a pluralidade de tradições culturais e estéticas (motivo do pensamento decolonizador), por outro lado, os impasses e indecidibilidades (resultantes das dificuldades inerentes à abertura, à disseminação e à complexidade) podem favorecer novos obscurecimentos, com o “pós-utópico” redundando, não numa autonomia, mas numa anomia relativista e numa acídia, por exemplo. Em outras palavras, paradoxalmente, a hipertrofia do *álibi* da diversidade (ou “*álibi* ao ecletismo regressivo”, nas palavras de Haroldo) pode obscurecer a própria riqueza da diversidade. Ainda assim, as configurações em constelação – fragmentárias e provisórias, não-lineares (isto é, opostas a uma concepção historicista, linear e progressiva), transdisciplinares e não-hierárquicas – parecem ser um método preferível para o futuro que se desenha com tons sombrios, mas que será mestiço e híbrido (movente e aberto às diferenças) – ou não será (pelo menos para nós, humanos). As constelações, da forma como Haroldo as pensou, são imagens que podem nos orientar, justamente, porque são prováveis e provisórias. Nossas incertezas movendo-se num céu de estilhaços.

## Bibliografia

- Agra, L. (2020). "Recanibalização da poética: a antologia sincrônica de Haroldo de Campos como proposta descolonizadora". Palestra proferida em 26 de setembro no *Simpósio Haroldo de Campos 2020 – Um passado contemporâneo*, realizado pelo Centro de Referência Haroldo de Campos – Casa das Rosas, <<https://www.youtube.com/watch?v=oFmQBVRuuYw>> (último acesso em 2/05/2022).
- Aguilar, G. (2005). *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp.
- Barbosa, T. (2015). "Pontos luminosos. Do linear ao constelar: a (re)visão da historiografia literária proposta por Haroldo de Campos". *Anais do XIV Congresso da Abralic*, <<https://abralic.org.br/anais/?p=38&ano=2015>> (último acesso em 28/04/2022).
- Bastazin, V. (1992). *A semana de arte moderna: desdobramentos*. São Paulo: Educ.
- Bastide, R. (1971). *Usos e sentidos do termo "estrutura"*. São Paulo: Edusp.
- Benjamin, W. (1981). *Angelus Novus – Saggi e Frammenti*. Turim: Giulio Einaudi.
- Buchanan, I. (2010). "Constellation". *Oxford Dictionary of Critical Theory*, <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095633862>> (último acesso em 26/03/2022).
- Calvino, Í. (2009). *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Campos, A.; Campos, H. e Pignatari, D. (1958). "Plano-Piloto para Poesia Concreta". *Revista Noigandres*, n. 4.
- (1975). *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. São Paulo: Duas Cidades.
- (2013). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.
- Campos, A. (1986). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva.
- Campos, H. (1969). *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva.
- (2000). *A máquina do mundo repensada*. Cotia: Ateliê Editorial.
- (1976). *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- (1950). *Auto do possesso*. São Paulo: Clube de Poesia.
- (2002). *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco.
- (1981). *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva.
- (1994). *Hagoromo de Zeami*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade.
- (1977). *Ideograma – Lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix/Edusp.
- (2010). *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva.
- (1997). *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago.
- . (1989). *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira – o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado.
- . (1979). *Signantia: quasi coelum*. São Paulo: Perspectiva.
- (2008). *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva.
- Derrida, J. (2015). "Cada vez, isto é, e no entanto, Haroldo...". Trad. Henrique Amaral. *Revista Cisma: edição especial Haroldo de Campos*. São Paulo: FFLCH-USP, pp. 19-21.
- Eco, U. (1991). *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva.
- Franchetti, P. (1989). *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editora da Unicamp.
- (2012). "Funções e disfunções da máquina do mundo". *Sibila – Revista de poesia e crítica literária*, ano 22, <<http://sibila.com.br/mapa-da-lingua/funcoes-e-disfuncoes-da-maquina-do-mundo/5220>> (último acesso em 26/04/2022).
- Géfin, L. (1982). *Ideogram – History of a poetic method*, University of Texas Press.
- Góngora, L. (1988). *Poemas de Góngora*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art.

- Junkes, D. (2013). *As razões da máquina antropofágica*. São Paulo: Editora Unesp.
- Kennedy, G. (1958). "Fenollosa, Pound and the chinese character". *Yale Literary Magazine*, vol. 126, n. 5, dez., s.p. <[http://pinyin.info/readings/texts/ezra\\_pound\\_chinese.html](http://pinyin.info/readings/texts/ezra_pound_chinese.html)> (último acesso em 4/03/2022).
- Lévi-Strauss, C. (1979). *O pensamento selvagem*. São Paulo: Ed. Nacional.
- (1971). "Os limites e a noção de estrutura em etnologia". In: Bastide, R. *Usos e sentidos do termo "estrutura"*. São Paulo: Cultrix.
- Löwy, M. (2005). *Walter Benjamin: Aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo.
- Mignolo, W. (2014). "El pensamiento des-colonial, desprendimiento Y apertura: um manifiesto". In: Linera, Á.; Walsh, C.; Mignolo, W. (orgs.). *Interculturalidad, descolonización del Estado y del conocimiento*. Buenos Aires: Del Signo, pp. 83-123.
- Pignatari, D. (2004). *Contracomunicação*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- (1998). *Cultura pós-nacionalista*. Rio de Janeiro: Imago.
- Sarduy, S. (1979). *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva.
- Scudeller, G. (2008). "Considerações sobre a figura da constelação e suas relações com a ciência em Haroldo de Campos". *Estudos Linguísticos*, São Paulo, 37 (3), set.-dez., pp. 325-334.
- Sheehan, S. (1995). *The sayings of James Joyce*. Duckworth.
- Shellhorse, A. (2017). *Anti-Literature: The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Siscar, M. (2010). *Poesia e crise*. Campinas, Editora da Unicamp.
- (2021). *Haroldo de Campos*. Rio de Janeiro: EdUERJ,
- Sterzi, E. (2015). "A pele do poema: a dimensão tátil da poesia dita visual". *Abordagens intersemióticas: artigos do I Congresso Nacional de Literatura e Intersemiótica*. Recife: Ermelinda Maria Araújo Ferreira. <[https://www.academia.edu/44852279/A\\_pele\\_do\\_poema\\_a\\_dimens%C3%A3o\\_t%C3%A1til\\_da\\_poesia\\_dita\\_visual](https://www.academia.edu/44852279/A_pele_do_poema_a_dimens%C3%A3o_t%C3%A1til_da_poesia_dita_visual)> (último acesso em 24/03/2022).
- Tendência 4. (1962). Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais.
- Williams, R. (2007). *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo.